

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12
93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr



Mémoire de Master Spécialité Cinéma,
Salomé Brocard - promotion 2025
Soutenance de juin 2025

LES PROCESSUS PSYCHIQUES MIS EN OEUVRE DANS LA FABRICATION D'UN OBJET CINÉMATOGRAPHIQUE

La création collective du point de vue des théories psychodynamiques

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Maisons, Conte de l'enfance et du foyer.*

Directeur interne de mémoire : David FAROULT, maître de conférence à l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

Directeur externe de mémoire : Prudence RICHARD, art-thérapeute GHT Psy Sud et GHU Paris.

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO, professeure des universités à l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

REMERCIEMENTS

J'aimerais commencer mes remerciements par ceux que j'adresse à ma directrice externe, Prudence Richard, qui, en plus d'avoir guidé mes réflexions et de m'avoir enseignée de nombreux concepts psychanalytiques, a été d'une bienveillance et d'une générosité qui m'ont donné persévérance et motivation.

Je remercie également mon directeur interne, David Faroult, pour son exigence, la qualité de ses remarques et son fidèle accompagnement.

Pour leurs réponses à mon désir de les rencontrer, et leur générosité en mots, en images et en temps, malgré leur emploi du temps rempli, je remercie Émilie Brisavoine et Karen Benainous.

Pour avoir suscité chez moi une envie de film, puis m'avoir permis de m'immerger dans son univers, je remercie mon amie Lison Colin. Pour leur investissement enthousiaste dans le film et leur affection, je remercie tout particulièrement les enfants de la Maison St Vincent.

Je remercie la cheffe de service, Isabelle Riocreux et l'équipe pédagogique de la Maison St Vincent, de m'avoir autorisé à intégrer le groupe des Écureuils et bouleverser leur quotidien pendant 2 semaines.

Je remercie Antonin Ye, Esther Bourcereau et Cécile Lemarchand pour m'avoir suivi dans cette aventure et surtout pour leur bienveillance et leur patience, avec moi et les enfants, tout au long du projet. Je remercie par avance Louis Créteil et Romain Charousset de sublimer ce film par leurs compétences techniques.

Pour leur présence et leurs mots autour de nos rendez-vous réguliers, je remercie mes camarades Benjamin Faure, Félix Fradelizi et Vianne Burquier. Je remercie par la même occasion toute la promotion 2025. Pour sa bonté pendant toute ma scolarité à Louis Lumière je remercie Laurent Stehlin.

Pour leur amitié et leur regard revivifiant dans les moments de démotivation, je remercie avec tout mon amour Maïa, Marion, Yseult, Tanguy, Antoine, Jean-Baptiste, Émilien et Esther.

Pour m'avoir supportée en temps de mémoire, je remercie ma généreuse famille : mon père, ma mère, mon frère, Aude, et mes sœurs affectionnées.

Précisions sur l'écriture inclusive

Tout d'abord, nous tenons à préciser que le “nous” de modestie s'accordera au féminin singulier pour respecter le genre de l'autrice de ce mémoire. Ensuite, le mémoire est écrit en écriture inclusive afin de lutter contre le sexisme et sa présence jusque dans les règles grammaticales françaises. Ainsi, cette écriture tient à nous représenter tous.te.s. Les règles suivies sont celles de la contraction et du point médian.

Quelques exemples :

le/la → le.la

au/à la → au.à la

tous/toutes → tou.te.s

réalisateur/réalisatrice → réalisateur.ice

réaliseurs/réalisatrices → réalisateur.ice.s

nombreux/nombreuses → nombreux.ses

Exceptions de contraction sans point médian :

celles/ceux → ceux

il/elle → iel

ils/elles → iels

RÉSUMÉ

Si les implications psychiques liées au processus de création ont été étudiées par des concepts psychanalytiques, les études ont porté exclusivement sur des arts solitaires et peu onéreux, laissant de côté le cinéma. Ainsi, ce mémoire se propose d'adapter les théories psychodynamiques de la création à celle d'un film, et, ce faisant, étudie notre pratique afin de comprendre quel est le rôle du collectif dans la fabrication des films. À travers l'étude de la fabrication du film *Maman déchire !* et notre propre pratique, est alors mis en lumière la faculté du collectif à permettre la rencontre des créativité, l'endurance au long-terme et la distance nécessaires à l'élaboration d'un film.

Mots-clé : processus psychiques, processus de création, fabrication, cinéaste, objet cinématographique, psychodynamique, intelligence collective

ABSTRACT

While the psychic implications of the creative process have been explored through psychoanalytic concepts, studies have focused exclusively on solitary, inexpensive arts, leaving cinema aside. The aim of this dissertation is to adapt psychodynamic theories of creation to the creation of a film, and in doing so, to study our practice in order to understand the role of the collective in filmmaking. Through the study of the making of *Maman déchire !* and our own practice, we highlight the collective's ability to enable creative encounters, the long-term endurance, and distance required to make a film.

Keywords : psychic processes, creative process, making, filmmaker, cinematographic object, psychodynamics, collective intelligence

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE 1 - INTRODUCTIONS AUX THÉORIES PSYCHANALYTIQUES AUTOUR DE LA CRÉATION ET DÉFINITIONS.....	15
I - LES OUTILS THÉORIQUES.....	16
<i>a) Qu'est-que la créativité, la création ?.....</i>	<i>16</i>
<i>b) Source de la créativité.....</i>	<i>20</i>
<i>c) L'aire transitionnelle.....</i>	<i>22</i>
<i>d) Le médium malléable (illusion dans la formation du symbole).....</i>	<i>23</i>
<i>e) Le Moi-Peau.....</i>	<i>25</i>
II - LES PHASES DU PROCESSUS DE CRÉATION D'UN OBJET FILMIQUE.....	28
<i>a) Le saisissement créateur ou le jaillissement de l'idée du film.....</i>	<i>28</i>
<i>b) "Le drame des idées c'est qu'elle s'associent" et leur fixation.....</i>	<i>29</i>
<i>c) Le langage du film : lui donner une forme.....</i>	<i>30</i>
<i>d) La composition du film.....</i>	<i>31</i>
<i>e) Distribuer l'œuvre au dehors.....</i>	<i>35</i>
III - LES ENJEUX GROUPAUX DU CADRE-CINÉMA.....	38
<i>a) L'accordage au cinéma.....</i>	<i>38</i>
<i>b) La place particulière du montage.....</i>	<i>41</i>

CHAPITRE 2 - LA PRATIQUE DU CINÉMA PEUT-ELLE ÊTRE

THÉRAPEUTIQUE ? : Maman déchire !..... 44

I - Propositions esthétiques aux schémas psychiques du processus de création.....45

a) *Le mouvement de Maman déchire !..... 45*

b) *La spirale comme représentation de la psyché..... 47*

c) *Nous mettre en lien..... 48*

II - Porter à l'écran des sujets intimes..... 50

a) *De la catharsis à la décharge..... 50*

b) *L'extime.....52*

c) *Vouloir (se) soigner : un symptôme patriarcal ?.....53*

III - Des outils malléables : l'élaboration de la pensée..... 54

a) *la place de la caméra.....55*

i) *Une protection..... 55*

ii) *Chercher sa place..... 56*

iii) *Un réservoir d'image..... 58*

b) *Le montage : digérer les images.....59*

i) *La répétition..... 60*

ii) *Le.la monteur.euse : le tiers..... 60*

CHAPITRE 3 - PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE : MAISONS..... 65

I - LES ÉTAPES DE MAISONS, Conte de l'enfance et du foyer.....66

a) *Le jaillissement de l'idée : la première brique..... 66*

b) *Associations et fixations des idées : le ciment..... 67*

c) *La forme du film : une maison-caméscope..... 68*

d) *Construire Maisons à plusieurs..... 69*

e) *Le partage de Maisons.....71*

II - L'INTELLIGENCE COLLECTIVE.....	72
<i>a) Le tournage.....</i>	<i>73</i>
<i>b) La post-production.....</i>	<i>90</i>
i) Le montage.....	90
ii) Le montage son.....	100
CONCLUSION.....	106
BIBLIOGRAPHIE.....	108
FILMOGRAPHIE.....	110
ANNEXES.....	111
ANNEXE 1.....	111
ANNEXE 2 FICHE TECHNIQUE.....	124
ANNEXE 3.....	125
ANNEXE 4.....	135
ANNEXE 5.....	146

INTRODUCTION

En décembre 2024, je monte un documentaire que j'ai réalisé, dans lequel je tente de retranscrire en stéréoscopie la vision singulière de ma meilleure amie qui ne voit de l'œil droit que des tâches floues et colorées. Dans le cadre de ce documentaire, je me mets parfois en scène pour inviter ma meilleure amie à prendre place dans le cadre et faire le pont entre l'existence de cet objet filmique et les spectateur.ice.s. Lors du montage, je constate des choses étranges se passer en moi, derrière mon ordinateur je pleure. Je pleure de nombreuses fois pendant les 10 jours dédiés au montage. Je ne comprends pas ce qu'il m'arrive car le sujet du film est joyeux, le tournage s'est extrêmement bien passé, aucune perspective triste liée à la distribution du film, je peine seulement à trouver la forme du film, ce qui me semble faire partie de la complexité du montage. Finalement, nous trouvons, la cheffe opératrice du documentaire et moi-même, une forme qui nous semble juste et la réception est plutôt positive. Mais depuis ces larmes je suis obsédée par une pensée : Qu'est-ce que le cinéma m'a fait ? Ce qu'il s'est passé dans cette salle de montage a planté des graines de curiosité dans ma tête qui ne cessent de germer et suscitent divers questionnements. Ce documentaire m'a-t-il pourvu d'une telle empathie envers ma meilleure amie que j'en ai ressenti cette tristesse infinie ? Ou est-ce de la culpabilité parce que j'ai le droit de voir d'une manière qui lui est inaccessible ? Est-ce parce que je me vois dans le cadre et que je me rends compte de qui je suis ? Ou bien est-ce parce que je prends conscience de ma responsabilité en tant que cinéaste ? Le cinéma m'a-t-il permis de guérir d'une tristesse enfouie ? Le foisonnement de questions qui harcèlent mon cerveau et la réponse à ces questions ne sont pas le sujet de ce mémoire mais elles en sont le point de départ.

Ayant pour intuition que la création d'un objet filmique pouvait aider (de manière quasi-thérapeutique) ceux qui la pratiquent, j'ai eu envie faire des recherches autour de l'évolution psychique des artisans de films pour être enfin en capacité de répondre sérieusement à mes questions et infirmer ou confirmer ce sentiment initial. Pour ce faire, quoi de mieux que les théories psychanalytiques de la création, concepts sérieux qui ont exploré les entraînements psychiques de la création d'objets artistiques (arts plastiques et littérature surtout). À l'aide de ces outils, je pourrais donc tenter de conjuguer cet apprentissage avec la pratique

cinématographique, que je connais bien, afin d'arriver au point où je serais disposée à analyser ma propre pratique et ainsi de mieux comprendre ce qui se joue chez les personnes créant un film à mes côtés, et moi-même, durant tout le processus de fabrication.

Finalement, mon initiation aux outils théoriques et l'analyse de ma pratique revient à résoudre mon besoin de cinéaste qui veut comprendre ce qu'elle fait et comment elle désire faire des films. Ce mémoire est la mise en forme de cette quête.

Petit mot sur la psychanalyse

Puisqu'une des questions qui a motivé ce mémoire interroge la potentialité thérapeutique du cinéma, nous nous sommes intéressée aux ateliers psychothérapeutiques à médiation artistique, pensant alors que c'était le médium artistique utilisé qui soignait les patient.e.s. Par association d'idées, le cinéma pourrait faire partie de ces médiations et aider à guérir. Ainsi, nous avons entrepris de nombreuses recherches sur les concepts et outils psychanalytiques qui ont inspiré ces ateliers d'art-thérapie. Ce mémoire en fait l'état.

Décrivons brièvement ce qu'est la psychanalyse et ce à quoi elle prétend, car la quantité de détracteur.ice.s actuel.le.s a pour effet de brouiller son identité et ses principes. Le terme psychanalyse apparaît en 1896 sous la plume de Sigmund Freud (1856 - 1939), neurologue autrichien, et ne désigne alors qu'un moyen d'explorer l'inconscient à travers la seule règle de la libre association¹. "Il devient ensuite une technique thérapeutique, puis une nouvelle théorie du psychisme humain."² Parmi les définitions qu'en a données Freud, « l'une des plus explicites se trouve au début de l'article de l' *Encyclopédie* »³ paru en 1922, d'après le *Vocabulaire de la Psychanalyse* écrit par Jean-Bertrand Pontalis et Jean Laplanche. L'ouvrage des deux philosophes et psychanalystes français la traduit ainsi :

¹ Technique qui repose sur le fait, pour le patient, d'exprimer les pensées qui surgissent dans son esprit à partir d'un élément donné ou spontanément, dans le cadre des séances analytiques.

² WEINBERG, Achille, "Sigmund Freud et les trois sources de la psychanalyse", *Sciences humaines*, article 1 issu du dossier "Perspectives sur Sigmund Freud", publié le 19 août 2008, actualisé le 09 janvier 2025

³ PONTALIS, J-B; LAPLANCHE, Jean, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, PUF, 1967, p.351

« Psychanalyse est le nom :

- 1 - d'un procédé pour l'investigation de processus mentaux à peu près inaccessibles autrement ;
- 2 - d'une méthode fondée sur cette investigation pour le traitement des désordres névrotiques ;
- 3 - d'une série de conceptions psychologiques acquises par ce moyen et qui s'accroissent ensemble pour former progressivement une nouvelle discipline scientifique.»⁴

En d'autres termes, la psychanalyse revendique pouvoir clarifier certains actes, certaines pensées, certains symptômes en termes psychiques en partant du postulat que ces actes, pensées et symptômes ne sont pas dûs au hasard mais qu'ils ont un sens. Ainsi en explorant l'inconscient, il est possible de rendre accessible la conjoncture qui explique ces actes, pensées, symptômes.

Si cette discipline est amplement critiquée, c'est que sa scientificité, notamment, est remise en question (Popper⁵), mais également son efficacité thérapeutique. Elle fait également l'objet de nombreux conflits et discussions internes, depuis son origine, ce qui témoigne aussi de la diversité des mouvements de pensée. Malgré ces critiques nous avons choisi d'étudier la pratique du cinéma à travers cette discipline puisque dans la conjoncture actuelle, il n'existe pas d'autres méthodes pour investiguer sérieusement les processus psychiques impliqués dans la création et que nous ne cherchons pas l'efficacité mais l'élucidation.

Cela dit, nous pouvons décrire l'approche psychodynamique comme une pratique qui nourrit les théories psychanalytiques et les travaux cliniques effectués dans cette discipline. La psychanalyse fait partie des psychothérapies dynamiques qui, à l'inverse de certaines pratiques psychothérapeutiques, favorisent les

⁴ PONTALIS, J-B; LAPLANCHE, Jean, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, PUF, 1967, p.351

Cette traduction reprend la définition issue de la première publication de « *Psychoanalyse* » und « *Libidotheorie* » dans le *Handwörterbuch der Sexualwissenschaft. Enzyklopädie der natur- und kulturwissenschaftlichen Sexualkunde des Menschen* (« Lexique de science sexuelle. Encyclopédie de la sexologie humaine en tant que science de la nature et de la culture ») de Max Marcuse (de) (Bonn, A. Marcus & E. Weber, 1923, p. 296-298 et 377-383), les deux articles « *Psychanalyse* » et « *Théorie de la libido* » ayant été écrits par Freud durant l'été 1922 (Notice au texte de Freud « *Psychoanalyse* » et « *Théorie de la libido* » dans les *OCF.P*, tome XVI, 1991, p. 182). - Wikipédia

⁵ Karl Popper (1902 - 1994), célèbre philosophe austro-britannique, est connu entre autres pour avoir refusé à la psychanalyse son statut scientifique puisqu'elle ne permet pas de prédire des comportements, ni donc de pouvoir réfuter les hypothèses. Cependant, il lui reconnaît une forte valeur explicative des comportements humains.

transformations psychiques en se focalisant sur les mouvements intrapsychiques et leur conscientisation par l'analysé.e.

Les notions étudiées se sont imposées à nous comme étant indispensables pour la compréhension précise du sujet. Ainsi, nous nous sommes attardée majoritairement sur les psychanalystes spécialistes de la création : Mélanie Klein, D.W. Winnicott, Marion Milner, Didier Anzieu et René Roussillon. Pour les présenter brièvement, Mélanie Klein (1882 - 1960) est une psychanalyste austro-britannique, une des fondatrices de cette discipline. Elle s'est formée en lisant les ouvrages de S. Freud et rejoint l'Association psychanalytique de Berlin en 1922. Reconnue pour ses travaux sur les psychoses et la psychanalyse des enfants, ce qui a lui a permis notamment d'ancrer la pulsion créative dans la vie précoce. D.W. Winnicott (1897 - 1971) est pédiatre et psychanalyste britannique également intéressé par la psychanalyse infantile. Considéré comme l'un des partisans des théories kleinienne, il prend progressivement ses distances tout en estimant son travail. Il est connu pour son intérêt particulier pour le jeu et ses liens avec la créativité. Marion Milner (1900 - 1998) est une psychanalyste britannique, formée entre autres par D.W Winnicott, et exerce également une activité de peintre : elle tente de penser les processus de la création artistique. Elle devient membre de la Société britannique de psychanalyse en 1943. Didier Anzieu (1923 - 1999) est un psychanalyste français, formé par J. Lacan. Ses recherches s'axent principalement sur les groupes et la créativité artistique. Il est connu notamment par sa conceptualisation du *Moi-Peau* que nous étudierons au sein de ce mémoire. René Roussillon (1947) est un psychanalyste français, il est connu pour avoir poursuivi la recherche autour du concept du *médium malléable* initié par Marion Milner, concept aujourd'hui utilisé entre autres pour choisir le médium adapté lors d'un atelier psychothérapeutique à médiation artistique.

Puis, nous avons également convoqué des notions écrites par des psychanalystes spécialistes des dynamiques groupales comme René Kaës (1936). Ce dernier est un psychanalyste français qui s'est d'abord orienté vers la psychologie sociale puis la psychanalyse groupale. Ses écrits nous permettront d'étudier les dynamiques groupales présentes dans la fabrication d'un film. Ainsi, ce mémoire utilisera de nombreuses notions psychanalytiques issues des psychanalystes ayant dédié leurs recherches à la création et aux dynamiques groupales.

Un objet cinématographique

Bien que la recherche entreprise par ce mémoire pourrait s'étendre et approfondir le processus de fabrication des arts vidéos, des clips et vidéos destinées aux plateformes (Youtube, Tiktok, Instagram, etc.) et autres formats d'images, fixes ou en mouvement ; dans ce mémoire le terme *objet cinématographique* englobera exclusivement des films (quels que soient leur genre ou leur durée) qui se destinent à la projection en salle.

Présentation du corpus

Le corpus de ce mémoire ne présente qu'un film qui servira d'accompagnateur de voyage au sein du mouvement de pensée que propose ce mémoire. Il est important afin de comprendre les enjeux psychiques qui se cache derrière une œuvre cinématographique et parce qu'il occupe une place importante dans les recherches liées à ce mémoire. Ce film est le documentaire *Maman déchire !* réalisé par Émilie Brisavoine et sorti en 2025. L'objet filmique sera exposé de manière approfondie dans le corps du mémoire et sa fiche technique disponible en annexe 2. Émilie Brisavoine est une actrice et réalisatrice française qui s'est formée au cinéma de manière autodidacte puisqu'elle fait ses études à l'École Duperré, École supérieure d'arts appliqués. J'ai eu la chance de découvrir son dernier documentaire cet été au festival de Lussas puis de la rencontrer après avoir envoyé de nombreux messages plein d'espoir. Son cinéma fait mélange d'une autobiographie intime et inédite et d'une grande créativité rendant son histoire universelle. C'est l'équilibre proximité-distance qui nous a semblé particulièrement pertinent pour suivre le chemin psychique de ce mémoire.

L'impensé : l'économie

L'art du cinéma est caractérisé par sa polyvalence puisqu'il est également une industrie, un média et une technique. Ainsi, pour penser avec précision les processus psychiques liés à la fabrication d'un film, deux notions sont importantes : la dimension collective de la création et la dimension économique. Si la dimension économique prend une place conséquente dans le processus de fabrication, la temporalité de l'exercice du mémoire, sa complexité mais surtout le désir de faire un

travail rigoureux, nous impose d'axer la recherche exclusivement sur la dimension collective. Le choix du collectif sur l'économie est relatif à notre intérêt pour la dimension humaine du cinéma. Ainsi, il est donné d'emblée qu'il reste un impensé dans notre recherche sur les enjeux psychiques mis en oeuvre dans le cadre de fabrication d'un objet cinématographique : la dimension économique. Cet aspect pourra faire l'objet d'une recherche, dans la continuité de celle initiée, et cette fois dédiée à la pensée économique.

Mouvement de pensée

Au sein de ce mémoire, nous allons tenter de comprendre quel est le processus psychique mis en oeuvre lors de la fabrication d'un objet cinématographique, et notamment comprendre la mécanique psychique de la création collective du point de vue des théories psychodynamiques. Ainsi pour commencer nous allons explorer les différents outils théoriques existant sur ce sujet. Nous allons expliquer les divers concepts psychanalytiques nécessaires pour notre recherche. Nous allons nous réapproprier ces outils afin de les adapter à notre pratique artistique et donc la discipline à laquelle nous nous dédions : le cinéma. Cela nous permettra alors de concevoir avec précision les réponses aux questions suivantes : Où se situe la création par rapport au créateur ? Par quels états psychiques sont traversés les cinéastes ? - à quelle étape de fabrication ? Qu'en est-il pour les différentes personnes impliquées dans la création du film ? Ce premier chapitre nous permettra alors d'introduire les théories psychanalytiques autour de la création et les définitions utiles afin de les établir comme acquis communs, indispensable pour la suite de notre réflexion.

Ensuite, à partir des recherches théoriques, nous nous aventurerons à explorer la capacité ou l'incapacité curative du cinéma. On se demandera donc si le cinéma peut être thérapeutique ? Ce chapitre nous permettra de déplier les caractéristiques de la pratique du cinéma et d'en étudier ce qu'elles permettent psychiquement. Puis, nous élargirons ces examens au collectif, au rôle et l'influence qu'il a dans cette pratique. Pour enfin utiliser le film *Maman déchire !* réalisé par Émilie Brisavoine en 2025 comme illustration esthétique de notre chemin de pensée autour de cette question. Ces deux premiers chapitres nous auront permis de faire les contours de ce que permet psychiquement la pratique du cinéma et notamment en

étudiant les mécaniques psychiques groupales qui caractérisent cette pratique. Il s'agira alors de pouvoir utiliser ces chemins de pensée pour notre propre pratique.

Enfin, ce dernier chapitre sera dédié à la fabrication d'un film et l'étude de notre propre processus de fabrication. Nous tâcherons de décortiquer les différentes étapes du processus de création en nous inspirant des écrits du psychanalyste Didier Anzieu. Puis nous interrogerons les différentes personnes impliquées dans la fabrication de cet objet filmique afin d'en étudier la psyché et la dynamique groupale qui aura porté le projet jusqu'au bout et aura permis qu'il existe. Ainsi, on terminera cette étude en faisant l'éloge de l'intelligence collective qui se sera démarquée de nos recherches comme étant la clé du bon fonctionnement du processus de création cinématographique.

CHAPITRE 1 - INTRODUCTIONS AUX THÉORIES PSYCHANALYTIQUES

AUTOUR DE LA CRÉATION ET DÉFINITIONS

La notion du processus de création a été abordée par les théoriciens de la psychanalyse, en premier lieu par Sigmund Freud⁶, inventeur de la psychanalyse et grand esthète, puis par ses “héritiers”, notamment Mélanie Klein⁷, Donald W. Winnicott⁸ et Didier Anzieu⁹, qui ont poursuivi ses recherches et dont les travaux éclairent aujourd’hui les mouvements psychiques des artistes. Afin de recontextualiser légèrement les recherches engagées et potentiellement désamorcer des conjectures représentatives de notre époque, il nous semble fondamental de préciser que les psychanalystes composent avec leur époque et leurs outils contemporains : S. Freud exerce dans une période où la sexualité est la grande refoulée de la société. Cela permet de comprendre en partie pourquoi nombre de ses travaux s’articulent autour de cette thématique, quant à M. Klein, elle construit des pistes de réflexion sur la relation d’objet, et pour D. Anzieu c’est le corps qui incarne le cœur de ses recherches. Dans ce mémoire, le nœud de la réflexion se construira autour du lien social, des relations groupales, de l’intelligence collective, car il se présente à nous comme étant la singularité de la pratique du cinéma (rares sont les films effectués absolument en solitaire¹⁰) et également un des enjeux majeurs de la société contemporaine. Toutefois, il ne nous semble pas inutile de rappeler que chaque processus de création est singulier et qu’il y en a autant que d’œuvres.

Il nous paraît important de répéter que les recherches autour du processus de création ont principalement été menées à partir des arts plastiques et de l’écriture, pratiques qui sont presque toutes non-industrielles, solitaires et peu onéreuses (du moins comparées à la création cinématographique), et qu’il s’agit ici d’expliquer ce

⁶ Sigmund Freud, né en 1856 en Autriche, est médecin psychiatre mais surtout le fondateur de la psychanalyse.

⁷ Mélanie Klein, née en 1882, est une psychanalyste austro-britannique, reconnue notamment pour son apport déterminant dans les théories sur les positions paranoïde-schizoïdes et les positions dépressives chez l’enfant.

⁸ Donald W. Winnicott, né en 1897, est un pédiatre et psychanalyste britannique dont la majorité du travail s’axe sur l’environnement du nourrisson et les phénomènes transitionnels. Il est connu pour donner une place importante au jeu dans sa pratique clinique.

⁹ Didier Anzieu, né en 1923, est professeur et fondateur du département de psychologie de l’Université de Nanterre et psychanalyste français. Il est connu pour avoir conceptualisé le *Moi-Peau* et ses recherches sur les groupes et la créativité artistique.

¹⁰ Nous n’omettons pas l’existence des journaux filmés, mais même au sein de ce genre filmique plus solitaire, le ou la cinéaste travaille avec des partenaires pour les étapes de postproduction image ou son.

processus en prenant pour exemple exclusivement la fabrication de film. Or, nous n'avons pas de formation en psychanalyse et nous basons nos recherches et nos associations à partir des lectures disponibles dans la bibliographie ; bien que nous tentions de respecter la rigueur qui satisfait nos exigences, nous ne prétendons pas nous substituer aux théoricien.ne.s de la psychanalyse, mais bien à regarder ce que ces théories éclairent de notre pratique.

Afin d'étudier ce qui se joue psychiquement pour un.e réalisateur.ice quand il ou elle fabrique un film, nous sommes tentée de retourner à la source de la créativité, de la dater, de la décortiquer et de la caractériser. Nous présenterons ensuite trois outils théoriques qui s'imposent à nous comme étant indispensables pour poursuivre cette recherche. À l'aide du travail de théoricien.ne psychanalyste nous étudierons en profondeur les différentes phases du processus de création. Somme toute, à l'aune de ces recherches nous pourrions caractériser la spécificité du cinéma : un travail créatif collectif encadré. Ce travail, toujours en débat et en évolution, nous paraît particulièrement intéressant au sein de l'approche psycho-dynamique¹¹, ainsi il ne faut pas l'envisager comme un état de l'art figé mais plutôt comme une discussion dynamique entre les connaissances théoriques psychanalytiques et les processus de fabrication des objets filmiques..

I - LES OUTILS THÉORIQUES

a) Qu'est-ce que la créativité, la création ?

La création est l'exercice de la créativité dans une œuvre mais toutes les marques de créativité n'aboutissent pas à une création. La créativité est un processus psychologique qui témoigne de la singularité et de l'imagination de son.sa auteur.ice. Comme beaucoup d'autres phénomènes, le processus créatif convertit les pulsions primaires de l'être humain, pulsions libidinales ou d'agressivité, en un destin autre,

¹¹ Les psychothérapies dynamiques naissent de la méthode psychanalytique élaborée par Freud au début du 20ème siècle et se caractérisent par sa prise en considération des différentes forces pulsionnelles et de leurs conflits psychiques, c'est-à-dire l'idée qu'il existe des forces inconscientes qui agissent malgré nous et influencent nos pensées, émotions et comportements.

ici la création : c'est donc un processus "sublimatoire"¹², d'après Anne Brun¹³. Cependant, c'est une sublimation particulière : la créativité artistique tend à inventer un nouvel objet, tout en inventant son processus de création et ce faisant, répond à une nécessité elle-même difficile à identifier. Ce triple mouvement (invention d'une nouveauté, de son processus de création et réponse à un besoin) concerne tout individu sain et non exclusivement les artistes créateurs. En effet, Winnicott explique dans *Jeu et réalité* que "vivre créativement témoigne d'une bonne santé et que la soumission constitue, elle, une mauvaise base de l'existence."¹⁴. Afin de préciser ce propos, nous dirons que l'exercice de la créativité prend appui sur la partie saine de l'être humain, c'est, entre autres, cet axiome sur lequel se basent les psychothérapies à médiations artistiques¹⁵.

La créativité, dans toute l'acception du terme, ne désigne pas uniquement les œuvres d'art mais elle en est à l'origine. Les manifestations de la créativité se retrouvent autant dans un tableau qu'une maison, la confection d'un plat cuisiné, la création d'un jeu par exemple. La créativité existe à partir du moment où la motivation du mouvement est issue de l'élan vital. La créativité colore "une attitude face à la réalité extérieure"¹⁶, elle est l'expression d'une singularité. Au sein de la revue *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, René Roussillon¹⁷ écrit dans un article : "La créativité potentielle première, (...) "¹⁸, plasticité malléable des réponses,

¹² Définition classique de sublimation, écrite par Freud : "capacité d'échanger le but sexuel originaire contre un autre but qui n'est plus sexuel mais qui lui est psychiquement apparenté", possible destin pulsionnel dans l'art et la créativité. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, 1908

¹³ BRUN, Anne, *Aux origines du processus créateur*, Érès édition, 2018, p.25.

Anne Brun est professeur de psychopathologie et de psychologie clinique, et ancienne directrice du CRPPC (Centre de recherche en psychopathologie et psychologie clinique) de l'Université Lumière-Lyon 2 2009-2019 .

¹⁴ WINNICOTT, D.W. *Jeu et réalité*, Essais folio, 1971, p.128.

¹⁵ Ce sont des thérapies qui utilisent la naissance et l'élaboration d'un processus artistique au sein de la relation transférentielle, permis par l'étayage et la contenance du thérapeute, afin de potentiellement réanimer la vitalité des patient.e.s. Définition rédigée à partir du mémoire de FAT - 2 du GHU Sainte-Anne : *Étude de la destructivité dans sa relation avec le processus de création*, 2023, de Prudence Richard, sous la direction du Dr Anne-Marie Dubois.

¹⁶ WINNICOTT, D.W. *Jeu et réalité*, Essais folio, 1971, p.127.

¹⁷ René Roussillon, né en 1947, est un psychanalyste français, psychologue et professeur de psychologie à l'université Lumière Lyon 2, membre de la Société psychanalytique de Paris.- Wikipédia

¹⁸ J'ai arbitrairement supprimé le mot "féminin" que je considère faire partie du contexte patriarcal de l'époque de l'auteur et alimente un sexisme insidieux, et inutile pour notre recherche.

se conjugue et s'articule alors dans l'expérience et l'éprouvé d'être.¹⁹ Enfin, la psychanalyste Eloisa Castellano-Maury²⁰ définit la créativité de la manière suivante :

“ Elle serait constituée par la traduction et la matérialisation des représentations, des affects, des fantaisies et des impressions sensorielles précoces expérimentées par le sujet et favorisés par une structure imaginative, libre, sensible, avec la capacité de déplacer et condenser les conflits internes. Il s'agirait d'une manière de fonctionner habituelle sous l'égide des défenses du moi et des processus secondaires, fruits d'une richesse interne située du côté de l'Éros. ”²¹

Cette définition nous permet d'élargir notre conception de la créativité et introduit le lien entre la créativité primaire et la créativité artistique.

Tout le monde peut vivre créativement, cela ne requiert aucune facilité particulière. Cependant, quand tout artiste a nécessairement fait l'expérience de la créativité primaire, toutes les personnes ayant fait cette expérience ne deviennent pas nécessairement artistes. En effet, on peut comprendre, d'après ce qu'explique R. Roussillon, que la créativité se réactualise au fur et à mesure des expériences de soi, qu'elle est convoquée dès lors que l'expérimentation intervient, caractéristique des arts, de la religion, de la vie imaginaire et du travail scientifique. Dans un article²² de la revue *Le Carnet Psy*, Denys Ribas²³ défend que vivre créativement n'exige aucune facilité particulière, à la différence de l'artiste. Qu'est-ce qui différencie alors la créativité primaire de la créativité artistique ? Quels sont leurs liens ? De son côté Winnicott ne s'empare pas totalement de cette question, et s'en tient à dire que si l'artiste crée c'est “parce qu'il peut invoquer un talent particulier”²⁴.

Définir d'où vient le talent, s'il est inné, produit d'une construction sociale ou d'un développement infantile prédisposant le nourrisson à des activités artistiques

¹⁹ ROUSSILLON, René, “Pour une métapsychologie de la créativité chez D.W. Winnicott”, JPE n° 2 - 2015 - *Actualités de Winnicott - Journal de la psychanalyse de l'enfant*. p.171. PUF

²⁰ Née en 1917, Eloisa Castellano-Maury est psychanalyste, membre titulaire de l'Institut de psychosomatique Pierre-Marty, membre du CA de l'Association internationale de psychosomatique, ex-membre adhérente de la S.P.P et membre titulaire de l'Association psychanalytique de Madrid.

²¹ CASTELLANO-MAURY, Eloisa, *Frontières de la sublimation entre créativité et création*, Revue française de psychosomatique, dossier Sublimations, 2014, n°46, art. 103-114, p.105.

²² RIBAS, Denys, *La créativité pour Donald Wood Winnicott : Actes du colloque BBADOS 2010, Winnicott et la création humaine, 8-9 octobre 2010 - 2ème partie*, article dans la revue “Le Carnet Psy”, 11 mars 2011, n°151, p.26-31

²³ Denys Ribas, né en 1950, est un psychiatre et psychanalyste praticien français, spécialiste des enfants autistes et de l'œuvre de Donald Winnicott, désormais membre titulaire de la S.P.P (Société Psychanalytique de Paris).

²⁴ WINNICOTT, D.W., « Vivre créativement », dans *Conversations ordinaires*, Paris, Gallimard, 1988, p. 48.

ou non, reste compliqué et peu précis à l'heure actuelle. Cependant, dans *Frontières de la sublimation entre créativité et création*, Eloisa Castellano-Maury permet une distinction éclairante entre la créativité et les créations :

“Elles empruntent une «voie longue» et nécessitent «une exigence de travail» considérable. Et, le plus important : elles se concrétisent dans des œuvres totalement inédites et originales qui constituent un apport transcendant pour le capital culturel de l'humanité. Ce qui distingue surtout la création de la créativité, c'est son aspect «innovateur» (...)”²⁵

Elle précisera par la suite que les sublimations en marche dans le travail de la création ne sont ni bonnes, ni mauvaises : elles sont. Ainsi, les caractéristiques principales de la création peuvent s'articuler autour de l'exigence et de l'innovation. Mais quand la créativité est, depuis longtemps, analysée, et ses sources, que l'on développera par la suite, révélées, la création reste plus mystérieuse : elle bouscule la topique²⁶. Étant supposément inédite, elle demeure difficile à caractériser. François Rastier²⁷, directeur de recherche au CNRS, définit l'oeuvre authentique comme la concentration de l'essence des cultures précédentes, s'inscrivant ainsi dans une continuité phylogénétique, mais constituant tout de même une réalisation originale et impossible à répéter puisque procédant en même temps du fond de l'histoire et de l'inconscient de l'artiste.²⁸ Cette définition met en lumière l'articulation entre ce qui est déposé en nous du collectif avec nos singularités. Elle nous permet alors de poser un autre regard sur la création d'objet cinématographique en tant que produit issue d'une création collective, croissant les singularités de chacun.e.s des fabricant.e.s du film.

Les origines de la potentialité créative (qui débouche sur des capacités d'une créativité ludique pour la plupart, sur les découvertes pour les scientifiques, sur les créations pour les artistes, par exemple) prend ses racines dans les interactions

²⁵ CASTELLANO-MAURY, Eloisa, *Frontières de la sublimation entre créativité et création*, Revue française de psychosomatique, dossier Sublimations, 2014, n°46, art. 103-114, p.104

²⁶ En psychanalyse, la topique fait référence au système théorique d'organisation de la psyché en fonctions hiérarchisées et caractères différents, on y trouve deux structures d'organisation psychique distinctes : inconscient, préconscient, conscient, ou : ça, moi, surmoi. Ainsi, ici cela signifie que la créativité dépasse une topique et convoque une analyse plus large.

²⁷ François Rastier, né en 1945 est un sémanticien français, docteur en linguistique et directeur de recherche au CNRS.

²⁸Définition paraphrasée d'après l'article d'Eloisa CASTELLANO-MAURY, *Frontières de la sublimation entre créativité et création*, Revue française de psychosomatique, évoquée précédemment, p.110.

précoces avec la ou les figures d'attachement²⁹ (personne identifiée par le bébé comme la prolongation de lui-même car elle lui apporte les soins dont il a besoin) avec son nourrisson.

b) Source de la créativité

À quel stade du développement de l'enfant naît la créativité ? La pulsion de création définie comme un élan vital qui fait "se sentir réel"³⁰ prendrait ses racines dans les stades précoces de la vie psychique. D'après Mélanie Klein, elle naît dans le rapport du bébé avec son environnement et notamment les personnes qu'il identifie comme figures parentales. Le tout premier désir du nourrisson est la satisfaction orale d'être nourri de lait, une jouissance qui, si elle fait défaut, fait surgir des angoisses primaires. Lorsque le lait lui est retiré, il est animé de pulsions agressives envers la personne qui lui donne le lait, responsable de sa frustration et révélateur de sa dépendance envers lui. C'est la réaction de l'autre-sujet à cette haine qui va déterminer pour le bébé son rapport à l'ambivalence haine/amour et sa capacité à intégrer ses pulsions ambivalentes. Dans un cas, la capacité de la figure d'attachement à supporter cette haine amène le bébé à ressentir de la culpabilité, ce qui va lui donner envie de réparer les dommages fantasmés et l'inscrire dans une position de sollicitude en témoignant son amour de diverses manières (caresses, grimaces, don d'objets trouvés) : la créativité prendrait ses racines au sein de cette gratitude. Dans l'autre cas, si la rage provoquée par la déprivation ne parvient à rencontrer un contenant qui l'accueille, elle sera alors introjectée par le nourrisson dans le mauvais objet qui le nourrit. La créativité primaire trouve donc son origine dans la gratitude, et est elle-même à l'origine du désir de création artistique.

Pour approfondir cette perspective, D.W. Winnicott explore la notion de symbolisation³¹ qui lui paraît plus proche du processus de création dans le sens où elle est le manifeste des associations des idées exprimées par la forme choisie inconsciemment. Il introduit la théorie de transitionnalité que l'on abordera dans la

²⁹ Personne qui, par le biais de l'identification en miroir, va permettre à l'enfant d'extérioriser ses angoisses et ses émotions, en les acceptant et en les contenant, lui procurant ainsi un sentiment de sécurité. Cette théorie est développée et formalisée par le psychiatre et psychanalyste John Bowlby après les travaux de Winnicott, Lorenz et Harlow.

³⁰ KLEIN, Mélanie, *Envie et gratitude*, Hogarth Press, 1957

³¹ La symbolisation en psychanalyse fait référence à la capacité cognitive à représenter puis associer des idées, des mots, des concepts, elle intervient naturellement dans le développement de l'enfant.

sous-partie suivante. En guise d'introduction on peut simplement dire que, pour Winnicott, l'objet créé se situe entre la psyché de l'auteur.ice et sa réalité perceptive, un espace transitionnel. C'est dans cet espace que l'enfant trouve et crée l'objet de satisfaction, d'abord l'objet qui nourrit (sein, biberon, autres); puis cela peut-être le pouce, une peluche. Cet espace est fondamental.

René Roussillon lit l'œuvre de Winnicott en centrant la source de la créativité autour de la question de la place de la pulsion dans le trouvé/créé. Il situe cette pulsion dans l'introjection³² dans le moi, ce qui suppose, comme évoqué précédemment, un environnement attentif et adapté aux besoins de l'enfant, puis, progressivement, une mise à distance de cet objet externe (trouvé/créé) : le travail psychique de l'enfant s'articule autour de son intégration de ses pulsions ambivalentes. C'est un travail déterminant pour la relation à la créativité par la suite.

En outre, il ne faut pas oublier l'importance du corps et de la sensorialité dans le rapport et le développement de la créativité. Didier Anzieu met l'accent sur le lien entre les premières expériences sensori-motrices et la manière dont elles influencent plus tard le corps de l'œuvre créée. Il approfondira ce concept sous le nom du *Moi-Peau*, que l'on étudiera également à la fin de cette partie.

À l'issue de ces recherches, on peut dater l'origine de la pulsion de création chez l'individu entre sa naissance et ses 2 ans et l'ancrer dans le lien entre le bébé et son environnement, son rapport à lui-même, son intégration subjective et son rapport aux autres. Résumons ainsi : ce sont depuis les forces des désirs insatisfaits, des expériences de pulsions partielles inhibées quant au but, de gratitude, depuis les vécus pré-verbaux et sensori-moteurs riches ou traumatiques, que l'expérience esthétique et créative se développent et peut contribuer à les rendre supportables. Quant à la source relative à chaque création, nous allons l'explorer lors de l'étayage des phases du processus créatif.

³² L'introjection est une notion psychanalytique qui définit un processus inconscient par lequel un objet extérieur (l'image, la reproduction, le modèle d'une personne, etc) est incorporé, identifié au *moi* ou au *sur-moi*.

c) *L'aire transitionnelle*

Comme évoqué plus haut, la première satisfaction du nouveau-né est la succion orale ; puis le nourrisson investit un objet comme un ours en peluche, sa première possession non-lui. D.W. Winnicott, pédiatre et psychanalyste britannique théorise le concept de l'*aire transitionnelle* : un espace situé entre le pouce du nourrisson et son ours en peluche, une "aire intermédiaire qui se situe entre le subjectif³³ et ce qui est objectivement perçu."³⁴ Le subjectif (le monde interne de l'enfant, ses fantasmes) et la réalité extérieure (le monde physique et social) partagent un espace intermédiaire qui permet à l'enfant d'explorer le monde tout en restant proche de sa sécurité interne. C'est une aire d'*expérience* dans laquelle advient à la fois la réalité intérieure et la vie extérieure, sans contradiction. Ce n'est pas réellement l'aire qui est transitionnelle mais le passage du bébé de l'état d'union avec sa figure parentale à celui où il *relationne* avec elle en tant qu'individu autre que soi. Les objets transitionnels, les doudous ou accessoires, aident l'enfant à faire transition entre la dépendance à la figure parentale et l'autonomie. Ce phénomène intervient chez le nourrisson à partir du 4ème, 6ème ou 8ème mois jusqu'au 12ème. C'est une expérience proche relevant de l'*illusion*, expérience inhérente à celle de l'art, de la religion, de la vie imaginaire et du travail scientifique créatif d'après D.W. Winnicott.

C'est un moment de découverte de soi, de jeu et d'expérimentation où l'enfant établit son rapport à soi et aux autres. Filmer peut s'apparenter à une expérience similaire. La personne qui filme regarde le monde avec sa subjectivité mais donne à voir un Réel partagé. Le cinéma est un art particulier puisque l'illusion du réalisme qu'il permet fait particulièrement bien semblant de donner à voir le prétendu réel alors que c'est un regard subjectif que le film propose. Cette illusion incarne cette notion de transitionnalité entre le Moi et le non-moi.

Ainsi, cette notion d'espace transitionnel entre le moi et le non-moi, son intériorité et le monde extérieur, nous paraît particulièrement pertinente pour étudier le parcours psychique d'un.e créateur.ice de films : qui sort de soi et vient se produire au-dehors. "L'œuvre créée, en effet, se situe entre l'observateur et la

³³ Le premier objet représente "l'objet qui n'a pas encore été répudié en tant que phénomène non-moi." *Jeu et réalité*, D.W. Winnicott p.152

³⁴ WINNICOTT, D.W., *Jeu et réalité*, Folio essais, p.31

créativité de l'artiste. Il est vraisemblable que nous ne soyons jamais à même d'expliquer cette pulsion créative.”³⁵ Nous convoquerons cette notion dans le chapitre 2 afin d'interroger, à l'aide des recherches théoriques, les outils liés à la pratique cinématographique (caméra, montage, etc).

Par ailleurs, ces outils sont divers et peuvent être considérés comme des média entre l'imagination du/de la créateur.ice et la monde tangible qui l'entoure. Afin de mieux comprendre leurs fonctions sur la psyché, nous allons étudier la notion psychanalytique de *médium malléable*.

d) Le médium malléable (illusion dans la formation du symbole)

Le concept du *médium malléable* est introduit dans les années 1950 par Marion Milner³⁶ dans son livre *On Not Being Able to Paint (1950)*. Le *médium malléable* est un objet en capacité de se laisser transformer par les besoins du processus créatif. Le travail de Marion Milner s'attarde sur cet objet souple suite à des constats simultanés entre ses observations cliniques avec des enfants et l'utilisation du *dessin libre* à son propre usage : le *médium souple* ou *médium malléable* est un objet qui se laisse diriger et modifié par son usager, il est perçu comme peu susceptible d'intervenir ou d'imposer ses exigences, il peut être divers (peinture, sculpture, pâte à modeler, - et on fait ici le postulat que la caméra fait partie de cette liste -). Cet objet tiers, comme dans les psychothérapies à médiations artistiques, permet au patient d'investir l'objet de ses pulsions plurielles et permet une approche moins intimidante que le direct transfert/contre-transfert. À l'aide du médium souple et du cadre analytique, le patient peut rejouer ses traumatismes infantiles, névroses précoces, frustrations, inhibitions inévitables à la vie d'un nourrisson et ainsi établir progressivement une base interne stable. Ce matériau est définie par Marion Milner comme une substance d'interposition qui concentre des échanges archaïques entre l'humain et l'objet : l'objet exerce sur celui qui le manipule des impressions (tactiles, auditives, etc.) qui sont transmises aux sens ; la personne qui l'utilise exerce sur cet objet malléable des déformations qui peuvent prendre la

³⁵ WINNICOTT, D.W, *Jeu et réalité*, Folio essais, p.136

³⁶ Marion Milner est une psychanalyste, écrivaine et peintre britannique, née en 1900. Sa contribution à la théorie repose sur les liens primaires à la mère, le processus de séparation et celui de symbolisation qui complète et enrichit notamment les apports de Winnicott. Elle a également introduit le concept de *medium malléable*, singulière approche du médium thérapeutique qui sera par la suite développée par René Roussillon. Wikipédia

forme de ses fantasmes. Ce médium “sert d’interprète, de médiateur, de transmetteur, de transformateur entre la réalité psychique et la réalité externe (...)”³⁷. Ainsi, la méthode Milner se préoccupe moins de la dyade analyste-patient mais aborde la transformation thérapeutique autour de la dynamique triangulaire entre les relations analyste-patient-médium artistique.

Dans l’article *Pour une métapsychologie de la créativité*³⁸, René Roussillon souligne les bénéfices du médium malléable expliquant que c’est grâce à cette plasticité suffisante que l’environnement qui produit du soin au nourrisson peut remplir son rôle « miroir », c’est-à-dire, c’est grâce à la malléabilité de l’environnement aux états et mouvements internes du bébé qu’il peut ajuster le reflet qui réalise cette fonction narcissique (le besoin de se voir - investissement de la libido sur un objet conformes aux images idéales du Moi). Ainsi, la souplesse du médium répond au besoin du nourrisson d’être entouré d’un environnement adaptable à lui “sur mesure”. En effet, D.W. Winnicott précise que la particularité du premier mode de relation qu’entretient le nourrisson avec son environnement est dit “impitoyable”, le bébé ne devrait pas avoir à prendre en compte les états d’âmes des personnes qui prennent soin de lui, il s’impose à elles sans réciprocité. Enfin, la plasticité souple de l’objet permettra une expérience de transformation où l’enfant adaptera l’objet à ses besoins, et, ce faisant, travaillera psychiquement sur la modification d’un environnement qui n’est pas d’emblée “adapté” à lui : cette expérience est déterminante dans le développement de l’enfant.

On peut ici soulever les points communs entre ce *médium malléable* et l’*aire transitionnelle* étudiée plus haut, puisqu’ils ont tous deux une fonction de “pont” entre le patient et l’analyste, ou entre la réalité subjective et réalité externe. Cependant, des distinctions demeurent entre ces deux idées. D’abord D.W. Winnicott s’attarde plus à l’utilisation de l’objet qu’à l’objet lui-même. Puis dans la théorie de M. Milner ce sont les qualités d’adaptabilité matérielle de l’objet (peinture, mais

³⁷ FOGHINI, M., dans les remarques introductives de l’article de Marion Milner : *Le rôle de l’illusion dans la formation du symbole*, 1955, *Revue française de psychanalyse*, 1979, n° 5-6, p841-874 : p.842

³⁸ ROUSSILLON, René, l’article *Pour une métapsychologie de la créativité* JPE n° 2 - 2015 Actualités de Winnicott - Collectif - Journal de la psychanalyse de l’enfant -p. 171/ 288, PUF, p.169

également la figure d'attachement par exemple) qui permettent une expérience tolérable de l'altérité.

Il nous faut préciser que, lors d'un atelier psychothérapeutique à médiations artistiques, ce n'est pas le médium artistique qui soigne le patient mais bien le cadre analytique, la relation analyste-patient assistée par le médium qui fait tiers et permet alors des relations transférentielles³⁹ et contre-transférentielles⁴⁰ importantes. Cette notion est très importante puisqu'elle nous informe que la pratique du cinéma ne sera donc jamais thérapeutique hors du cadre analytique.

Pour conclure cette sous-partie, nous aimerions tisser des liens plus concrets entre ce *médium malléable* et le cinéma. Dans la mesure où les théories psychanalytiques du processus de création ont été principalement effectuées sur des arts solitaires et peu onéreux tels que les arts plastiques, la musique et l'écriture, peu de recherches ont été dirigées sur la potentialité de la caméra à pouvoir remplir le rôle de ce matériau souple. Néanmoins, il nous paraît approprié de parier que la fabrication d'un film est un *médium malléable* intéressant. Faire un film permet justement de capter une partie d'une réalité externe et de la transformer afin de restituer une partie de la réalité psychique du cinéaste. Toutes les étapes de la fabrication contribuent à cette transformation, il serait donc réducteur de dire que l'objet malléable est la caméra. Seule, elle permet déjà de sélectionner une partie et un angle de la réalité externe et ainsi de restituer une vision singulière, témoin de la réalité psychique. Mais c'est bien tout le processus global qui peut être pensé comme *médium malléable* : tous les outils de la fabrication cinématographique sont "au service" de la transformation désirée par l'auteur.ice. Il nous paraît donc judicieux d'utiliser les théories élaborées autour de ce concept dans la suite de ce mémoire tout en sachant qu'il ne s'agit pas du cadre analytique mais de celui du cinéma.

Pour la suite, rappelons que les deux notions étudiées caractérisent l'impact de la création cinématographique sur le rapport à soi-même et au monde, du point de vue des fabricant.e.s, ainsi la notion suivante s'inscrit dans la continuité de cette réflexion.

³⁹ Définition p.17.

⁴⁰ Ce phénomène repose sur la réaction inconsciente de l'analyste face à la position de l'analysé.e : dans le cadre d'un atelier à médiations artistiques, se joue dans l'analyste ce qui advient pour l'analysé.e lorsqu'il joue avec le médium.

e) **Le Moi-Peau**

Ce concept théorisé par D. Anzieu pour la première fois dans l'article *Le Moi-Peau* publié en 1985 nous permet de comprendre comment s'installe le sentiment d'existence sécurisé et distingué du monde extérieur. Il nous sera utile également dans les chapitres 2 et 3, mais il nous paraît intéressant d'en dégager les enjeux principaux dès maintenant puisque cette théorie fait appel à des concepts psychanalytiques tenus complexes. Comme évoqué plus haut, il est un âge où l'enfant ne peut distinguer la personne incarnant sa figure d'attachement de lui-même : elle et lui forment un tout unique. C'est l'activité de la succion d'objet, notamment du sein (ou du biberon) et les caractéristiques qui y sont liées (odeur de la mère ou de la figure d'attachement, contact de la peau, *holding*⁴¹ et la tétée) qui permet progressivement au nourrisson d'introjecter⁴² sa mère ou la figure d'attachement. En sentant à l'intérieur de soi le plaisir du ventre plein, le nourrisson hallucine l'objet sucé comme faisant partie de lui. Enfin, cette alternance de séquence (présence/absence de l'objet) ainsi que le développement de ses capacités à sentir, à toucher vont lui permettre de différencier les faces externe et interne des volumes et ainsi de se distinguer progressivement de cet objet Autre. Dans son article, Anzieu révèle à travers des expériences exercées auprès de primates, l'importance de la peau dans l'attachement de l'enfant et de l'intégration de soi. Plus précisément, il théorise les trois fonctions de la peau caractérisant le concept du Moi-Peau : d'abord la notion de *sac*, ou réceptacle du bon (nourriture, paroles, langage d'amour). La fonction de protection, la peau comme une barrière qui protège des attaques du monde extérieur. Et enfin l'échange, la peau comme espace de plaisir/déplaisir et de communication avec l'Autre et de perception du monde. Pour l'enfant, qui découvre son enveloppe et l'accepte, il va petit à petit comprendre qu'il est un tout uni, différent de sa figure parentale. Sa peau, devenue alors l'enveloppe qui le contient et le rend sensible, va lui permettre et donner envie d'explorer le monde.

Les liens avec la création de film sont multiples. Chez de nombreux.se.s documentaristes, la caméra est dotée de ces trois fonctions, se transformant ainsi

⁴¹ Le *holding* est une notion psychanalytique développée par D.W. Winnicott. Il désigne les manières dont le bébé est porté physiquement et psychiquement par sa ou ses figures parentales. C'est une attitude qui apporte du soin au nourrisson et répond à ses besoins émotionnels, c'est indispensable pour le bon développement de l'enfant et son sentiment de sécurité. Il favorise la formation d'une identité stable et la capacité à se sentir entier.

⁴² Processus inconscient par lequel l'image d'une personne est incorporée au moi et au surmoi. Définition du CNRTL

comme leur seconde peau. En effet, la caméra comme outil d'enregistrement vient recevoir la parole des acteur.ice.s du film : un réceptacle à mots, gestes, bruits. Elle est également décrite par les personnes qui se situent derrière comme une barrière protectrice de l'environnement documenté, une distance nécessaire qui permet justement à l'auteur.ice de prendre du recul sur ce dont il ou elle fait état. Enfin, la dimension d'échange est inhérente au processus de captation : dans le cas spécifique du documentaire, les documentaristes ne filment jamais un sujet mais toujours leur relation avec le sujet qu'ils et elles pensent filmer. Un échange entre ce qui se passe devant et derrière la caméra, c'est le regard du.de la cinéaste qui dirige le cadre et conditionne ce qui apparaît sur l'écran. Le documentaire *Les Miennes* réalisé en 2024 par Samira El Mouzghibati illustre particulièrement bien la fusion de ces trois fonctions. Ce film explore le fossé entre une mère de famille musulmane pratiquante et ses filles moins pieuses qu'elle ne le souhaiterait. La caméra est pour la famille un prétexte pour creuser ce nœud mère-filles, au cœur de la discussion, elle recueille les confessions de chacun.e des protagonistes. Le regard de la caméra est celui d'une des filles sur ses sœurs et ses parents. Cette caméra lui permet de poser des questions et ce projet filmique est un bouclier autant qu'un espace de dialogue obligé : elle crée un cadre, rend sensible celui qui la tient et lui permet d'explorer le monde. Mais cette dimension d'échange existe également dans les films de fiction. L'échange se situe entre le.la cinéaste et les personnes filmées mais aussi entre le.la cinéaste et les personnes qui réceptionnent le film. Ainsi la caméra comme deuxième peau accompagnera notre réflexion dans la continuité de cette recherche.

À la suite de cette étape de prise de conscience de son enveloppe charnelle, vers le 4ème mois, le nourrisson comprend progressivement qu'il y a des objets différents de lui, qu'il pense faire apparaître avec sa toute puissance, comme le doudou par exemple. Cette phase d'omnipotence infantile correspond au moment où le nourrisson pense être responsable du retour de l'objet désiré, le bon sein/biberon, lorsqu'il pleure, un sein/biberon apparaît comme par magie. Ainsi il expérimente le sentiment de toute puissance.

Pour être plus précis, D.W. Winnicott explique que l'enfant ignore tout du rôle primaire de la figure parentale, ainsi quand un sein, ou un biberon apparaît il se pense créateur de cet objet et se croit alors tout puissant. Mais entre le sein/biberon,

parfois le pouce qu'il tardera à percevoir comme faisant partie de lui, et le doudou qu'il fait survenir — puis entre cet objet et le monde — il y a un espace particulier dont D.W. Winnicott a souligné l'importance et que l'on a évoqué précédemment : l'aire transitionnelle.

Au sein de cette partie nous avons pu étayer nos définitions de la créativité, de la création et en expliquer les sources. Nous avons également approfondi trois outils psychanalytiques qui éclaireront l'objet de notre recherche : l'*aire transitionnelle*, le *médium malléable* et le *Moi-Peau*. Maintenant, nous allons pouvoir, à l'aide des travaux de Didier Anzieu, explorer avec précision et adapter au cinéma les différentes étapes du processus de création.

II - LES PHASES DU PROCESSUS DE CRÉATION D'UN OBJET FILMIQUE

Didier Anzieu, dans *Le corps de l'œuvre*, explore et théorise le processus créateur à travers cinq phases distinctes. Nous allons ici tenter de distinguer les différentes phases du processus de création en tissant des liens de correspondance avec les différentes étapes de la fabrication d'un film. Il convient de préciser que nous nous plaçons du point de vue de la personne qui accompagne et oriente le film depuis son idée originale jusqu'à son aboutissement.

a) Le saisissement créateur ou le jaillissement de l'idée du film

Le "saisissement créateur"⁴³ ou surgissement d'une idée intervient lors d'un changement effectif ou perçu, autrement dit un élément déclencheur qui peut être subi ou provoqué. Communément appelé "inspiration", ce saisissement peut autant être un mot entendu, une rencontre inattendue, une impression fortuite comme un son ou une odeur, des changements plus radicaux comme un deuil, ou une "liberté reçue ou conquise qui élargit le champ des possibles"⁴⁴, c'est l'irruption d'un stimuli. La vie psychique de l'auteur.ice lors de cette phase s'apparente à une dissociation ou régression partielle du Moi, se distinguant des désordres psychosomatiques :

⁴³ ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, NRF, Editions Gallimard, 1981, p.95

⁴⁴ *Ibid.*

l'Imaginaire fait irruption dans le Réel, c'est-à-dire que l'idée prend une place temporairement massive. Cette étape est, dans la majorité des cas, solitaire (sauf certains cas de co-réalisation où la recherche d'inspiration est partagée) et peut être vécue comme un abîme intérieur. Autrement dit, le ou la créateur.ice donne plus de place à son imaginaire en agissant moins et se concentre alors sur son idée en désinvestissant la réalité.

Cet état est assimilé à celui de l'*hallucination*, un état de dissociation psychotique similaire au rêve nocturne où l'individu perçoit ce qui ne peut (encore) être pensé, et où la perception du temps et de l'espace sont altérées. L'auteur.ice envahi.e par son idée, image ou son, sort alors temporairement du réel. Le mouvement créateur est permis par cet envahissement : plus le saisissement est fort plus l'auteur.ice est halluciné.e. Ce moment correspond à ce que les réalisateur.ice.s nomment communément l'inspiration et qu'ils décrivent comme une alternance d'angoisse et d'extase : la projection du corps réel et imaginaire est ici témoins d'expériences sensori-motrices précoces de l'auteur. En d'autres termes, la personne inspirée expérimente dans son corps des sensations archaïques de son histoire. Dans son livre *Aux origines du processus créateur*⁴⁵, Anne Brun fait l'hypothèse que les créations artistiques contiendraient toujours des traces d'expériences anciennes, jamais totalement symbolisées⁴⁶, issues de vécus précoces avant le stade verbal et feraient appel aux traces mnésiques sensorielles du nourrisson. Ainsi, ces expériences archaïques sont ré-invocables à travers des vécus hallucinatoires ou frôlant l'hallucination notamment.

b) "Le drame des idées c'est qu'elle s'associent"⁴⁷ et leur fixation

La particularité du processus de création réside dans le dédoublement du Moi qui observe le Soi pendant l'étape de saisissement et prend alors conscience du matériau psychique (l'idée) jusque-là inconscient. Ce faisant, il permet alors un changement de topique : un déplacement des idées inconscientes vers le

⁴⁵ BRUN, Anne, *Aux origines du processus créateur*, érès édition, 2018, P.60

⁴⁶ Pour rappel, ce terme psychanalytique signifie : représentées, associées à d'autres idées puis digérées.

⁴⁷ CABRERA, Dominique, *Bonjour M. Comolli*, 2023, documentaire, 85 min

préconscient, nouveau lieu où les représentants psychiques⁴⁸ peuvent alors établir des liens avec d'autres représentants (images, mots, sons ou autres formes symboliques). Si ces rencontres viennent à créer ou rentrer dans des réseaux associatifs complexes, divers, multidimensionnels, elles peuvent ainsi avoir un effet organisateur et structurant : l'auteur.ice se dirige alors vers la phase suivante de la fabrication de l'œuvre, celle de la fixation d'idées nouvelles rendues possibles par l'association de réseaux d'idées.

La force de cette étape réside dans l'auto-observation de la phase de dissociation précédemment évoquée afin de pouvoir la retranscrire et de laisser des traces de cette expérience. Cette phase peut être assimilée à celle de l'écriture de scénario, lorsque les diverses cellules d'idées viennent à s'assembler et se fixer sur un support afin de former un embryon d'idée. Aussi, selon le devenir de leurs réseaux, c'est à cette étape que les idées se dirigent tantôt vers le jeu et la créativité, tantôt vers la création. Nous nous intéressons aux créations cinématographiques qui sont caractérisées par l'association de ces divers réseaux complexes, variés, se dirigeant alors vers un chemin commun : un scénario, une histoire, une expérience, etc. Ainsi, on peut résumer en disant que la spécificité de cette étape, celle de l'association et fixation des idées, demeure dans la conscientisation et l'association des expériences fraîchement traversées permettant alors cette fixation.

c) Le langage du film : lui donner une forme

Après ce déplacement de topique, les représentants psychiques deviennent des objets appropriés par le conscient. Ces représentants psychiques fraîchement arrivés et liés - entre eux et avec d'autres plus anciens - dans la pensée préconsciente, se transforment en un noyau central capable d'organiser une œuvre. Anzieu donne le nom de "*code*"⁴⁹ à cette matrice ou réseau de pensée qui vient alors de se créer et qui s'appliquera au corps de l'œuvre (matière brute fournie par l'artiste) : il lui donnera sa forme. On peut dire que c'est ce que l'on appelle les intentions du ou de la réalisateur.ice.

⁴⁸ Ces représentants psychiques sont les images et les sons rapportés par l'inconscient.

⁴⁹ ANZIEU, Didier, *Le Corps de L'œuvre*, 1981, nrf, Éditions Gallimard, p.116

Ces intentions vont être le socle et les vecteurs de toutes les discussions qui vont advenir lors de la fabrication du film. En effet, au cinéma comme dans peu d'autres arts, les décisions matérielles (choix des ambiances sonores, du rythme de la musique, des cadres, des mouvements de caméras, de la gamme chromatique du film, des décors et des costumes, etc.) passent obligatoirement par des conversations avec les chef.fe.s de postes de toutes les disciplines impliquées dans la fabrication d'un film : ingénieur.e du son, chef.fe décorateur.ice, chef.fe opérateur.ice, etc. Cette étape peut donc être définie comme l'établissement des intentions et d'un langage commun qui va permettre à une équipe de cinéma de travailler ensemble.

Quant au corps de l'œuvre, cette matière brute qui sera organisée par le code, Jean Guillaumin⁵⁰ fait l'hypothèse qu'elle est tirée du propre corps de l'auteur.ice, de son vécu et de ce qu'il fantasme de son vécu. Il le projette en dehors de soi afin que cela devienne la toile de fond, le cadre, le décor et le support matériel et vivant de l'œuvre.

Anzieu distingue de ce besoin de donner corps à une oeuvre trois possibilités différentes impliquant trois conceptions de la création différentes : "la projection des sensations corporelles du créateur ; la construction de l'œuvre comme un corps métaphorique ; l'effort pour tirer du code organisateur du texte le corps même, le *corpus*, du texte."⁵¹

Quel que soit le type de conception de la création abordé, l'artiste investit forcément de soi dans l'œuvre ce qui permet l'établissement d'un lien entre son intériorité et le monde extérieur. D. Anzieu imagine ce phénomène à l'aide d'un tube imaginaire qui fournit la première "présymbolisation" d'un générateur de transformations. À cette étape de la création, le ou la cinéaste établit donc les intentions dominantes qui vont diriger le film mais le travail est encore relativement solitaire, ce n'est qu'à l'étape suivante que le travail collectif s'impose.

⁵⁰ Jean Guillaumin est un professeur de psychologie et psychopathologie clinique à l'université de Lyon et psychanalyste français né en 1923.

⁵¹ ANZIEU, Didier, *Le Corps de L'œuvre*, 1981, nrf, Éditions Gallimard, p.119

d) La composition du film

C'est précisément à cette étape que le cinéma prend un chemin nécessairement différent des autres disciplines artistiques (ou comme d'autres arts collectifs). En effet, il s'agit d'une rencontre dialectique entre la confection et l'image mentale élaborée au préalable. Cela implique que l'artiste ne doit pas avoir d'inhibition à utiliser la matière choisie : les choix du matériau, d'outils et de manière de manipuler la matière ont déjà été effectués l'étape précédente par l'artiste et il lui faut maintenant procéder à sa manipulation. Par exemple, en sculpture le choix de la pierre correspond à l'étape précédente et celle-ci à sa taille, ou en peinture le choix de la toile et du type de peinture étant déjà effectué, il s'agit alors dans cette phase de répartir la peinture sur la toile, etc. A l'inverse, au cinéma, la matière n'est pas manipulée directement par le.a réalisateur.ice puisque dans la plupart des cas les images sont créées par les différents corps de métier : costumier.e.s, décorateur.ice.s, équipe caméra, équipe électricité, équipe son. La matérialité du.de la réalisateur.ice réside alors dans les discussions qu'il va entretenir avec les chef.fe.s de poste de chacun de ces départements et des décisions qui vont en découler.

C'est une phase où le.la réalisateur.ice arrive avec une envie forte et c'est lorsqu'il se confronte à l'autre et au réel qu'il va avoir besoin d'un environnement sécurisant. C'est également le moment où les réalités subjectives de chacun.e des participant.e.s à la fabrication du film vont devoir cohabiter et risquent la collision. Anzieu explique que :

“la composition de l'oeuvre, avec ses formations répétées de compromis, sa transposition, dans les procédés du style, de certains des mécanismes de défense du Moi, son activité de révision après coup des productions, son introduction de normes logiques, éthiques ou esthétiques propres ou contraires à une époque, à un milieu, s'apparente au processus de névrotisation qu'on voit s'établir dans des cures psychanalytiques.”⁵²

“La composition de l'oeuvre”⁵³ intervient au moment de la rencontre de l'équipe, ainsi chacun et chacune est exposé.e à rejouer des mécanismes de défense et le dépassement de ces chocs qui va déterminer la capacité d'une équipe à créer un oeuvre commune et autonome : c'est un point capital pour la fabrication du film. En effet, à cette étape, chaque personne contactée pour intervenir dans sa création vont,

⁵² ANZIEU, Didier, *Le Corps de L'oeuvre*, 1981, NRF, Éditions Gallimard, p.126

⁵³ *Ibid.* p.126

à leur tour, traverser les trois premières phases du processus de création et tous les enjeux psychiques jusqu'alors éprouvés par le.la cinéaste vont l'être par chacun.e.s, avec leur propres réseaux d'idées, d'associations, de déplacement de topique, etc. Désormais, les enjeux narcissiques de chacun.e.s vont devoir être sublimés pour laisser place à *l'accordage*.

L'accordage fait référence à ce que Daniel Stern⁵⁴ appelle "l'accordage affectif"⁵⁵ qui concerne initialement les interactions archaïques synchronisées entre le bébé et sa ou ses figures parentales : l'expression vocale du parent rythme les mouvements du nourrisson, ce geste engendre un écarquillement des yeux qui trouve son écho chez les parents. Si ces moyens de communications et leur *timing* interviennent dans la vie primaire de l'être humain, elles colorent ensuite sa capacité à interagir avec d'autres êtres humains dans sa vie d'adulte. Ici, "l'accordage"⁵⁶ exprime donc la capacité des chef.fe.s de poste à interagir et trouver un terrain d'entente, une direction artistique commune en cohérence avec l'œuvre en cours de création. Afin d'établir ce vocabulaire commun, beaucoup de réalisateur.ice.s communiquent à l'aide de références filmiques, corpus qui sera à la base des discussions autour des différents enjeux de l'œuvre en création (le ton du film, la direction artistique, le rythme, etc). L'œuvre est tributaire de cet accordage et des différentes décisions qui sont prises au cours de ces discussions.

De plus, la création cinématographique contient une dimension supplémentaire à la contrainte travail. Tandis que la.le réalisateur.ice vient avec son objet et son propre désir, les collaborateur.ices de cet objet vont, pour leur part, tenter de ressentir du désir pour celui-ci, cherchant ainsi la validation du.de la réalisateur.ice. D'une certaine manière, le film va dépendre de la capacité de l'auteur.ice à savoir communiquer ce qu'il.elle a en tête, et de l'investissement de ses associé.e.s pour le comprendre et s'adapter à ses envies, tout en impliquant leurs propres visions. Cette dynamique particulière peut également faire penser au nourrisson qui expérimente la toute puissance et sa capacité à exprimer ses besoins

⁵⁴ Daniel Stern est un pédopsychiatre, professeur de psychologie à l'Université de Genève, et psychanalyste américain, praticien à l'Hôpital de New York et membre de la faculté du Centre de Psychanalyse à Columbia University, New York, né en 1936.

⁵⁵ STERN, Daniel, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, traduit de l'américain par Alain Lazard et Dominique Pérard, 2003, collection Le fil rouge, 384p., dans le chapitre "Le sens d'un soi subjectif", p.208

⁵⁶ *Ibid.* p.208

afin que son environnement s'y adapte tout en arrivant avec sa propre exigence. C'est dans cet écosystème de fabricant.e.s de film tous.tes interdépendant.e.s que l'oeuvre trouve son origine ; sa forme finale repose donc sur la dynamique entretenue par ce groupe.

En plus des nombreux enjeux inhérents au travail de groupe, lors de cette phase, le conflit fondamental entre le Moi idéal⁵⁷ et le Réel se poursuit activement et se concentre principalement autour du travail du style. C'est l'étape où la rigueur et le souci du détail sont d'actualité, comparables "aux soins amoureux de la figure maternelle pour son petit, ou de l'artisan pour l'objet unique qu'il confectionne à la main."⁵⁸, l'oeuvre prend alors forme pour produire un corps unifié et indivisible.

D'autre part, une autre particularité du cinéma réside dans la fabrication d'un film qui demeure longue et poursuit différentes étapes nécessitant un retour à cette phase du processus de création, soit celle de la composition proprement dite du film. Pour préciser, la singularité de la fabrication d'un film ne réside pas dans sa longueur mais dans le fait que chaque étape de fabrication est inextricablement un travail collectif, et ceci implique à minima 3 répétitions d'un retour à la phase 2 jusqu'à la phase 4 (celle de composition). En effet, on peut distinguer trois grandes étapes indispensables : la pré-production, ou l'écriture du projet, du scénario ; la production, deuxième écriture du film comprenant la préparation (repérages, découpages technique, construction des décors - liste non exhaustives) et le tournage ; puis la post production, ou la troisième écriture du film, qui inclut le montage et mixage son/image, puis l'étalonnage. Ainsi, à chaque nouvelle écriture, le processus de création se répète, les différents postes questionnent et enrichissent les associations d'idées établies lors de l'étape 2, précisent le "code" organisateur du film et, ensemble, font des choix. Dans le meilleur des cas, ces derniers s'accordent et composent le film avec les compétences de chacun.e.s.

Cependant, nombreux sont les exemples où l'accordage n'a pas lieu, ou alors de manière très verticale et autoritaire ce qui a des conséquences sur le résultat du film également. Dans le cas où il est obtenu de manière impériale, l'obéissance

⁵⁷ S. Freud définit le "Moi idéal comme le lieu du fantasme héroïque, lieu dans lequel le sujet se voit accomplir maintes merveilles, être "celui que j'aimerais être". Ici c'est la projection de l'objet fantasmé, la création parfaite réalisé par le moi idéal" dans "Pour introduire le narcissisme", Paris, Payot. In *Œuvres complètes de Freud*. Psychanalyse, 12, 1913-1914. Paris : PUF.

⁵⁸ ANZIEU, Didier, *Le Corps de L'oeuvre*, 1981, NRF, Éditions Gallimard, p.131

permet l'évitement du conflit et révèle les enjeux narcissiques du.de la cinéaste et le besoin de validation de l'autre. Dans celui où l'accordage n'advient pas du tout, il peut être responsable de l'arrêt du film ou du moins d'un report du tournage.

Si nous reparlerons spécifiquement de la place particulière du montage, nous pouvons attirer l'attention sur cette étape importante car on retrouve souvent des liens amicaux forts entre les cinéastes et leur chef.fe.s monteur.euse.s. Ce sont les personnes avec qui iels finalisent l'écriture du film, ce qui est une responsabilité non négligeable. On peut par exemple citer *Ne croyez surtout pas que je hurle*, documentaire réalisé par Frank Beauvais en 2019, qui relate l'histoire de son échec amoureux et de la fin de cette relation romantique, douloureuse, lors de laquelle son père décède. Le monteur, Thomas Marchand, raconte avoir passé de nombreuses heures en salle de montage à essuyer les larmes du cinéaste, la postproduction ayant été un catalyseur de processus de deuil⁵⁹.

e) Distribuer l'œuvre au dehors

La distribution, cinquième et dernière étape, est une phase compliquée où l'auteur.ice doit terminer l'oeuvre dans laquelle iel est investi depuis une certaine durée, c'est pourquoi de nombreux.se.s cinéastes trouvent des alternatives à cette fin pour éviter l'angoisse du vide ou les vertiges souvent ressentis et comparés à la "dépression post-puerpérale"⁶⁰.

Une stratégie adoptée par l'artiste est souvent celle de l'abandon au profit d'un autre projet. Une autre stratégie étant celle de tenter d'atteindre la perfection mais celle-ci peut être si infinie qu'elle en vient à défigurer l'œuvre et en changer le sens et les intentions. On pense instantanément à la pensée de J-L Godard, citée régulièrement par la phrase suivante : « un montage ça ne s'arrête pas ça s'abandonne »⁶¹. Le cadre de production qui impose une date limite (d'écriture, de postproduction image/son), parfois pressante, peut-être nécessaire pour mettre fin aux désirs toujours plus grands de parfaire l'œuvre : la production possède un

⁵⁹ Information issue d'une discussion autour du film *Ne croyez surtout pas que je hurle* de Frank Beauvais, dans le cadre d'une projection au cinéma l'Archipel en partenariat avec L'ACID, le 5 novembre 2024.

⁶⁰ ANZIEU, Didier, *Le Corps de L'œuvre*, 1981, NRF, Éditions Gallimard, p.127

⁶¹ Il n'y a pas de texte ou d'interview précis qui restitue cette phrase, mais elle représenterait une des thématiques de la philosophie de pensée du réalisateur.

calendrier précis qui oblige la fin de l'œuvre et sa distribution. Cette pression peut-être mortifère pour certain.e.s ou salvatrice pour d'autres.

Lors de cette étape décisive, D. Anzieu explique que "créer est davantage une façon de se défendre que de se dégager d'une dynamique dépressive, prompte à resurgir malgré l'avancement du travail et les succès éventuels des productions antérieures."⁶². Si le.la réalisateur.ice réussit à surmonter ses inhibitions et sentiments de honte ou de culpabilité, le film parvient à être réalisé et à suivre tout son chemin pour être achevé. Cependant, il ne faut pas penser qu'elle comblera un quelconque vide ou le sauvera de quelques drames personnels : l'auteur.ice a juste besoin de le clore. S'ensuit un autre enjeu psychique difficile pour les cinéastes particulièrement, celui de soumettre l'œuvre aux réactions et aux jugements du public, relatif à l'investissement de l'auteur.ice dans sa création.

Mélanie Klein découvre que la résistance du.de la créateur.ice à traverser cette étape relève de la dialectique de l'identification projective. L'identification projective⁶³ intervient très jeune dans le développement de l'enfant et prend origine dans la capacité du nourrisson à faire vivre à sa mère ce qu'il ressent au profond de lui-même. Elle se manifeste après comme un mécanisme de défense inconscient où le sujet projette ses propres sentiments dans une personne autre et agit de telle sorte que celle-ci s'accorde avec cette projection. Cela renforce les intuitions du sujet quant au ressenti de cet autre. Dans le cas de la création, l'identification projective peut s'exercer afin de se préserver d'une réception potentiellement négative. L'œuvre est alors un objet qui se situe entre soi et le monde, un objet transitionnel, dans lequel l'auteur.ice investit beaucoup d'affect. La liaison oeuvre-auteur peut transformer cette étape de distribution au-dehors en moment difficile pour le.la créateur.ice. Quoiqu'il en soit, cette liaison n'est que le reflet de la mesure de l'investissement de soi dans cet objet. Ainsi il se peut également que cette distribution laisse impassible son.sa auteur.ice quand la fabrication d'un film est perçue exclusivement comme un travail soustrait d'investissement personnel, le cinéma étant avant tout une industrie.

⁶² ANZIEU, Didier, *Le Corps de L'œuvre*, 1981, NRF, Éditions Gallimard, p.128

⁶³ L'identification projective est un terme psychanalytique qui concerne le fait de projeter sur un objet des caractéristiques propres à soi-même afin de s'y reconnaître.

D'autre part, un film a déjà rencontré un public restreint et proche du cinéaste et de la production avant sa distribution. Les premières réceptions du public-test influenceront l'affect qui dominera le.la cinéaste lors de la phase de distribution en festivals et salles de cinéma. Si la réception est bonne, le.la cinéaste pourra traverser cette phase de présentation au dehors, autant en paix qu'avec angoisses puisqu'il.elle sentira que quelque chose lui échappe, que le regard des autres viendra dépasser le sien (et le rapport à soi peut venir colorer de doute les divers compliments en soupçonnant l'hypocrisie par exemple). À l'inverse, si le.la cinéaste reçoit de nombreuses critiques, l'angoisse peut-être telle qu'il ou elle refuse de distribuer son film. Dans certains cas de figure, le montage peut être changé et les intentions forcées à être modifiées, ce qui peut être un deuil à effectuer du premier film fantasmé par l'auteur.ice. Enfin, il est également probable que le décalage entre les conditions de distribution et de réception, et celles dans lequel se trouve l'auteur.ice à l'écriture du projet, provoquent une dissociation chez cet.te dernièr.e. Précisons : quand l'écriture a été provoquée par une émotion très forte, malgré tout le temps passé dans le développement de l'œuvre, cette émotion aura beaucoup de chance d'être réinvoquée au moment de la projection de l'objet filmique, émotion qui ne sera pas forcément partagée par la salle. Cela peut ainsi provoquer une coexistence étrange d'émotions qui cohabitent rarement. Néanmoins, le rapport qu'entretient chaque auteur.ice avec la réception de son œuvre lui est singulier.e et dépend des affects dépressifs ou maniaques qui dominent lors de cette expérience : angoissée ou joyeuse.

Si ce processus rencontre évidemment des aménagements selon les arts, il en est de même selon le type de films fabriqués. En effet, les phases ne vont pas être traversées de la même manière et au même rythme selon le nombre de personnes qui composent l'équipe, la durée du film, les conditions de production, et l'investissement des équipes et créateur.ice.s par exemple. Anzieu précise qu'il a distingué cinq phases pour la clarté de l'exposé mais que la réalité peut être bien plus simple, il donne l'exemple de la découverte scientifique qui se résume en la fusion des trois premières phases à un moment unique ; ou plus complexe. En effet, des allers-retours entre les différentes phases avant que l'œuvre soit achevée peuvent intervenir. Ainsi, comme nous l'avons précédemment évoqué, la fabrication d'un film est un processus particulièrement long puisqu'il fait appel aux nombreuses étapes

précédemment exposées, de nombreuses personnes avec des compétences dans les différentes disciplines impliquées. Il nous apparaît donc que le processus de création d'un.e réalisateur.ice exerce des allers-retours entre les différentes phases étudiées, que chaque étape de production du film peut impliquer un retour à la phase de la phase 2 à la phase 4, la cinquième phase venant clore et souvent prolonger la postproduction⁶⁴.

Ainsi, maintenant que nous avons pu développer les cinq différentes phases du processus de création et tenté d'adapter la théorie de Didier Anzieu à l'art cinématographique, nous sommes mieux armés pour comprendre les enjeux psychiques impliqués dans la fabrication d'un film. Cela nous permet désormais de centrer notre recherche autour du processus de création collective inhérent à la fabrication d'un film : À quel point un film est tributaire des relations sociales entretenues entre les différent.e.s associé.e.s investi.e.s dans son élaborationsa confection ? Quels enjeux psychiques colorent ces relations ? Qu'est-ce que la fabrication d'un film permet psychiquement ? On tentera alors d'apporter des réponses à ces questions à l'aide d'entretiens avec la cinéaste, Émilie Brisavoine et sa chef.fe monteuse, Karen Benainous, et à travers l'analyse de notre propre pratique dans le cadre de la création d'un objet cinématographique. Néanmoins, il convient tout d'abord de revenir à l'assimilation d'outils théoriques psychodynamiques.

III - LES ENJEUX GROUPAUX DU CADRE-CINÉMA

a) L'accordage au cinéma

Après avoir étudié les différents processus psychiques qui se mettent en place lors de la création d'un objet cinématographique, il est dans la continuité de cet exercice de penser ces processus dans le cadre d'un groupe. C'est en cela que l'art cinématographique se distingue des autres, en particulier puisqu'il est très souvent réalisé par plus de deux personnes. Or, dès lors que trois personnes s'associent, les évolutions psychiques de chacune des personnes entrent en interaction et créent

⁶⁴ Bien qu'il existe des cas où, quand la production ou la légèreté de l'équipe le permet, le tournage peut s'éterniser également.

ensemble ce que l'on appelle une *psyché de groupe*⁶⁵. De plus, il est nécessaire, afin qu'une création commune soit possible, qu'ait lieu un *accordage*. C'est donc sur l'articulation entre création cinématographique et groupe que nous allons nous pencher dans cette partie.

L'accordage est une notion développée par Daniel Stern⁶⁶ dans son livre *Le monde interpersonnel du nourrisson*⁶⁷. Il décrit ce phénomène comme “un réaménagement, une reformulation d'un état subjectif”⁶⁸, c'est-à-dire les différents processus qui composent la capacité d'une personne à reproduire différemment l'état interne d'une autre personne. Ce phénomène apparaît premièrement entre le nourrisson et la figure d'attachement ; on l'observe par exemple lorsque cette dernière traduit en vocalise un état d'excitation exprimé par le rythme des mouvements de bras du bébé. Ensuite, ce phénomène a lieu très régulièrement dans la vie, notamment en groupe lorsque des personnes passent une certaine période de temps ensemble, et que le langage non verbal se développe entre les individus du groupe. Il nous paraît intuitivement vertueux pour la création artistique d'une œuvre collective puisqu'il va résulter dans l'œuvre finale : plus l'équipe de cinéma est accordée, plus les décisions de chacune des personnes de l'équipe seront cohérentes avec l'envie exprimée initialement par le/la réalisateur.ice. Nous allons donc décortiquer les “psychés groupales” afin de mieux comprendre le fonctionnement d'une équipe de cinéma (pré-prod, prod, et post-prod).

C'est René Kaës, psychologue, psychanalyste et universitaire français né en 1936, qui a contribué à la recherche notamment en psychanalyse de groupe. Ses écrits nous aideront à comprendre ce que nécessite un groupe afin de créer une œuvre commune et comment s'articulent les relations entre les collaborateur.ice.s. Dans un colloque de l'APSYFA⁶⁹, René Kaës définit le groupe comme le “lieu de la

⁶⁵ Bien que des interactions aient également lieu dès que deux personnes doivent composer un objet commun, on ne parle pas de psyché de groupe mais de duo, la dynamique est différente.

⁶⁶ Daniel Stern est un pédopsychiatre, professeur émérite de psychologie à l'Université de Genève, et psychanalyste américain, praticien à l'Hôpital de New York et membre de la faculté du Centre de Psychanalyse à Columbia University, New York, né en 1934.

⁶⁷ STERN, Daniel, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, PUF, 1989.

⁶⁸ STERN, Daniel, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, traduit de l'américain par Alain Lazartigues et Dominique Pérard, 2003, collection Le fil rouge, 384p., dans le chapitre “Le sens d'un soi subjectif”, p.208

⁶⁹ Colloque de l'APSYFA (L'Association Psychanalytique des Thérapeutes Familiaux d'Aquitaine), 11 mars 2017, mené par L. CHOMY, A-M. DAYRES, M-H. DINANT-CHAUVEAU, E. GRANGE-SEGERAL, D. GOENAGA-BICHEL, E. GRANJON, A-M. GUEHRIA, R. KAËS, E. LEGOURSKA, G. MEVEL, F. MEVEL et J-P. PINEL sur *L'APPAREIL PSYCHIQUE GROUPAL* - Un modèle pour penser le groupe, la famille, l'institution.

conjonction interférente de trois espaces de réalité psychique : celui du groupe en tant qu'entité spécifique, celui des liens intersubjectifs qui s'y forment, celui du sujet singulier en tant qu'il est membre du groupe et initialement constitué comme sujet du groupe.⁷⁰ Par cette définition, il rend visible les 3 espaces psychiques qui interagissent de manière dynamique au sein d'un groupe :

- le **transpsychique** : espace du groupe en tant qu'ensemble, fait référence au fonctionnement du groupe, ses rituels, ses processus, etc.
- l'**interpsychique** : espace des liens entre les différentes personnes qui composent le groupe et le dynamisent en lui permettant d'exister
- l'**intrappsychique** : espace des sujets individuels qui composent le groupe, projetant sur celui-ci des processus internes et introjectant des objets et des processus de fonctionnement du groupe

Ces trois espaces caractérisent l'Appareil Psychique Groupal (APG), et nous permettent de comprendre les différentes couches d'observations afin de faire des liens avec une équipe de cinéma.

Une équipe de cinéma est un groupe particulier puisqu'il est composé de micro-groupes, on y trouve :

- l'équipe de pré-prod, composé souvent du.de le.la cinéaste, de le.la directeur.ice de production, et des chef.fes de postes dans tous les autres domaines impliqués dans la création du film (caméra, son, lumière, décoration, costume, maquillage, etc)
- l'équipe de production, composée du cinéaste, des chef.fes de poste déjà impliqué.e.s depuis la préparation du film mais avec leurs équipes complètes pour le tournage, de l'assistant.e mise en scène, du.de la scripte, etc.
- l'équipe de post-production dont les chef.fe.s de postes de ces disciplines (montage son, image, mixage, étalonnage), le.la cinéaste et certain.e.s chef.fes de postes du tournage comme le.la cheffe opérateur.ice lors de l'étalonnage.

⁷⁰ KAËS, René, *L'Appareil psychique groupal*, colloque APSYFA, 11 mars 2017, ACTES, p.6

Ainsi, les deux premières équipes sont quasi similaires, seules quelques personnes changent et certaines s'ajoutent. Au fil des différentes équipes, l'unique liant reste le.la cinéaste qui assure la direction artistique que prend le film à chaque étape de fabrication du film, et la production qui supervise ces étapes en posant des deadlines. Il est coutume cependant que le.la directeur.ice de la photographie vienne en étalonnage afin de s'assurer de la continuité du travail qu'il a entamé, le monteur son et le mixeur travaille également ensemble, ainsi il existe des ponts entre les différentes équipes de fabrication. Toutefois, l'unique point commun à l'entièreté des équipes est l'auteur.ice du film : par sa stabilité au sein de toutes les équipes, mais surtout par le fait qu'il.elle porte le projet jusqu'au bout et le signe, la.le cinéaste est donc responsable de l'accordage au sein des différentes équipes de fabrication du film.

Il nous paraît que cet accordage est d'autant plus nécessaire que l'investissement émotionnel est grand, or l'étape du montage est une étape grandement déterminante pour le film, souvent très chargé émotionnellement donc. Ainsi, il nous semble pertinent d'explorer plus en profondeur l'étape du montage.

b) La place particulière du montage

L'accordage implique de percevoir les manifestations de l'autre mais également de les traduire en sensation afin de pouvoir y répondre de manière harmonieuse. Nous garderons dorénavant la définition établie par Daniel Stern, l'accordage comme d'un réaménagement des "comportements par l'intermédiaire de métaphores et d'analogons non verbaux."⁷¹ C'est-à-dire des traductions de ressentis internes qui, à travers des associations de pensées, sont exprimés par l'autre par des manifestations partiellement semblables et partiellement différentes.

Comme toutes les étapes de la fabrication d'un film, celle du montage est décisive, si ce n'est une des plus décisives puisque c'est la dernière étape de réécriture du film. Ainsi, pour une phase avec tant d'influence directe sur le résultat final, et qui implique de passer plusieurs heures à deux dans une salle noire, l'accordage entre

⁷¹ STERN, Daniel, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, traduit de l'américain par Alain Lazartigues et Dominique Pérard, 2003, collection Le fil rouge, 384p., dans le chapitre "Le sens d'un soi subjectif", § "L'accordage comme première marche vers le langage", p.208.

le.a monteur.euse et le.a cinéaste nous paraît primordial. C'est également lors de cette étape, que le.la monteur.euse va accompagner le.a cinéaste dans l'acceptation du film qu'il a vraiment sous ses yeux et non de celui qu'il croit voir. Après avoir passé plusieurs jours, voire semaines et parfois mois, en tournage, il est difficile d'entrer dans la salle de montage en nettoyant son cerveau de tout ce que l'on a projeté sur le film lors de la fabrication des images et du son. Pourtant, quelles qu'aient été les expériences vécues lors du tournage, les spectateur.ices n'en sauront rien, ils n'auront accès qu'aux images qui restent et ne racontent pas le climat qui régnait sur le plateau lors de leurs captations. Cette distance obligatoire est facilitée par la présence de le.a monteur.euse qui n'a, ni les souvenirs affectifs du tournage, ni le même investissement émotionnel dans l'objet cinématographique que le.la cinéaste. Ainsi, le.a monteur.euse est facilitée par sa position à recevoir les images telles qu'elles sont et non telles qu'elles étaient rêvées. Une fois cette réception effectuée, c'est un léger travail de deuil qui doit être traversé par le.la cinéaste afin de pouvoir repenser le film avec ce qu'il a réellement tourné. C'est un deuil particulier puisqu'à l'inverse de ce que l'on pourrait penser il permet de cerner d'autant mieux ce que l'on veut fabriquer : les nouvelles contraintes des images manquantes ne sont que prétextes à l'intelligence créative.

Ce nouvel élan de création qui a lieu lors du montage se pratique, la plupart du temps, à quatre mains et deux cerveaux. C'est un retour à l'étape 3 du processus de création (la formation) et un nouveau cheminement vers l'étape 4 (la composition) pour le.la cinéaste, et une succession des étapes 1, 2, 3 et 4 (saisissement, fixation, formation et composition) pour le.a monteur.euse. Les états internes des deux créateur.ices de cette étape sont donc asynchrones, et ce de manière vertueuse : la phase du saisissement créateur qui traverse le.a monteur.euse va permettre un second souffle au marathon initié par le.la cinéaste et surtout une remise en question de la direction que prend l'objet cinématographique. Cette remise en question permettra de réorienter le résultat ou de confirmer la direction empruntée, sa finalité est tributaire de la discussion entre le.la cinéaste et le.la monteur.euse. Cette asynchronicité révèle la relation d'altérité, qui est, ou doit être, concomitante de l'accordage et permet aux deux personnes de ne pas entrer en fusion. La fusion, notion distincte de l'accordage, représente une relation affective au cours de laquelle un individu est dans l'impossibilité de se différencier de l'autre, elle

n'est pas bonne dès lors qu'elle s'inscrit dans le temps. Ainsi, l'équilibre relationnel et l'accordage à cette étape sont décisifs quant au résultat final.

Enfin, nous nous arrêtons ici sur l'analogie, phénomène évoqué plus haut afin de définir l'accordage, puisqu'il nous paraît être un point clé du travail du montage qui rentre en résonance avec la notion d'accordage. En effet, bien que toutes les étapes de la fabrication d'un film nécessitent l'accordage, celle du montage s'en fait l'écho de manière singulière. Puisque l'accordage permet la traduction d'un ressenti en travail du son et/ou de l'image, d'associer un ressenti à un effet, on peut s'attarder sur la pratique du montage qui se base singulièrement sur les raccords justes, les bonnes associations donc. Ainsi, il s'agit ici, d'associer un ressenti à une association de plans, faire correspondre de manière analogue le sentiment interne de l'auteur.ice à l'analogie (de mouvement, d'intensité, de pensée) créé par le raccord (cut, surimpression, fondu, etc). Il nous a alors semblé, qu'en plus de son caractère définitif, chargeant l'étape du montage d'une lourde responsabilité, le montage et l'accordage fonctionnait de manière similaire.

À l'aune de cette étude de l'accordage, phénomène indispensable et omniprésent dans la création cinématographique puisqu'elle est caractérisée par son caractère collectif, nous avons pu comprendre les enjeux groupaux du cadre-cinéma et les approfondir dans l'étape singulière du montage. Cette acquisition de connaissance nous servira alors tout du long de ce mémoire, afin d'étudier les relations entre les différents fabricant.e.s de film, à chaque étape. Maintenant, puisque nous avons pu, à l'aide d'outils théoriques de psychanalyse de la création, alors adaptée à la pratique cinématographique, explorer l'acte de création, et notamment son caractère collectif, nous sommes en capacité de répondre à la question qui a motivé initialement ce mémoire : la pratique du cinéma peut-elle être thérapeutique ?

CHAPITRE 2 - LA PRATIQUE DU CINÉMA PEUT-ELLE ÊTRE THÉRAPEUTIQUE ? : *Maman déchire !*

Une des pensées qui a motivé ce mémoire était que la pratique du cinéma pourrait soigner. Cette pensée, quelle que soit sa véracité, a initié ce mouvement de recherche et ces découvertes des théories psychanalytiques et psychodynamiques de la création, que l'on a alors adapté à la création cinématographique spécifiquement dans le chapitre 1. À l'aune de ces recherches et de la mesure de nous faisons des modifications psychiques induites par la fabrication d'un film, nous allons enfin pouvoir nous proposer de répondre en partie à la question qu'impliquait cette pensée initiale : la pratique du cinéma peut-elle être thérapeutique ? Pour apporter des pistes de réponses, il nous a paru intéressant d'aborder la question à travers un objet cinématographique qui incarne le chemin intérieur que nous avons fait à propos de cette question, celui de la déconstruction de l'idée que faire un film peut soigner, et qui, par ailleurs le fait avec une créativité libre et libératrice.

Ce film s'appelle *Maman déchire !*, c'est un long métrage réalisé en 2023 par Émilie Brisavoine et sorti le 26 février 2025⁷². Ce documentaire de quatre-vingt minutes retrace la nécessité d'une jeune maman de réclamer des explications à sa propre mère sur la souffrance qu'elle dit lui avoir causé depuis l'enfance. Cette quête initiatique d'amour et de réponses explore, avec une liberté formelle, la psyché de la réalisatrice, qui accepte péniblement l'incapacité de sa mère à lui donner ce qu'elle cherche. En faisant ce film, la réalisatrice découvre et finit par accepter qu'elle n'aura pas la résolution à laquelle elle aspire. Son film ne l'a pas soigné. Pour autant, le fabriquer lui a-t-il fait du bien ? Vraisemblablement, en tout cas nous l'espérons parce qu'il vaut mieux aimer faire des films quand on en fait sinon on se condamne à une vie quelque peu pénible.

L'étude de ce film contemporain et de son processus de fabrication nous est pertinente pour la recherche que nous entreprenons. Premièrement, il nous a paru, dès la première réception de l'œuvre, que l'histoire du film narrait celle traversée par la réalisatrice lors de sa création. Ainsi, l'objet cinématographique et son processus de création semblent se confondre progressivement. Deuxièmement, la contemporanéité du film nous permet de pouvoir rencontrer ses principales

⁷² Voir la fiche technique de *Maman déchire !* en Annexe 2.

fabricantes afin de pouvoir enquêter sur les processus psychiques et les dynamiques groupales mis en jeu lors de la création de cet objet. Enfin, l'étude d'un objet filmique nous permet d'étudier la singularité d'une œuvre à (devoir) trouver des solutions esthétiques à des problèmes psychiques. Comme il nous paraît impossible de parler des implications psychiques liées à la création d'un objet cinématographique d'un.e cinéaste exclusivement à partir de l'analyse filmique de ce dernier, laisser la parole aux fabricant.e.s nous paraît indispensable. C'est pourquoi nous avons décidé de rencontrer la réalisatrice de *Maman déchire !*, Émilie Brisavoine et la monteuse, Karen Benainous⁷³. Leurs entretiens se mêleront à l'analyse, et alimenteront, confirmeront ou contrediront les intuitions suggérées quant à la transparence entre évolutions psychiques de la fabrication et résultat final.⁷⁴

I - Propositions esthétiques aux schémas psychiques du processus de création

Ayant fait, nous semble-t-il, le même chemin psychique au regard de la question que pose cette partie, c'est-à-dire, faire le deuil d'un désir de se sauver en fabriquant des films, il nous a paru intéressant de discuter autour du film afin que le matériau cinématographique ait pour fonction de donner forme à ce mémoire. Car *Maman déchire !*, en un sens, se propose de donner une forme esthétique à ce que peut le cinéma pour ceux qui le pratiquent, sans mentir sur ce qu'il ne peut pas. De plus, il nous a semblé que *Maman déchire !* se présentait à nous comme étant une œuvre pouvant laisser trahir les processus psychiques liés à sa fabrication. Ainsi, nous nous proposons d'étudier les expressions esthétiques résultant de ces processus.

a) Le mouvement de *Maman déchire !*

Le film est introduit par une musique orchestrale, calme et quasiment méditative qui accompagne un voyage dans le cosmos autour des planètes, de la

⁷³ Je n'ai malheureusement pas pu, faute de temps, interroger toute l'équipe. J'ai donc fait le choix de m'en tenir au montage du film qui est une étape déterminante dans la construction du récit d'un film, à l'inverse du mixage et de l'étalonnage qui viennent accentuer ou nuancer des décisions déjà prises.

⁷⁴ Les entretiens sont restitués dans leur globalité en Annexe 3 & 4.

Terre, du soleil, et d'une galaxie. Puis les images de la galaxie se surimpressionnent à des photos de bébés (qu'on apprendra plus tard être la réalisatrice) et une voix masculine entame un récit didactique "si nous voulons connaître notre place dans l'univers". Se succèdent des photos de sa mère, quand Émilie était enfant. Cette première séquence pose dès le début les enjeux du film : Émilie cherche sa place dans son univers et cette quête s'axe autour de sa relation avec sa mère. À partir de ce moment-là, le film devient une promesse de répondre à cette question à la première personne posée par la réalisatrice par le biais de cette voix off masculine : quelle est ma place ?

Par la suite, une présentation plus en profondeur des différents personnages de cet univers familial (la mère, le frère et Émilie) est effectuée par le regard d'Émilie à l'âge adulte qui commentent les images, mais aussi par Émilie enfant qui lit son journal. À de nombreuses reprises, des extraits de ses journaux intimes de ses 7 ans à ses 17 ans structurent le film, une voix off tantôt adulte tantôt enfant qui retrace les souvenirs douloureux d'Émilie.

Au milieu du film, arrive la scène tant attendue de confrontation entre la mère et la fille. La mère est assise face à la caméra, dans sa cuisine, et sa fille, derrière la caméra, lui demande ouvertement ce qu'elle doit faire de la douleur qu'elle lui a causé. Émilie se retrouve face à la propre douleur de sa mère qui est incapable de reconnaître celle de sa fille, le ton monte, la mère dit ne plus vouloir faire le film puis la caméra s'agite et se fixe sur un mur blanc. La séquence n'est pas celle d'une réconciliation et vire plutôt à un agressif dialogue de sourdes, elles font face à un mur.

La suite du film est rythmée par les différentes expériences que vit Émilie pour dépasser ce mur : elle voit des énergéticiens, des psychologues, des magnétiseurs, regarde des vidéos youtube en tout genre, se met à parler avec son "enfant intérieur". Elle essaie n'importe quoi pour accepter la situation, même faire un film, pour réaliser qu'il n'y aura pas de résolution.

La pratique documentaire n'a pas soigné la relation entre cette réalisatrice et sa mère. Mais cette recherche aura laissé des traces. Ce film ne nous ment pas quant aux pouvoirs du cinéma, aucune illusion n'est proposée. Mais ce que le cinéma a permis, il se propose d'en faire le récit également.

b) *La spirale comme représentation de la psyché*

À de nombreuses reprises, le motif de la spirale apparaît dans le film. Elle vient régulièrement se surimpressionner aux images dès lors que les relations avec la mère deviennent critiques. C'est une spirale, constituée d'étoiles et de planètes, qui tourne lentement et se superpose à des visages, des journaux intimes, des photos ou vidéos d'archives. Comme un leitmotiv, alors que l'on pense que la situation va s'améliorer, elle vient sonner le glas à cet espoir. Émilie décrit son film comme ayant une construction en spirale, justement pour pouvoir retranscrire au mieux sa psyché :



Photogramme représentant le motif de la spirale seul dans *Maman déchire !* (Émilie Brisavoine, 2025), oh oomin 49sec. Image 6/25.



Photogramme représentant la spirale en surimpression sur Émilie Brisavoine nourrisson dans *Maman déchire !* (Émilie Brisavoine, 2025), oh oomin 49sec. Image 10/25.

“ Là on est plutôt dans la spirale, c'est pour ça que je te dis que c'est vraiment une Odyssée dans la conscience, c'est-à-dire que tu fais un tour et tu reviens toujours au même motif. C'est le mouvement de la psyché, c'est à dire que tant que t'as pas résolu un motif, que tu l'as pas dépassé, tu y retournes, mais tu montes un peu, comme dans une spirale : tu apprends quelque chose mais t'y reviens, tu apprends quelque chose mais t'y reviens. C'est pour ça qu'il y a quelque chose d'irrésolu dans le film, tu reviens mais en même temps t'as évolué, t'es monté d'un cran. ”⁷⁵

Cette description de la spirale comme motif du mouvement de la psyché nous a fait penser au travail d'élaboration de la pensée effectué au montage. Cette répétition incessante des constructions puis des visionnages d'un même film, mais à chaque fois un peu différent, pour mieux comprendre comment monter d'un cran et se rapprocher un peu plus du film rêvé. Il nous a donc semblé que cette spirale qui

⁷⁵ Citation issue d'un entretien mené avec Émilie Brisavoine dans le cadre des recherches liées à ce mémoire. L'entretien est disponible en entier en annexe 3.

revient comme le matou de Steve Waring est une trace du travail d'élaboration psychique, vestige du processus de fabrication du film.

Si ce travail d'élaboration a été permis par la fabrication de ce film, une autre chose, et pas la moins importante a également été mis en oeuvre par cet objet filmique : la création de nouveaux liens.

c) *Nous mettre en lien*

Comme nous l'avons étudié précédemment, dans les ateliers psychothérapeutiques à médiation artistique, ce n'est pas la pratique de l'art qui soigne mais les relations et le cadre qui les dynamise⁷⁶. Bien entendu lors de la création d'un film qui n'est pas fabriqué dans un atelier à médiation artistique, en aucun cas le cadre ni les relations ne soignent. C'est d'ailleurs pour cela que le motif de la spirale, avec le mouvement de rotation qui se répète sans avancer, est particulièrement éloquent. Cependant, en suivant cette logique, la pratique d'un art que l'on aime mais surtout les liens qui encadrent cette pratique participe des bénéfices liés au processus de fabrication.

Dans le cadre de *Maman déchire !* le lien qui nous saute aux yeux comme étant une révélation de cette fabrication est celui que nous avons le plus approfondi, celui entre la réalisatrice et la monteuse. On peut d'abord évoquer la persévérance que permet la création collective, surtout quand un projet devient douloureux à approfondir. Le fait que plusieurs regards oeuvrent pour le même objet, lui permet d'avancer plus loin quand une paire d'yeux fatiguent. Karen raconte justement qu'elles ont toutes les deux réussi à garder l'énergie créative autour de ce film pendant plus d'un an parce qu'[elles n'ont] :

“pas été essouffées en même temps. Ça permet d'être endurante. En fait moi j'avais l'impression qu'on était acculées de toute façon puisqu'on avait un film à rendre, fallait bien faire un film. C'est aussi un budget, des personnes derrière. T'es pas toute seule donc le fait qu'il y avait cette responsabilité fait qu'on n'avait pas le droit de s'arrêter. Puis y avait le

⁷⁶ Ces ateliers se basent sur la notion des relations transférentielles. Cette notion, tenant compte des perspectives classique et kleinienne, caractérise la relation instaurée entre l'analyste et le patient quand celle-ci repose sur l'extériorisation du monde psychique interne du patient, tel qu'il s'est organisé en fonctions de ses expériences, archaïques, précoces et récentes, réelles ou fantasmatiques. Dans le cadre d'un atelier psychothérapeutique à médiation artistique, cette extériorisation est facilitée par le médium choisi. La création et son processus deviennent l'objet de cette extériorisation.

producteur qui croyait vraiment en nous et qui nous a laissé errer, puis a vu je sais pas combien de version. Cette confiance qu'il avait en nous, nous a poussé à continuer."

Ainsi on comprend également que les liens avec les producteur.ice.s sont très importants. Nous parlons de liens et pas uniquement de rôles ou de cadre, parce que dans cette situation se joue une "intelligence collective", et alors les relations qui dynamisent les différentes personnes impliquées dans le processus de création sont plus que déterminantes pour l'objet fini. En effet, la qualité des liens qui animent les relations a de grands impacts sur la capacité des fabricant.e.s à créer, sur leur liberté et leur investissement dans l'objet. Tous les liens ne permettent pas de créer. Ceux qui présentent une certaine qualité d'accordage permettent la fabrication du film. Encore une fois, Karen nous confie :

"Parfois c'est dur pour les monteurs parce que cette charge que tu dois prendre, porter sur tes épaules et être au service de quelqu'un, même psychologiquement et parfois c'est difficile à porter pour un monteur je trouve, c'est déséquilibré. Surtout quand l'engagement est fort. Mais avec Émilie on partageait la charge. Il y avait une sororité, une amitié très forte et moi aussi je pouvais me décharger de mes doutes. Sinon je ne sais pas si j'aurais pu le supporter."

Cette mise en avant du lien apparaît en filigrane dans le film *Maman déchire !* Déjà par la diversité des supports qui ont tous fonctions à restituer les différents liens familiaux :

- archives pellicules qui montrent les liens entre sa mère et sa grand mère
- archives DV et VHS montrant des vidéos autour d'un enfant et de sa famille, d'une naissance, d'une soirée
- des appels vidéo entre Émilie et son père, Émilie et son frère
- des archives photos de la famille

Et à travers ces divers supports mettant au centre du sujet les liens familiaux, flotte tout au long du film la question de la transmission. Les liens questionnés sont alors transgénérationnels et la réalisatrice cherche à comprendre comment stopper des drames qui se transmettent de génération en génération, comment transformer ces liens afin qu'ils soient apaisés. Ces questionnements nous parviennent à travers des adresses d'Émilie, parfois devant parfois derrière la caméra, directement à sa mère, ou bien à travers une voix off, celle d'Émilie, qui commente ces mêmes images.

Sur ce foisonnement réflexif autour des liens de transmission, viennent en surimpression des images de constellations, de galaxie, du cosmos. Telles des constellations familiales, les étoiles tantôt mélangées, tantôt éloignées, illustrent le mouvement des relations compliquées traversées par cette famille.

Finalement, ce film nous montre par son mouvement et ses motifs esthétiques, que sa fabrication n'a pas été thérapeutique et qu'il est une preuve tangible d'une recherche qui n'a pas abouti : la mise en forme du deuil qu'il y ait une résolution. La réalisatrice dit elle-même ne pas se sentir sauvée par la création de ce film. Ce film nous a particulièrement intéressé pour la mise en corps inédite de cette chair filmique si intime. Sur le chemin de nos réflexions autour des liens entre fabrication de film et thérapie, il nous alors amené à nous demander : pourquoi porte-t-on des sujets intimes jusqu'au grand écran ?

II - Porter à l'écran des sujets intimes

a) De la catharsis à la décharge

Aborder des sujets qui sont intimes aux réalisateur.ice.s évoque le concept de la catharsis, théorisé par Aristote. Surtout lorsque le désir de porter cette intimité à l'écran réside dans le fantasme de transformer un vécu douloureux. La catharsis est à la fois une notion associée au théâtre, qui consiste à dire que le.a spectateur.ice se voit purifié.e de ses passions par la terreur et la pitié qu'il éprouve devant le spectacle d'une destinée tragique, mais aussi en psychanalyse, une brusque libération émotionnelle, extériorisation d'un refoulement. Par association, on peut donc penser, cette fois non pas à la purification de l'âme ou purgation des passions du.de la spectateur.ice, mais à celle du.de la réalisateur.ice, puisque notre étude se positionne du point de vue de la fabrication des films. Dans ce cas, le travail émotionnel ne se situe pas dans le spectacle d'une destinée tragique mais dans l'expérience de la mise en scène, on parlera alors de *décharge*.

La décharge, comme le nom l'indique, consiste à se débarrasser momentanément d'un poids, soulager en évacuant, en d'autres termes, cela revient à se défouler. C'est une sensation libératrice que l'on peut ressentir quand on fait du sport, de la danse, de la peinture, et autres activités propres à chacun.e.s, qui fait du

bien mais de manière ponctuelle. En effet, puisque la décharge ne propose pas d'élaboration de la pensée, elle ne permet pas de la symboliser (la création de liens entre plusieurs concepts n'est pas favorisée), il n'y a donc pas de *secondarisation*. "Secondariser consiste à extraire une notion enseignée de ses aspects contextuels afin d'en favoriser abstraction et transfert à d'autres situations. (...) Initialement une notion bakhtinienne, la théorie de la secondarisation fut retravaillée par Bautier et Goigoux⁷⁷ (2004) à partir des notions de genres de discours premiers et de genres de discours seconds."⁷⁸

On pourrait donc penser, par association aux croyances issues de la catharsis, que la création d'œuvre tragique en tant qu'exutoire pour son.s.a créateur.ice, permet une voie vers le mieux-être. En effet l'investissement affectif est d'autant plus fort que la décharge peut être grande, mais cela reste limité dans le temps et ne dirige pas vers un processus de secondarisation. De plus, la décharge nous semble se situer du côté des acteur.ice.s qui peuvent extérioriser momentanément des émotions à travers certaines séquences intenses. Ainsi, bien que l'expérience de la décharge peut se trouver dans la fabrication d'un objet cinématographique et procurer des instants de joie, ou de soulagement, cela ne transforme aucunement cette expérience en thérapie. En outre, du point de vue des cinéastes, la fabrication d'un film se place sur le temps long. Bien qu'elle comporte des moments de jouissance, dès lors qu'on a l'impression d'avoir trouvé quelque chose d'intéressant mais cette sensation est encore différente de la décharge.

Dans la continuité de cette sensation de décharge, une autre notion nous paraît intéressante à déplier afin d'en étudier les recoins jusqu'ici encore peu éclairés par les outils théoriques récemment acquis : l'extime.

⁷⁷ Elisabeth Bautier est sociolinguiste, chercheuse en sciences de l'éducation et professeure de sciences de l'éducation à l'université de Paris 8 et Roland Goigoux est professeur des universités spécialiste de l'enseignement de la lecture. Ils sont co-auteur de l'ouvrage "Difficultés d'apprentissage, processus de secondarisation et pratiques enseignantes : une hypothèse relationnelle" publié en 2004 dans lequel ils étudient entre autres le rôle du processus de secondarisation dans l'apprentissage.

⁷⁸ CLAUZARD, Philippe, « Les glissements conceptuels : un observable de secondarisation en classe élémentaire de grammaire », *Éducation et didactique*, mis en ligne le 20 décembre 2016. Définition de la secondarisation issue de la p.7/20

URL : <https://journals.openedition.org/educationdidactique/2051>

b) L'extime

De nombreux témoignages d'adeptes du journal filmé⁷⁹ narrent comment la dimension spéculaire de cette pratique, faculté de l'exercice à te renvoyer à ta propre image, leur a permis une prise de conscience de soi thérapeutique. Comment cet usage quotidien de la caméra a transformé leur rapport à elleux-mêmes et au monde qui les entoure. Comment cet exercice journalier a déplacé leur positionnement passif face à leur souffrance à une position d'impuissance, d'action, et ce faisant les a subjectivé : iels sont devenu.e.s sujet de leur histoire. La pratique de filmer les moments du quotidien, de manière spontanée, ceux banals comme les moments les plus intimes, pour ensuite partager cette intimité à l'extérieur de soi relève de ce qu'on appelle *l'extime*. À la croisée de l'objet artistique et du documentaire, cette démarche de rendre public l'intimité participe de la réappropriation de l'image de soi et de donner vie à des représentations loin d'être dominantes dans le paysage audiovisuel. Ce sont souvent des objets filmiques qui tentent de réhabiliter les émotions, la vulnérabilité, l'intime, qui se montrent impudiques. Ces notions sont parmi celles que le patriarcat a dévalorisé, prônant une mentalité cartésienne. Pour la revalorisation de ces représentations, les praticien.ne.s de journaux-filmés ont bien raison de le faire. Cependant, il nous paraît important d'explorer cette pratique afin de pouvoir en nuancer la vertu.

De la même manière que la décharge ne s'inscrit pas dans un processus de secondarisation du fait de l'absence d'élaboration, ce dispositif s'inscrit dans une démarche qui ne nous semble pas permettre une mise à distance de l'objet filmique. Le cadre solitaire et extrêmement souple de cette pratique n'est pas au service de l'élaboration : en effet, n'est-elle pas une manière de raconter à nouveau la même histoire que celle vécue, avec le même point de vue ? Comment ne pas y voir une répétition mortifère à la place de la transformation thérapeutique espérée ? Il nous semble que le dispositif ne le permet pas. Il s'agit ici d'insister sur le fait qu'aucune fabrication de film, même de ceux qui font preuve d'une forte extimité, ne permet d'équivaloir à un travail thérapeutique. Cela nous amène à revenir sur l'origine de nos questionnements : Pourquoi voulions-nous que le cinéma soit thérapeutique ?

⁷⁹ La pratique du journal film peut être définie comme un exercice cinématographique qui consiste à se filmer soi-même, dans son quotidien, à des moments, une fréquence et sur une durée plus ou moins fixés.

c) *Vouloir (se) soigner : un symptôme patriarcal ?*

Suite à l'étude des réalisateur.ice.s de l'extime⁸⁰ une question s'est imposée à nous : Pourquoi sont iels quasi-exclusivement des femmes ? Nous allons même encore plus loin, ont-elles espoir d'aller mieux après la fabrication du film ? Nous pensons à de nombreux films qui sous-tendent cette pensée en utilisant la caméra comme moyen de démêler des problèmes familiaux⁸¹, de tenter de communiquer avec leur partenaire⁸² ou de confronter leurs bourreaux⁸³ par exemple. On peut également ici citer Émilie Brisavoine dont le chemin est très intéressant à ce sujet, qui dit la chose suivante à propos de *Maman déchire !* et de son premier film *Pauline s'arrache*⁸⁴ :

“ En tout cas pour ces deux premiers films ça partait vraiment d'une nécessité implacable pour explorer quelque chose que je ne comprends pas, avec laquelle je n'arrive pas à me démerder dans la vie. Après je ne sais pas ce qui va se passer ni ce que je vais créer après. Et franchement, moi c'est mes outils et c'est quelque chose qui me permet d'affronter le réel.”⁸⁵

Dans notre société occidentale, les femmes sont chargées de l'affect et des relations, la construction sociale du genre féminin leur a confié la lourde tâche de 'prendre soin'. Nous reprenons ici les mots de Catherine Espinasse, psychosociologue, pour décrire 'prendre soin' :

“La polysémie de « prendre soin » ou encore « take care » est évidente et, de surcroît, comprend un paradoxe au regard du verbe prendre, qui associé à soin, devient synonyme de donner, d'accueillir, d'écouter, d'accompagner, de préserver, de restaurer, de conserver... En effet, il ne s'agit pas ici de traiter des seules dimensions médicales, paramédicales et professionnelles du soin, mais aussi d'aborder les soins non officiels, prodigués dans le domaine privé, dans la sphère familiale, aux « siens » ou à des membres de l'entourage.”⁸⁶

⁸⁰ Dont le mémoire de Maïa Kerkour *De l'intime à l'extime : la performativité de la pratique du journal-filmé dans l'existence* en fait l'objet de recherche.

⁸¹ *Les filles d'Olfa* réalisé par Kaouther Ben Hania en 2023, *Les Miennes* réalisé par Samira El Mouzghibati en 2024.

⁸² *No Sex Last Night* est un film documentaire réalisé par Sophie Calle en 1996.

⁸³ *Une famille* est un film documentaire réalisé par Christine Angot en 2023.

⁸⁴ Le documentaire *Pauline s'arrache* est réalisé par Émilie Brisavoine en 2015.

⁸⁵ Citation issue de l'entretien mené avec Émilie Brisavoine dans le cadre des recherches liées à ce mémoire. L'entretien est disponible en entier annexe 3.

⁸⁶ ESPINASSE, Catherine, « La question du genre au sein du prendre soin », p. 141, dans *Prendre soin, savoirs, pratiques, nouvelles perspectives*, sous la direction de Véronique Chagnon, Clémence Dallaire, Catherine Espinasse et Édith Heurgon, Colloque de Cerisy, Editions Hermann, 2013, 424 p.

Sans faire de liste exhaustive, pour appuyer notre propos nous retiendrons seulement qu'en première année de médecine, 64% des étudiant.e.s sont des femmes, et dans les formations de santé non-médicales et de sage-femme elles sont 84%⁸⁷, ce qui est un exemple chiffré parmi tant d'autres pour illustrer la répartition de la charge du soin selon le genre. Les cinéastes femmes, ne pouvant s'extraire de leurs conditions matérielles et sociétales, évoluent dans cette société patriarcale qui les encourage à prendre soin de leur entourage ou d'elle-même. Il n'est donc pas étonnant que leur pratique artistique soit un terrain d'exploration et d'expérimentation pour allier désir et devoir. En effet, on peut constater qu'un grand nombre de réalisatrices ont recours au genre autobiographique, probablement parce que la sphère de l'intime leur est assignée, mais peut-être aussi dans l'idée de s'approprier leur histoire en tant que sujet. Ce qui pourrait être assimilé à une démarche thérapeutique. Cependant, la pensée que la pratique artistique est thérapeutique est non seulement fausse, comme on a pu le comprendre grâce à nos recherches dans le premier chapitre, mais peut également être aliénante.

De la même manière que le maquillage ne doit pas être une obligation pour les femmes, les films intimes, souvent produits très modestement, ne sont pas les seuls genres possibles pour les réalisatrices. Et si les femmes doivent pouvoir se libérer des injonctions qu'elles subissent, il nous semble essentiel qu'elles puissent fabriquer les films qu'elles veulent. De fait, la croyance qu'on pourrait se sauver en fabriquant un film nous paraît aujourd'hui symptomatique d'une société patriarcale. Mais si le cinéma ne guérit pas ceux qui le pratiquent, il ne peut pas rien. Que peut-il ?

III - Des outils malléables : l'élaboration de la pensée

Comme nous l'avons étudié précédemment, notamment à partir des recherches de la psychanalyste Marion Milner, de nombreux outils peuvent permettre d'investir l'objet de ses pulsions plurielles. Nous l'avons également précisé, mais la caméra seule n'est pas l'outil malléable puisque c'est l'entièreté du cadre de fabrication d'un film qui s'y assimile. Cependant, chaque objet/sujet indépendant (la

⁸⁷ Ces chiffres sont issues d'une enquête menée par la DREES en 2023 (lien dans la sitographie).

caméra, la personne que l'on film, etc) entraîne des interactions singulières avec ceux qui s'y intéressent. Puisqu'un film n'est pas un cadre analytique, ces interactions n'ont pas alors pour fonctions d'être des média thérapeutiques. Cependant, la pratique des outils liés au cinéma n'est pas sans influence sur les praticien.ne.s.

a) la place de la caméra

i) Une protection

Nombreux.ses sont les cinéastes qui parlent de la dimension protectrice de la caméra. Lors de l'entretien avec Karen Benainous, elle me parlait d'Émilie en disant que sa "façon de se confronter aux choses, c'est de les filmer."⁸⁸. La caméra lui permet de se mettre face au monde, et notamment les parties du monde qu'elle redoute. Elle-même m'a confié que quand elle avait une caméra entre les mains elle sentait "une forme de protection. C'est une manière d'être protégée parce que devant une caméra on peut pas faire n'importe quoi."⁸⁹. La protection peut venir de diverses raisons. Dans *Maman déchire !* Émilie utilise la caméra pour filmer une discussion qu'elle craint depuis longtemps et, ce faisant, l'utilise comme une forme de censure inhérente à la présence de la caméra.

C'est également une forme de protection puisqu'elle met automatiquement à distance le sujet filmé. Elle est tangiblement un filtre, un obstacle entre le.la filmeur.euse et le.la filmé.e qui l'empêche de se coller à son sujet et ainsi le.la protège de la fusion⁹⁰. Dans une discussion autour de son premier film *Pauline s'arrache*, Émilie raconte que la caméra lui a permis d'assister aux violentes scènes de disputes entre son beau-père, sa mère et sa soeur : "Moi, ça m'a aidée parce que je pense que j'ai utilisé la caméra comme un bouclier. En fait, ça m'a permis d'être là en ayant une espèce de protection, ça m'a permis de continuer à venir et d'être présente."⁹¹. À ce moment-là, le mot bouclier illustre précisément et différemment la protection que procure la caméra à la réalisatrice. Elle devient une barrière entre l'effrayante réalité

⁸⁸ Citation issue d'un entretien mené avec Karen Benainous dans le cadre des recherches liées à ce mémoire, à lire dans son intégralité en Annexe 4.

⁸⁹ *Ibid* en Annexe 3.

⁹⁰ Définition p.43.

⁹¹ Discussion avec Émilie Brisavoine autour de *Pauline s'arrache* au forum des images dans le cadre du programme 100% doc, à lire dans l'Annexe 5.

et la réalisatrice qui la filme. Émilie peut alors se cacher derrière sa caméra et filmer la violence dont elle est témoin, sans qu'elle lui soit adressée directement.

La caméra peut également être l'unique dénominateur commun à toutes les séquences filmées par le.la filmeur.euse et ainsi, devenir un lien chargé affectivement. On rappelle qu'une des caractéristiques du Moi-Peau développé par Didier Anzieu est sa fonction de protection, d'une peau comme une barrière qui protège des attaques du monde extérieur, mais aussi un capteur qui permet de les percevoir. La caméra ici devient la seconde peau de le.la filmeur.euse et l'accompagne dans toutes ses aventures. Selon le degré de sensation de protection procurée par la caméra, iel va s'aventurer dans des situations plus ou moins dangereuses. C'est peut-être pourquoi, armée d'une caméra, des personnes osent s'embarquer seules dans des terrains inconnus, parfois hostiles.

Une fois dans la situation à filmer, il s'agit alors de trouver quelle position adopter.

ii) Chercher sa place

Puisqu'on filme toujours notre relation avec ce qu'on filme et non pas exclusivement le sujet filmé, trouver un cadre, le bon cadre, implique également de trouver sa place, sa juste place, face au sujet. La recherche du cadre, obligée par l'outil de la caméra⁹², passe par de nombreux questionnements : quelle distance au sujet avec quelle focale (quelle valeur de plan : plus ou moins serré ou large, en longue ou courte focale – ce qui va changer les perspectives), quelle hauteur avec quelle inclinaison (plongée/contre-plongée/vue zénithale - à quelle intensité), quelle composition (présence/absence du sujet traité, seul ou accompagné, au centre ou bord cadre, etc) et quel(s) mouvement(s) (plan fixe, travelling, plan séquence - liste non exhaustive). Ces décisions découlent de la pratique du cadrage, spécifique à la photographie. "Il y a certes toujours eu un cadre dans la peinture, infiniment plus important que pour la photographie, mais pas de «cadrage». (...) En acquérant une réalité propre, le cadrage ne reste plus une fenêtre par rapport au monde, mais

⁹² Nous excluons de notre recherche les caméras 360 qui, par essence, cadrent tout ce qui est autour de la caméra et n'impliquent donc pas de recherche de cadre (hauteur, inclinaison, focale) mais simplement la position de la caméra.

devient un miroir et une surface de projection mentale.”⁹³ Youssef Ishaghpour⁹⁴, caractérise le ‘cadrage’ par sa dimension spéculaire ce qui nous donne à penser que cette projection est un reflet des questionnements, conscients ou pas, sur notre rapport au monde, au réel filmé et la manière dont on désire le donner à voir. Précisons, être lucide sur notre rapport au sujet traité n’implique pas forcément de le restituer avec rigueur : on ne peut déduire d’un cadre directement les liens entre le.la filmeur.euse et son sujet, il ne s’agit pas non plus de tirer des conclusions hâtives et réductives sur le.la cinéaste et son rapport au monde ou à elle.lui-même depuis un cadre. Un film est à étudier dans sa globalité, et ne reste qu’une partie d’une vision de l’auteur.ice sur un sujet traité. Cependant, la conscience de son rapport à l’objet permet une approche plus éclairée sur la manière dont le sujet doit être traité et des formes esthétiques qu’on va créer autour de ces choix.

Youssef Ishaghpour nous apprend également la chose suivante :

“À la différence du cadrage photographique, l’infinité de l’univers où le fragment cinématographique a été découpé est niée en tant qu’infinité pour devenir d’abord un hors-champ de fiction, réel ou imaginaire, grâce aux entrées et sorties des personnages dans le cadre et aux mouvements de la caméra. Il devient ensuite un hors-cadre par l’ensemble des relations purement mentales d’espace-temps et de sens créées par le montage. On en a donc déduit que la caméra ne reproduit pas, mais qu’elle est « productive ».”⁹⁵

Par cette citation, on accueillera non seulement le caractère productif de la caméra, mais surtout on soulignera le rôle de celles et ceux qui la produisent. La fonction protectrice de la caméra ne rend pas le.la filmeur.euse passif pour autant, au contraire. Sans nier les nombreux cas où filmer se fait passivement, mécaniquement et n’est qu’une entrée d’argent comme une autre, nous nous attardons sur les cas où le cadre se compose de manière consciente, impliquant ainsi des mouvements psychiques singuliers : une recherche de place, un point de vue.

Nous ne voulons pas tomber dans l’écueil qu’est celui de faire des liens réducteurs entre manière de filmer et manière de percevoir le monde. Toutefois, il est amusant de constater que dans *Maman déchire !*, la cinéaste peine à cadrer sa mère de façon homogène : elle la cadre tantôt frontalement sur pied, tantôt

⁹³ ISHAGHPOUR, Youssef, *LE CINÉMA*, Dominos, Editions Flammarion, 1996, 97-98/127 p.

⁹⁴ Youssef Ishaghpour est un essayiste notamment sur le cinéma, l’art, la littérature et la philosophie. Il est connu pour ses livres autour des divers modes d’être de l’image.

⁹⁵ *Ibid.* p98

latéralement, fixe et à la main, puis en pleine déambulation toujours à la main, tantôt de loin, puis très proche à travers des photographies, seule ou partageant le cadre avec elle ; et que parallèlement, un des enjeux du film et pour Émilie de trouver sa place relativement avec sa mère. Cette coïncidence a été d'ailleurs conscientisée par Émilie lors du montage :

“C’est en montant que j’ai vraiment assumé que moi aussi j’étais un personnage de l’histoire et qu’il fallait que j’accepte de prendre ma place dans le cadre, ce qui est aussi un peu tout l’enjeu existentiel de ma relation avec ma mère.”⁹⁶

Ainsi, la caméra peut jouer un rôle dans la conscientisation de notre rapport à l’objet/au sujet filmé et permettre de chercher sa place. Elle donne à s’interroger sur comment interagir avec le réel, et incarne alors l’autre fonction du Moi-Peau : celle de l’échange. La caméra comme interface entre l’objet et le.la filmeur.euse, mais aussi interface entre ce qui est filmé, le.la cinéaste et le public.

Après avoir exploré sa qualité de mise en lien, il s’agit maintenant d’étudier sa fonction de capture du réel : la caméra comme réceptacle.

iii) *Un réservoir d’image*

La caméra, comme métonymie du projet filmique, est également évoquée parfois comme prétexte à la discussion ou à des expériences singulières. Nous parlons de prétexte, parce qu’il nous semble alors que, dans certains cas, ce qui motive la présence de la caméra n’est pas prioritairement la fabrication d’un objet filmique, mais sa capacité à rassembler des personnes pour qu’elles se confient. La confiance pouvant alors surpasser les enjeux du film, bien que sans cet enjeu, elle n’aurait pas lieu. Lors d’une discussion autour de son film *Les Miennes*, la réalisatrice Samira El Mouzghibati raconte que “le fait de ramener une caméra au centre c’est comme se mettre dans un espace de dialogue et s’obliger à avoir des discussions.”⁹⁷. L’espace dont elle parle fait partie des pouvoirs quasi magiques de la caméra à faire fuir ou, au contraire, attirer les personnes autour d’elle.

⁹⁶ Citation issue d’un entretien mené avec Émilie Brisavoine, dans le cadre des recherches liées à ce mémoire, à lire dans son intégralité en Annexe 3.

⁹⁷ Citation issue d’une discussion avec Samira El Mouzghibati après la projection de son film *Les Miennes* dans le cadre du festival de cinéma de Lussas, programmation 2024.

On peut se demander ce qui, dans la caméra, lui confère ce pouvoir tantôt attractif tantôt répulsif. Il nous semble que cela se situe sur le terrain de la capture de l'image. Quand certain.e.s refusent que leur image reste, soit visible de manière intemporelle, d'autres, au contraire, ont à cœur de laisser une trace. Le rôle de la caméra est alors d'enregistrer ces images afin de leur conférer ce caractère intemporel. Notre objectif est d'étudier les conséquences psychiques de cette capture.

En convoquant les savoir théoriques étudiés dans le premier chapitre, on pense d'abord à la sensation que peut provoquer le fait de stocker des images, le sentiment de se remplir, de se nourrir en accumulant de la matière-image. Les cinéastes, à la recherche de l'image rêvée, partent glaner des images, en décor réel ou en studio, sans toujours savoir exactement ce qu'elles deviendront, mais avec la même nécessité de capture. Cette accumulation, comme les sculpteur.ice.s partent chercher la pierre pour ensuite la tailler ou les peintres la roche pour ensuite la broyer et en faire des pigments, provoque, dans le cas du cinéma, des mouvements ambivalents. Une satisfaction suite à ce remplissage qui rassure, et donne un sentiment de complétude, mais peut également provoquer de l'angoisse. En effet, le fait d'enregistrer des images puis d'en être le.la détenteur.ice est une responsabilité — plus ou moins conscientisé.e. C'est à la fois la responsabilité d'avoir en mains cette trace du réel, cette confiance, et celle d'en faire quelque chose.

Puis, après avoir emmagasiné toutes ces images, il s'agit de les digérer.

b) Le montage : digérer les images

La pratique du montage est un exercice long qui peut prendre jusqu'à plusieurs mois voire années pour certains long-métrages. Cette dimension temporelle n'est pas anecdotique pour explorer l'influence de cette pratique sur la psyché des praticien.ne.s et prendre la mesure de leur investissement. Cet exercice est un espace de créativité qui consiste à chercher la forme et la structure qu'impose le film en cours de fabrication.

i) La répétition

Cette recherche implique des essais de structures de chronologie diverses qui bouleversent le récit, le tordent, le rétrécissent, l'accélèrent, le travestissent. En éprouvant ces différentes expériences filmiques, le.la cinéaste digère les événements évoqués et sa pensée s'élabore progressivement. Déjà parce qu'il est assez courant que l'on comprenne avec précision ce que l'on a voulu exprimer au moment du montage, en voyant à l'image ce que l'on ne veut pas raconter par exemple (et que l'on ne s'était pas imaginé que nos images racontent d'elles-mêmes), et la question de comment et avec quelles nuances le raconter.

La pratique du montage consiste donc en cette recherche de la juste succession des plans, de leur durée, du rythme global du récit. Cette recherche va se perdre à diverses reprises et va créer des objets inattendus qui vont donner des nuances surprenantes à l'objet rêvé. Ces nuances obligent à se creuser la tête pour comprendre ce qui les a provoquées afin de proposer une nouvelle version qui évite les écueils dans lesquels la première version est tombée, mais ce faisant, se heurte à de nouveaux problèmes.

Ainsi, la pratique du montage repose sur la répétition des mêmes questions en boucle, avec quelques dissemblances à chaque fois qu'elles sont posées, la répétition des mêmes images sur l'écran de l'ordinateur. Cette répétition permet une réelle compréhension de l'objet rêvé mais également l'acceptation de la distance entre l'objet rêvé et l'objet en création. C'est grâce à cette répétition que le.la cinéaste peut assimiler les images créées et transformer le film imaginé préalablement, grâce aux éléments du matériel réel, et le mouvement dialectique entre les deux. Ce que décrit Didier Anzieu dans son analyse du processus créatif.

ii) Le.la monteur.euse : le tiers

Cette étape, grâce à le.la monteur.euse, oblige à prendre de la distance avec l'objet, ce qui participe de l'élaboration de la pensée. En effet, dès l'étape du dérush, le fait de voir ses images avec une personne qui n'était pas présente au tournage et est donc aucunement lié affectivement à elle, oblige une certaine prise de recul. Dans le cas de *Maman déchire !*, la monteuse Karen Benainous nous explique les débuts de leur travail ensemble ainsi :

“ Au début elle voulait plutôt faire un film qui était un portrait de sa mère et qui montrait que sa mère était dans un moment de sa vie où elle avait envie de changer un peu les choses. Émilie pensait en faire un film et évidemment aborder la question de leur relation à travers ce film. Elle le voyait un peu comme un truc qui allait bien se passer, où y allait avoir une vraie communication et une réconciliation. (...)”⁹⁸

Puis au moment du dérush :

“C’était dur. Déjà pour Émilie c’était dur parce qu’elle a quand même une relation compliquée avec sa mère, qui se passe bien aujourd’hui mais qui porte tout ce passé expliqué dans le film. C’était quand même difficile surtout que c’est une personne qui parle beaucoup et qui laisse peu d’espace. Pour moi c’était dur d’une autre façon parce que c’était un peu difficile d’y voir un film, sur ce principe du portrait de la mère. Il manquait quelque chose, ça tournait vite en rond. Même si elle faisait de grands changements dans sa vie y avait pas de véritable transformation et évidemment y avait pas de discussion qui avait été vraiment possible.”⁹⁹

On comprend, avec les outils théoriques que nous disposons à présent, que Karen a fait rôle de tiers entre les images et Émilie. Son regard neuf et sans affect direct, a permis une prise de distance, un recul nécessaire qui a réorienté le film vers sa forme finale : non plus un portrait de la mère mais un cheminement psychique vers l’acceptation de l’état de la relation mère-fille. Et on verra par la suite en étudiant le mouvement du film, que c’est ce cheminement que le film raconte. Karen nous a d’ailleurs confirmé cette intuition :

“ Le film raconte ce qui s’est passé pendant le montage, le cheminement en tout cas. Un cheminement personnel qui s’est fait vraiment pendant le montage. Forcément, c’est dur parce qu’il faut accompagner ça tout en gardant une espèce de cruauté artistique. Puis quand on fait un film comme ça on est forcément traversé nous aussi par ces questions là, on ne peut pas y échapper. C’est un peu une traversée psychique que j’ai accomplie avec elle. C’était une traversée aussi pour moi parce que tout ce que tu traverses à ce moment-là tu le ressens plus fort parce que t’es dans un film qui analyse sans cesse ce que tu ressens donc ça te ramène à tes propres difficultés. ”¹⁰⁰

⁹⁸ Entretien mené avec Karen Benainous dans le cadre des recherches liées à ce mémoire, à lire dans son entièreté en Annexe 4.

⁹⁹ *Ibid.* annexe 4

¹⁰⁰ Entretien mené avec Karen Benainous dans le cadre des recherches liées à ce mémoire, à lire dans son entièreté en Annexe 4.

Ce témoignage nous montre la force de cette prise de distance qui vient remettre en question les fabricantes du film et accompagner le changement de leur regard sur les choses. Filmer permet à Émilie de se confronter à la réalité, et regarder ces images lui permet alors de les analyser, de les décortiquer et mieux comprendre cette réalité. Ici, le processus de fabrication est un réel outil de compréhension. Toutefois, il est important de souligner que cette compréhension dépend également de l'accompagnement, dans le cas évoqué, il est assuré par Karen, personne de confiance avec qui le cheminement peut advenir.

Ensuite, pour appuyer la capacité du montage à effectuer un mouvement de distanciation, nous rappelons que dans ce cas, la réalisatrice apparaît dans le cadre, se met en scène, il a donc fallu qu'elle se raconte à la troisième personne. Pour encore plus de précision, dans *Maman déchire !*, elle se racontait à deux âges différents :

“Non on disait “elle”, y avait Émilie 13 et Émilie 38 pour faire référence à l'enfant intérieur et l'Émilie d'aujourd'hui.”¹⁰¹

Dans *Maman déchire !* Karen raconte qu'il était bien plus difficile pour Émilie d'écrire son personnage d'aujourd'hui que celui de 13 ans. Cela montre à quel point la distanciation reste compliquée, même en montage. Ce phénomène de distanciation a un impact direct sur son rapport à soi puisqu'il implique de se penser comme un personnage et non comme le reflet exact et absolu de soi-même. Pour ce faire, il est indispensable de poser un regard sur soi-même afin de décider avec lucidité ce que l'on garde de soi dans le film et ce dont on se détache, ce que l'on crée, caractérise autour du personnage incarné par soi-même. C'est alors que Karen puis les autres spectateur.ice.s qui voient des versions d'essais jouent un rôle essentiel afin d'aider à reprendre la distance nécessaire.

Nous soulignons d'ailleurs l'importance du moment du processus de création où Karen et Émilie ont montré une première version à des regards extérieurs :

“À partir du moment où on commence à avoir un embryon du film où on ne voit plus trop les défauts, on l'a montré à un certain nombre de gens. Je me souviens notamment d'un moment terrible. On pensait qu'on était vraiment au bout, on a fait une projection dans un cinéma avec 18 personnes et c'était une humiliation totale. C'était très violent et très utile. Pendant longtemps on n'avait pas le bon début ni la bonne fin. Les réflexions des gens ont

¹⁰¹ *Ibid.* annexe 4.

aidé à avancer plus vite. (...) À la fin c'était davantage une *happy end*. Et quelqu'un nous a dit que c'était bizarre, c'était vrai mais fallait qu'on nous le dise. Il faut accepter la réalité. ”¹⁰²

À ce moment-là, on remarque que l'investissement émotionnel de Karen est tel qu'il a également perdu la distance nécessaire avec le projet et s'est également collé aux envies d'Émilie d'avoir une *happy end*. Cette fois, c'est alors les 18 regards extérieurs qui font tiers entre le duo formé par Karen et Émilie et le film. Ces personnes étrangères au projet vont pouvoir leur permettre de reprendre du recul et de voir ce qu'elles ne pouvaient plus voir, ayant introjecté beaucoup d'elles-mêmes dans l'objet filmique.

À la lumière des recherches théoriques restituées dans le premier chapitre, nous avons pu dans ce deuxième chapitre reprendre des concepts que l'on pourrait instinctivement associer à des pratiques thérapeutiques et les décortiquer afin de dissocier les facultés cathartiques et d'extimité¹⁰³ de la pratique cinématographique à une pratique thérapeutique. En somme, la fabrication d'un objet filmique n'est pas thérapeutique. Toutefois les outils et le cadre inhérents à cette pratique peuvent entraîner des processus psychiques vertueux. Le cadre, le collectif et les outils relatifs à la fabrication d'un film nous incitent à questionner notre rapport au monde et à nous même, et ce faisant peuvent participer à construire un point de vue, donc une posture.

Finalement, à partir du film *Maman déchire !* nous avons exploré les traces psychiques du processus de fabrication, et à travers cette étude esthétique, laissé émerger une réponse à la question que pose cette partie : la pratique du cinéma peut-elle être thérapeutique ? Ainsi, nous avons suivi le mouvement du film jusqu'à faire le deuil des liens entre cinéma et thérapie. Pour ensuite, à l'aide des outils théoriques restitués au chapitre 1, expliquer précisément en quoi la pratique cinématographique n'est pas salvatrice et en quoi cet amalgame est un symptôme issu du patriarcat. Toutefois, après ce constat, nous nous sommes demandé comment pouvait alors le cinéma sur celles et ceux qui le fabriquent. Après avoir étudié comment les outils, le cadre et la dimension collective associée à la création d'un

¹⁰² Entretien mené avec Karen Benainous dans le cadre des recherches liées à ce mémoire, à lire dans son intégralité en Annexe 4.

¹⁰³ “L'extimité, par opposition à l'intimité, est, tel qu'il a été défini par le psychiatre Serge Tisseron, le désir de rendre visibles certains aspects de soi jusque-là considérés comme relevant de l'intimité. Il est constitutif de la personne humaine et nécessaire à son développement psychique - notamment à une bonne image de soi.” - Définition de Wikipédia

objet filmique, pouvaient avoir des influences vertueuses sur les fabricant.e.s. Afin que, à partir de toutes les recherches effectuées, de notre propre deuil et de la compréhension nuancée du bon fonctionnement de la pratique cinématographique, nous puissions à notre tour, tenter de fabriquer un objet filmique. Il s'agira d'utiliser les conclusions tirées de nos deux premiers chapitres pour penser notre pratique et également d'en explorer les étapes psychiques et la dynamique groupale de création qui accompagnera cette création.

CHAPITRE 3 - PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE : MAISONS

Pour la continuité pratique de ce mémoire, il est important de souligner que quelle que soit la thématique de l'objet cinématographique réalisé, la partie pratique se concentrera sur l'analyse des étapes de sa création, de l'effet du collectif sur l'œuvre finie. Ainsi, pour ce qui est de la méthode : l'idée originale du film provient d'abord d'une envie, d'un intérêt personnel et j'ai effectué seule l'écriture. Le tournage s'est réalisé à trois : Antonin Ye, ingénieur de son, Esther Bourcereau, cadreuse et moi-même, réalisatrice. Tout le long du tournage, nous tenions chacun.e un journal de bord dans lequel nous restituions les objectifs des séquences à tourner chaque jour, puis notre retour sur la réussite ou non de ces objectifs, les imprévus, et l'état émotionnel dans lequel on se trouvait. Ces carnets sont une trace écrite du tournage qui me permettra de tenter de restituer la psyché groupale qui a dynamisé notre équipe et d'en narrer l'évolution *intrapsychique*¹⁰⁴, *interpsychique*¹⁰⁵ et *transpsychique*¹⁰⁶. Par la suite, l'analyse se poursuivra autour des personnes impliquées dans le processus de post-production : Cécile Lemarchand pour le montage, Antonin Ye pour le montage son, Louis Crétel pour le mixage son et Romain Charoussset pour l'étalonnage. Le dispositif de restitution écrite de chaque journée, axé sur la pensée artistique et l'autocritique de chacun.e, est également suivi lors de cette période de post-production. Ainsi, cette observation et analyse sera une proposition de ce qu'a permis ce film dans l'imaginaire collectif des personnes qui l'ont fabriquées. Étant bien consciente que ce qui me sera transmis ne sera que la partie consciente de ce que les personnes auront accepté de me partager, je compte l'analyser en tant que tel. Ce récit méta-psychologique, bien que limité, sera tout de même un matériau intéressant pour alimenter et mettre en application la partie théorique de la recherche.

À partir de ce chapitre nous quittons le nous de modestie pour adopter un discours au "je", à la première personne, car il nous semblait schizophrénique de

¹⁰⁴ "l'espace propre au sujet" dans *Groupes internes et groupalité psychique : genèse et enjeux d'un concept*, KAËS, René, Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe N°45, 2005

¹⁰⁵ "l'espace des liens intersubjectifs et celui du groupe proprement dit" dans *Groupes internes et groupalité psychique : genèse et enjeux d'un concept*, KAËS, René, Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe N°45, 2005

¹⁰⁶ "l'espace de l'ensemble qui contient les deux premiers" dans *Groupes internes et groupalité psychique : genèse et enjeux d'un concept*, KAËS, René, Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe N°45, 2005

narrer toutes les évolutions psychiques de notre personne à la troisième personne. J'espère que l'étrangeté de la phrase précédente suffira à convaincre de cette décision.

I - LES ÉTAPES DE MAISONS, Conte de l'enfance et du foyer

a) *Le jaillissement de l'idée : la première brique*

Pour ce projet, l'idée m'apparaît, dans la partie consciente de mon cerveau, être la rencontre entre une frustration, une opportunité, une envie et une contrainte. Je sais depuis mon intégration à l'ENS Louis Lumière que la troisième année du cursus consiste en une partie théorique de recherche et une partie pratique qui peut se déployer sous diverses formes. Dans mon cas, la création de film est la forme d'expression et d'exploration, de recherche qui m'attire le plus, ainsi le choix de profiter du cadre de cet exercice pour créer un objet filmique était pulsionnel. La frustration vient de ma désillusion, durant mes études, de réaliser que le cinéma ne peut que peu de choses dans un monde qui connaît des génocides¹⁰⁷ et une montée mondiale du fascisme. Prise de conscience naïve qui provoque en moi des envies comme celles de bénéficier du prétexte de film pour créer des liens avec des gens loin de moi. Entretenant une forte amitié avec une éducatrice spécialisée qui travaille en alternance dans une Maison d'Enfants à Caractère Social (MECS¹⁰⁸), je l'ai beaucoup entendu parler de la manière dont les représentations des foyers d'accueil étaient en fort décalage avec ce qu'elle expérimentait au quotidien : elles fantasment le courage des différentes personnes qui y travaillent et ces représentations se désintéressent de la vie que mènent réellement les enfants, les décrivant comme dangereux et désespérément compliqués, mettant en lumière avant tout leur agressivité. J'ai donc eu envie de faire un documentaire dans la MECS Saint-Vincent, où travaille mon amie, afin d'essayer de donner à voir un foyer d'accueil, à la manière dont les enfants

¹⁰⁷ Nous parlons notamment du génocide mené à Gaza sur les Palestiniens par l'État Israélien depuis le 8 octobre 2024 lorsque l'armée israélienne a bombardé la bande de Gaza, visant selon les autorités locales, de nombreuses infrastructures dont des écoles, mosquées, hôpitaux ainsi que des quartiers résidentiels.

¹⁰⁸ Maison d'Enfants à Caractère Social, une structure qui accueille des enfants placés par la justice car leurs représentants légaux sont en incapacité de subvenir aux besoins primaires de l'enfant. Le placement en MECS est souvent dû à des situations difficiles telles que : violence familiale (physique, sexuelle ou psychologique), les problèmes psychologiques ou psychiatriques des parents, les problèmes d'alcoolisme ou de toxicomanie, les graves conflits familiaux, les carences éducatives, les problèmes comportementaux de l'enfant ou l'isolement en France d'un enfant étranger (mineur isolé).

qui l'habitent le regardent, pour ne pas moi-même réinventer des clichés d'un environnement que je ne connais pas.

b) Associations et fixations des idées : le ciment

À ce stade, l'envie de faire un film sur ces enfants, sept enfants de 3 à 7 ans et demi, du "Groupe Écureuils", et leur quotidien était mon unique certitude. Ma capacité, aujourd'hui, à analyser précisément cette phase d'associations d'idées et de fixation est questionnable puisque me resteront toujours inaccessibles les parties de mon inconscient qui ne se révéleraient à moi qu'à travers des outils thérapeutiques que je ne pratique pas en m'exerçant à la rédaction de ce mémoire. Cependant, mes recherches sur les théories psychanalytiques autour de la création me permettent sûrement d'y avoir été plus attentive et j'aime croire qu'elles m'ont préparée à identifier les étapes du processus de création du film. D'autant plus que cette phase d'associations d'idées est caractérisée par l'auto-observation par le Moi de la phase précédente, celle du jaillissement, afin de pouvoir associer l'expérience du jaillissement de l'idée à d'autres et de les fixer en moi.

Le document qui permet le mieux de revenir sur les associations de pensée qui ont été faites et la manière dont elles se sont fixées est la première version du séquencier dans le premier dossier effectué pour la commission de validation des ppm. D'autant plus que je me souviens d'avoir écrit la première version de scénario avant d'effectuer mes premiers repérages au foyer : elle est donc issue des projections et associations d'idées précoces.

À sa relecture¹⁰⁹, je prends conscience de l'impact que mes lectures psychanalytiques ont eues avec le sujet d'étude du film, mon esprit a donc greffé ces nouvelles découvertes à mon intérêt pour faire un film dans le foyer de Lison. Je lis, dans la justification de mon articulation partie théorique et partie pratique, ma croyance que ce projet de film permettrait d'individuer ces enfants, qu'un caméscope pourrait être analogue au médium malléable évoqué dans le chapitre I, et qu'un dispositif de projection de rush pourrait alimenter leur confiance en eux. Je pense que ces pensées sont issues de mes lectures, notamment sur l'art-thérapie et la

¹⁰⁹ Le dossier de commission de ppm incluant la première version du séquencier est disponible en Annexe 1.

source de la créativité, qui, associées à mon envie de faire un documentaire sur ces enfants, m'ont laissé penser que ce film pourrait également avoir comme fonction d'aider, et, comme l'art-thérapie, d'avoir un impact positif sur les participant.e.s. Je réalise aujourd'hui la naïveté de cette réflexion puisque, de toute évidence, je ne suis ni psychanalyste ni art-thérapeute, et que cette ambition déraisonnable n'est autre que le fruit d'une envie irréaliste. J'attribue ces écueils à l'engouement que procurent des découvertes personnelles et tâcherai, lors des autres étapes que je vais analyser, de réorienter mon approche afin de me défaire de ces fausses croyances.

J'y lis aussi mon propre amour pour le cinéma et mon envie de partager cette passion avec d'autres personnes, notamment celles dont je me figure qu'elles n'auront pas d'entrée facilitée dans cet univers.

Enfin, j'écris aussi ce que je lis aujourd'hui comme mon rapport au regard : "le simple fait de les regarder, et de les regarder regarder, initiera une boucle vertueuse pour nos évolutions psychiques à tous.tes." Dans cette phrase s'exprime mon envie de croire que les regards bienveillants sont déjà des actions puissantes pour interagir de manière bénéfique avec le réel. J'ai aujourd'hui conscience que cette fabrication d'objet filmique ne changera rien à leur vie ; et ce n'est d'ailleurs pas ma place de changer leur vie ! Mais je suis tout de même convaincue qu'une rencontre entre la pratique de filmage et un.e enfant peut advenir et qu'elle pourrait peut-être donner vie à de nouvelles perspectives.

c) *La forme du film : une maison-caméscope*

Rappelons-le, cette étape correspond au moment où un *code*, tel un leitmotiv ou une devise, vient s'imposer dans la réflexion et modeler le film. Dans le cas de *Maisons*, le motif recherché me paraît être celui du regard des enfants. Lors des réflexions d'écriture où je tentais de croiser mes récents apprentissages sur les théories de la création du point de vue psychodynamique, ma prudence à ne pas répéter l'écueil des clichés circulants autour des foyers d'accueil et mon rapport au cinéma, il m'a semblé, assez manifestement, que ce projet imposait que les protagonistes du documentaire filment eux-mêmes. Il était important qu'ils manipulent eux-mêmes la caméra, qu'ils filment ce que eux avaient décidé de regarder, et non pas ce vers quoi, moi, je me serais dirigée automatiquement. Pour

des raisons évidentes, la caméra choisie pour que les enfants puissent filmer a été un caméscope.

À partir de là, tout l'enjeu du film a été de savoir comment initier les enfants à la pratique de filmer. Comment leur donner les clés pour produire des images intéressantes qui permettent au film d'exister et de narrer leur quotidien? Doit-il y avoir des images autres que celles des enfants ? Lesquelles ? Et quels sont leurs statuts ? Par la suite, c'est également cette question qui domina les décisions de montage, détaillées dans la partie suivante. Comment s'articulent nos images avec celles des enfants ? Quelles doivent-être leur fonction par rapport aux images des enfants ? Comment centraliser et valoriser leur regard ?

d) Construire Maisons à plusieurs

Le tournage : cette étape est la première qui inclut concrètement d'autres personnes au processus de fabrication du film. Les premières personnes à avoir été incluses dans le processus sont Antonin Ye, l'ingénieur du son et Esther Bourcereau, la cadreuse. J'avais déjà travaillé une fois avec Antonin pour un documentaire sur la bétonisation du Plateau de Saclay, mais jamais avec Esther, qui, elle, a réalisé l'année dernière un film donnant la parole à deux jeunes adolescents, par le biais d'un caméscope également. Ce sont deux personnes qui ont terminé l'ENS Louis Lumière l'année dernière et nous nous connaissons par des ami.e.s commun.e.s. J'ai pris rendez-vous avec Antonin à la fin de mes premiers repérages où je lui ai raconté mon enthousiasme, mes découvertes, mes surprises, mais également la tristesse qui m'a habité. Tandis que j'ai eu rendez-vous avec Esther à l'issue de mes seconds repérages, habités de la maltraitance verbale dont j'ai été témoin. Nous avons beaucoup discuté de ses expériences de filmage avec des enfants, de ma position dans le film.

Le montage : En rentrant du tournage avec 6h de rushes de caméscopes et 25h de FX6, nous avons très vite compris que nous allions devoir faire des choix radicaux pour le film tant la quantité de rushes était énorme comparé au 15 min attendue pour la partie pratique à présenter à la soutenance de mémoire. Il paraît assez évident que présenter sept enfants dans un film de quinze minutes relève d'un exploit que nous ne sommes pas parvenu à accomplir. Cependant, quand bien même je me doutais dès

le tournage que certains enfants s'empareraient mieux du médium du caméscope que d'autres, l'expérience de tournage me paraissait primordiale pour les enfants et je ne pouvais me permettre de favoriser ouvertement des enfants en passant plus de temps avec eux. J'ai donc fait le choix de passer le plus de temps possible avec chacun.e.s d'entre eux, mais naturellement les plus intéressé.e.s et rigoureux.se.s s'attardaient plus longtemps avec l'objet. Nous avons donc tout de même dû écarter de nombreux enfants du récit principal. Après avoir élaboré une première version de structure de montage qui durait une heure, une suggestion de mon directeur interne nous a orienté vers la décision de réaliser un pilote de quinze minutes afin de chercher des financements pour un moyen métrage qui prendrait le temps de développer le portrait et l'évolution de la pratique de filmage de divers enfants. Cette longue introduction à cette sous-partie me permet de présenter les enjeux du film de quinze minutes qui accompagne la recherche théorique.

C'est la deuxième fois que j'ai dû invoquer toutes les réflexions et les différentes étapes du processus afin de les communiquer à ma monteuse qui les entends pour la première fois. Cette étape de création n'a rien avoir avec le tournage puisque l'unique objectif est de construire structurellement, matériellement et artistiquement une histoire qui respecte la direction initiale. Parler structure, association de pensée, rythme et espaces, c'est un autre langage que celui de l'enregistrement de matières. Afin de pouvoir commencer le travail avec Cécile, il m'a fallu tenter de me détacher des images et sons qu'on avait faits pour revenir sur mon envie originale qui a motivé ce film, et ce que je rêvais qu'il soit. Éviter de penser tout de suite en s'adaptant à la matière qu'on avait accumulée m'a permis de ne pas limiter mon imagination, quitte à trouver des solutions créatives pour pallier le potentiel manque que l'on aurait dans les rushs. Ensuite, c'est ensemble qu'on a pu adapter les ambitions rêvées au matériau que l'on avait.

Le montage son : Le montage son a commencé quelques jours après la fin du montage, et a tenu en une petite semaine avec Antonin, ingénieur du son et monteur son de ce projet. Le premier visionnage a eu lieu séparément, mais les traces écrites d'Antonin me permettront d'avoir accès à sa première impression. Les enjeux du montage son ont été assez simples et il nous a paru assez fluide de continuer le travail initié au montage.

À cette étape, je pourrais penser instinctivement que j'ai convoqué de nouveau les 3 premières phases du processus de création chez le monteur son (inspiration, association des idées et donner une forme au film) et que nous avons surtout partagé la phase 4 (celle de la composition). C'est ce qui se passe généralement à l'étape du montage son, sauf que dans le cadre de ce projet, Antonin étant également l'ingénieur du son, son processus psychique lié à cette création a déjà été enclenché. Nous avons ainsi assez peu reparlé des motifs et intentions du film, puisque nous avons déjà longuement abordé ces sujets lors du tournage. Il me semble que ce dialogue est apparu, pour Antonin comme pour moi, majoritairement comme un moyen de confirmer nos intuitions et d'assurer la continuité du projet. Seulement, nos discussions se limitaient cette fois aux outils associés au montage son.

Au montage vont succéder mixage son et étalonnage. Cependant ces étapes n'apparaîtront pas dans l'étude de ce mémoire car elles seront initiées après sa rédaction.

e) Le partage de Maisons

Comme évoqué précédemment, le film de quinze minutes est un pilote d'un moyen métrage dont j'aimerais faire financer la post-production dès la sortie de l'école. Cependant, le 4 juillet 2025, ce pilote sera présenté à l'équipe pédagogique du foyer, aux enfants et à leur familles. N'ayant donc, ni terminé la version longue, ni même montré le pilote fini, je ne pourrais parler de ce qu'a entraîné psychiquement la distribution de cet objet cinématographique. Cependant, il m'est possible d'ores et déjà d'expliquer ce que l'anticipation de cette distribution a impliqué dans le processus de fabrication.

Tout d'abord, une pensée qui n'a pas quitté la salle de montage est celle de la réception des enfants. Puisque l'idée était de faire un film avec et par les enfants, très vite s'est imposé l'envie qu'il soit également pour les enfants. Mais pas pour les enfants aujourd'hui, car je ne doute pas du fait qu'ils et elles seraient ravi.e.s de se voir sur grand écran, mais pour ces enfants quand ils seront grands. Ainsi, je n'ai cessé de tenter de me mettre à leur place et de me demander ce que j'aurais désiré, ou non, voir de moi, enfant, sur grand écran. Il est probable que cette pensée ait entraîné une auto-censure. De plus, sachant que les parents des enfants seraient

présents à la projection du film organisé au foyer, il est plus que probable, qu'inconsciemment je me sois censurée quand au traitement de la relation parent-enfant.

Puis, lors du montage, j'ai reçu un appel d'une éducatrice travaillant avec les enfants qui m'indiquait qu'elle revenait sur son engagement et désirait que je supprime tout fichier visuel ou sonore dans lequel elle apparaît. Cet appel est pour moi une manifestation des craintes liées au partage de cet objet filmique, et pour cette personne, de son image. Pour ma part, cela a suscité des angoisses autant pour le destin de l'objet filmique (soumis à la censure extérieure) que pour ma pratique (questionnements quant aux raisons de ce retournement de situation).

Toutefois, un autre regard que je prisais est celui de Lison, puisque l'élan initial provient de sa frustration de n'avoir jamais vu sur grand écran une représentation fidèle de ce qu'elle vivait en tant qu'éducatrice spécialisée, et de mon envie de combler son manque. Elle a vu le film et ne m'en a dit qu'une chose "C'est mon métier.". Je peux donc considérer qu'une partie de mon objectif est accomplie.

Enfin, comme étudié dans le premier chapitre, on peut faire l'hypothèse qu'au regard de la responsabilité qu'implique ce film, une stratégie de fuite adoptée ait été de ne faire "qu'un pilote", laissant les questions les plus complexes à résoudre pour la suite. Quoi qu'il en soit, il me reste encore l'excitation et le stress lié à la réception par le foyer, les enfants et leur parents le 4 juillet, et l'envie de garder la motivation de chercher des financements pour venir à bout de ce projet filmique.

Après avoir dit quelques mots sur la distribution du film, il s'agit de recentrer la recherche sur notre champ d'étude : l'intelligence collective.

II - L'INTELLIGENCE COLLECTIVE

Afin de réaliser une analyse comparée des différents vécus des fabricant.e.s du film et de leur influence sur le groupe et sur les individus qui composent ce groupe, j'ai récupéré les carnets où j'avais demandé à chacun.e d'y restituer, chaque jour, les objectifs créatifs à effectuer dans la journée et la manière dont ils avaient été atteints, palliés et la journée traversée. J'ai bien conscience que

les différents protagonistes de cet exercice ont écrit en sachant que je les lirais et en connaissant l'objectif de mon mémoire, j'ai donc conscience que cette information biaise les restitutions écrites et que cela constitue une des limites de cette analyse. Toutefois, je pense que subsistent des informations sur la dynamique de nos groupes et sur la manière dont elle a influencé le résultat final de l'objet cinématographique. Cette réflexion sur la création collective se veut comme une revalorisation de l'intelligence collective, et la démonstration qu'un objet filmique est tributaire des relations qui lient les fabricant.e.s du film.¹¹⁰

J'en profite pour remercier toutes les personnes évoquées dans cette partie car je sais, ô combien, que l'écriture un soir de tournage n'est qu'un devoir en plus du travail déjà effectué.

Pour l'analyse comparée, chaque étape implique sa méthode, qui sera précisée à chaque fois, mais quelles que soient les étapes de fabrication, seront restitués les notes spontanées de chacun.e, la direction artistique évoquée en début de chaque phase, puis une synthèse des notes communes, pour enfin étudier les mouvements psychiques de chacun.e et tirer une conclusion sur la manière dont le groupe et ses individus ont orienté le résultat de l'objet filmique.

a) *Le tournage*

L'objectif vaste et principal que j'ai partagé avec mon équipe de tournage était de regarder ces enfants comme n'importe quels enfants, mais je voulais aussi, que l'on comprenne les raisons de leur placement afin de mieux honorer ce que je prenais pour du courage (qui est finalement une adaptation contrainte). Pour ce faire, le but était de réussir d'une part à trouver un moment où un enfant viendrait à se confier de son plein gré sur ce qui l'amène dans ce foyer, et d'autre part à montrer leur investissement et leur évolution dans la pratique de filmage afin que l'on soit impressionné par leur travail.

¹¹⁰ Il me paraît important de rappeler qu'un réalisateur peut également réaliser le film dont il a rêvé en usant des manipulations malhonnêtes plutôt que l'intelligence collective. C'est le cas par exemple de Stanley Kubrick lorsqu'il cache à l'actrice Shelley Duvall que le personnage de Jack Torrance viendra détruire la porte qui la protège de lui avec une hache. Ses cris d'effroi ne sont pas joués mais symptômes d'une véritable panique. Panique qui, en plus d'autres événements de ce tournage, continue de hanter l'actrice aujourd'hui.

Retranscriptions jour à jour

J1

Les objectifs :

- Que l'équipe fasse connaissance avec les enfants et leur présente le matériel technique
- Questionner les enfants sur leurs envies pour le film
- Capturer quelques moments de vie quotidienne (1 repas, 1 rendez-vous d'orthophoniste, 1 histoire du soir) en se focalisant sur le groupe et pas sur des individus
- Commencer à faire filmer les enfants et les filmer pendant qu'ils filment
- À l'image, tenter de passer d'une chose à l'autre doucement pour que tout soit utilisable

Retours d'Antonin - son :

“Un des enjeux est de réussir à les intégrer à la création en les intéressant à d'autres aspects que les outils. Trouver les mots et l'approche seraient sûrement les clés pour ça, en travaillant en plus petit groupe.”

Retours d'Esther - cadre :

“Côté cadre, je n'étais pas hyper contente de mon travail après cette première journée, déçue de voir que tourner des plans sur pied n'était pas aussi pratique et intelligent que je l'avais pensé. Déjà parce que le pied ne me permettait techniquement pas les mouvements souhaités, mais aussi parce que je me suis à plusieurs reprises retrouvée bloquée par le pied, ralentie. En bref, je sentais que dans un cas de tournage avec des enfants de cet âge, qui plus est en groupe, il me fallait être réactive et ne pas rater un moment-clef pour un pied à installer ; et en même temps c'est des plans pieds que nous avons parlé avec Salomé. Je me suis demandée si ces plans pensés en amont n'étaient pas plus bénéfiques au film, mais pourtant pas adaptés au tournage ? Dans tous les cas j'ai envie de réessayer.”

Mes retours - réalisation :

“Globalement cette première journée me fait paniquer car les séquences tournées ne ressemblent pas du tout à ce que j'avais imaginé, c'est bien plus chaotique et je suis dépassée par les événements tant à la mise en scène qu'à la technique. Je suis également mal à l'aise d'être autant devant la caméra, j'ai envie de l'avoir dans les mains. Je me demande si l'envie de faire faire des images à des enfants de 3 à 7 ans n'est pas folle.”

Retours communs :

Ce qui revient dans nos trois observations du premier jour de tournage, c'est l'intérêt des enfants pour le micro et la FX6 qui rend extrêmement difficile d'extraire ce sujet des séquences, sujet tellement répétitif que son intégration ne fonctionne pas non plus. Une discussion que nous avons eue à ce propos nous a permis de conclure que cette première journée était très riche sur divers points qui vont nous permettre de mieux repenser le reste du tournage et de nous adapter au mieux au fait de faire un film avec des enfants en bas âge. En somme, je pense que la durée du tournage (neuf jours) nous a rassurés et nous a permis de réévaluer cette première journée comme une journée d'essai et d'expérimentation de différents dispositifs de prise de vue.

J2

Les objectifs :

- Filmer la séquence du lever : mettre la caméra dans la salle de jeu pour filmer le couloir qui donne sur les chambres des enfants
- Filmer la séquence du petit déjeuner : inviter la caméra à table, ne pas rester en dehors et se focaliser sur Zack, Streko et Myriam
- Filmer la séquence du choix des vêtements avec une éducatrice
- Filmer la séquence ludothèque
- Filmer la première activité “Maison” : chasse au trésor, 2 par 2 avec 1 adulte
- Mission caméscope : faire filmer le panneau pour comprendre qu'on est dans une institution

Retours d'Antonin - son :

“Chouette journée ! Un peu déboussolés au début sans Salomé, on a réussi à capturer des moments drôles, attendrissants et importants. Mais la direction était moins claire, l'impression de prendre beaucoup de choses “stock-shot” sans savoir dans quel but au final.”

Retours d'Esther - cadre :

“S'est posée une question importante : savoir prioriser le bien-être des enfants sur les rushes, équilibrer nos interventions. (...) C'est important de montrer les moments compliqués (même avec les éduc), mais bizarre de ne pas intervenir. (...) Micro déception : le lavage de dents ; j'ai eu peur de rater quelque chose en allant chercher le pied, mais j'aurais dû.”

Mes retours - réalisation :

“Mon intoxication alimentaire m'a clouée au lit donc j'ai malheureusement juste beaucoup de frustration de ne pas pouvoir être sur le tournage. J'ai une grande confiance en mon équipe et l'impression que notre réunion d'hier suffira à les diriger. (...) En fin de journée, j'ai pu y aller pour faire la séquence de la projection de rush qui s'est très bien passée : je les ai trouvés très attentifs comparé au premier jour.”

Retours communs :

Il y a des retours communs à Antonin et Esther, quant au chaos de la journée dû aux conditions exceptionnelles de devoir tourner à deux (et plus à trois) et de la difficulté de faire oublier la caméra aux enfants. Il y a également des observations communes à l'ingénieur du son et à la réalisatrice à propos de leur impression positive sur la séquence de la projection du rush : quand la médiation est au centre du sujet, leur rapport aux enfants paraît plus authentique et les images plus justes.

13

Les objectifs :

- Filmer une sortie d'école pour donner des informations sur l'institution

- Filmer la sophrologie
- Filmer la séquence brossage de dent, dont l'espace donne également beaucoup d'information sur le foyer
- Filmer une histoire avant de se coucher, avec Jordan

Retours d'Antonin - son :

“Encore une fois, plus de scènes qui montrent la vie quotidienne en foyer que de scènes où on explore leur ressenti et la raison pour laquelle ils sont là. On attend impatiemment ce week-end et le temps des histoires avec Streko où ça va sûrement plus se ressentir.”

Retours d'Esther - cadre :

“C'est trop bien de manger avec les enfants sans filmer, ça segmente les moments de travail et les moments où on est avec eux. À la boum, j'ai pleuré un peu, c'était trop mignon. On voulait filmer la prépa pour les douches, mais c'était 100 fois mieux. La preuve qu'il faut se surprendre et suivre ce qui vient.”

Mes retours - réalisation :

“Nous avons filmé énormément de choses aujourd'hui mais peut-être trop. J'ai peur qu'on ait pas assez su dire non aux propositions du réel, du quotidien des enfants, alors que j'aurai dû plus créer des moments avec les enfants pour qu'ils aient l'espace de réfléchir à leur placement.”

Retours communs :

On a tous les trois noté que les enfants s'adaptaient de mieux en mieux à la caméra et au micro sur perche. Puis Esther et moi avons parlé de notre rapport au fait de co-cadrer : on a toutes les deux apprécié le fait de partager le cadre mais pour des raisons différentes. Pour Esther l'alternance lui permet d'avoir un œil sur le groupe et de repérer les moments à capturer. Pour moi, le fait de cadrer m'a remis dans une position agréable, je me suis sentie plus protégée.

J4

Les objectifs :

- Ne pas intervenir si l'intérimaire se sent dépassé par les enfants
- Filmer la séquence de la chasse au trésor
- Filmer la séquence douche
- Filmer une lecture d'histoire à Strecko

Retours d'Antonin - son :

“ L'Histoire avec Strecko n'a peut-être pas donné tout ce qu'on attendait, mais ça a l'air d'avoir été un moment très bien pour lui.”

Retours d'Esther - cadre :

“ On a tout ce qu'on voulait le premier jour en termes d'enfants relous cliché, (...) même si le fait que l'intérimaire soit seul avec les enfants pour un premier jour en dit long sur l'état des foyers.”

Mes retours - réalisation :

“J'ai testé de faire filmer les enfants avec des missions très précises mais je sais pas si c'est concluant. Le narratif de la maison est compliqué à mettre en place et pour l'histoire de Strecko on sent que je le cuisine donc je doute que ça fonctionne. En tout cas c'est super parce qu'Antonin et Esther connaissent bien le projet maintenant et qu'ils peuvent prendre le relai pour donner des missions caméscopes aux enfants.”

Retours communs :

On a tous parlé de la difficulté de devoir être quasiment éducateur.ice.s aussi puisque, l'intérimaire étant seul et totalement dépassé par la situation, il était compliqué de ne jamais intervenir pour l'aider. C'était une journée fatigante parce que très bruyante, éprouvante physiquement et sans répit.

J5

Les objectifs :

- Prioriser des moments où on fait filmer les enfants au caméscope
- Filmer la séquence de construction de la maison
- Filmer une projection de rush
- Filmer le dîner
- Filmer une histoire avec Chanel

Retours d'Antonin - son :

“Journée bien remplie, toute la matinée avec les enfants sans caméra ni micro, juste caméscope. Trop content d'avoir passé du temps avec Strecko, de le voir hyper concentré et content de faire des trucs (jeux de maths et lecture + foot/basket)”.

Retours d'Esther - cadre :

“J'avoue que j'étais pas mal angoissée de pas avoir assez bien fait, donc j'ai pas mal re-regardé des rushes et les voir (seule ou avec Salomé et Antonin) en cours de tournage m'aide pas mal à capter ce qui fonctionne ou pas, et à rattraper ça tant qu'il est encore temps. On a commencé la cabane! C'était trop chouette, j'ai peur que ça manque de plans larges mais je voyais difficilement comment faire mieux parfois.”

Mes retours - réalisation :

“Le concept de la maison a bien marché ou en tout cas on a pris les enfants deux par deux et ils étaient à fond dans l'imaginaire, j'espère que ça marchera comme liant narratif. Puis j'ai fait filmer les enfants, ça s'est bien passé mais c'était pas assez poussé et accompagné je pense donc je sais pas si les vidéos sont exploitables. En tout cas on a utilisé trois dispositifs de prise de vue différents aujourd'hui et les enfants s'y sont habitués! ”

Retours communs à l'ingénieur du son et à la cadreuse :

Le fait de passer pas mal de temps avec les enfants sans les filmer est apprécié, la sensation de se concentrer sur le principal et de pouvoir être présent totalement pour les enfants.

J6

Les objectifs :

- Prioriser les moments où les enfants filment
- Filmer une projection de rush
- Filmer la suite de la fabrication de la maison
- Filmer une histoire avec Zinédine

Retours d'Antonin - son :

“L’histoire avec Zinédine se passe très bien, au moins pour lui. L’impression d’avoir peu tourné ce matin.”

Retours d'Esther - cadre :

“Je ne sais pas si le plan de la mère de Zack a sa place dans le film, mais c’était hyper fou et inattendu. Les projections de rushs fonctionnent bien et idem pour les rushs des caméscopes, les enfants s’améliorent !”

Mes retours - réalisation :

“Pendant qu’Esther et Antonin jouent avec les enfants, j’ai pu rester avec Chanel puis Myriam pour mieux les accompagner pendant qu’elles filment. Elles progressent bien mais il faut vraiment rester avec elles tout du long. Et pendant que je m’occupais des enfants, Esther et Antonin ont pu filmer l’arrivée de la mère de Zack, j’ai l’impression qu’ils ont compris où je voulais aller !”

Retours communs aux trois :

C’est une journée qui a suscité beaucoup d’enthousiasme en termes de création et de fluidité au niveau du dialogue, mais c’est aussi une journée très difficile car de grandes violences verbales de la part d’une éducatrice envers les enfants, et surtout un en particulier, ont eu lieu. Quel positionnement avoir ? Faut-il intervenir ?

J7

Les objectifs :

- Filmer un lever
- Filmer un départ à l'école

Retours d'Antonin - son :

“ Journée très courte, l'impression d'avoir eu les moments qu'il nous manquait.”

Retours d'Esther - cadre :

“On a eu le plan du couloir comme Salomé l'imaginait.”

Mes retours - réalisation :

“Plan rêvé réalisé au deuxième coup. J'ai cadré le petit-déjeuner en essayant d'inviter la caméra à la table et d'éviter les erreurs d'un ancien documentaire où la position de la caméra et des personnages excluaient les spectateurices. Le départ de l'école a été mieux anticipé.”

Pas de retour en plus, commun aux trois protagonistes.

Esther, la cadreuse, a dû partir à la fin du J7, donc pour les deux derniers jours ne seront retranscrits que les écrits d'Antonin et de moi-même.

J8

Les objectifs :

- Filmer les douches depuis le couloir
- Filmer des plans respirations
- Prioriser la pratique de filmage des enfants

Retours d'Antonin - son :

“On a déjà la plupart de ce qu'on voulait filmer, on a le temps de passer du temps sans caméra ni micro avec les enfants et d'essayer des choses.”

Mes retours - réalisation :

“Le matin on a pu filmer des moments de conversation très chouettes entre Zinédine et l'intérimaire, sur le terrain de jeu. L'après-midi, on les a accompagnés à la ludothèque mais on nous a demandé d'arrêter la caméra pour qu'ils profitent de l'expérience à fond. La séance de débrief sonnait étrange car j'étais derrière la caméra et non plus devant comme dans la première séquence, même si Lison était dans le coup. J'ai peur que ce dispositif brouillon embrouille le public. Les douches étaient chaotiques car le fait qu'on ne soit que deux ne permettait pas de gérer la technique et les enfants. J'ai testé un nouveau dispositif pour aborder l'histoire de Myriam : c'est elle qui filme pendant que je lui lis l'histoire et non plus l'équipe technique qui la filme. Ça m'a permis de pouvoir aborder des thématiques de VSS (Violences Sexistes et Sexuelles) plus sereinement mais ça n'a tout de même pas fonctionné, dans le sens où elle n'a pas voulu m'en parler.”

Pas de retour supplémentaire et commun aux deux protagonistes.

J9, dernier jour

Les objectifs :

- Enregistrer le générique
- Filmer les devoirs
- Les faire filmer une dernière fois

Retours d'Antonin - son :

“ Moment des devoirs sympa, puis on s'est fait attraper par la sophrologie mais c'était très chaotique (Strecko et Zinédine surexcités). Finalement le prétexte du générique est aussi une bonne occasion pour dire au revoir à chaque enfant individuellement. C'était un moment hyper touchant mais pas triste, même pas du tout j'ai trouvé. Les enfants nous laissent partir aussi avec la promesse qu'on reviendra les voir en juin. À nous de l'honorer.”

Mes retours - réalisation :

“Je voulais faire filmer le bureau de la cheffe de service par Zinédine mais des rendez-vous à l'hôpital de dernière minute ont compromis ces plans. Heureusement j'ai l'accord de Lison, qui reste sur place, pour qu'elle le fasse. On a également réussi à convaincre Alain, un éducateur, de refaire son 'retour de projet' à Zinédine. C'était une superbe dernière journée, on a pu bien dire au revoir aux enfants et c'était super important, d'autant plus dans un contexte où ces enfants ont déjà vécu de violents abandons. Je pense que c'est un projet qui oblige à prendre de la distance avec le résultat attendu plus que beaucoup d'autres films parce qu'un enfant, surtout entre 3 et 7 ans, a une capacité de concentration limitée et peut avoir tendance à vouloir faire l'inverse de ce qui est demandé, pour jouer. Mais ça veut pas dire qu'il faut pas continuer d'être exigeante. Il faut savoir s'adapter et trouver des astuces pour qu'ils soient alliés du film.”

Pas de retour supplémentaire et commun aux deux protagonistes.

Étude de la dynamique groupale

Pour cette étude, je tiens à souligner qu'elle s'inspire des recherches effectuées mais ne prétend en aucun cas incarner le modèle de l'Appareil Psychique Groupal (APG) ou expliquer les psychés de chacune des personnes qui ont effectué cet exercice car je ne suis ni psychanalyste ni art-thérapeute. Cependant, il ne me paraît pas inintéressant de tenter de rendre visibles des bribes de forces psychiques groupales qui ont accompagné la fabrication du film, et pour ce faire, quoi de mieux que de partir des travaux des experts. Ainsi, suite au modèle de l'APG décrit par René Kaës, on peut d'ores et déjà établir que l'exercice analysé n'est pas axé sur l'interpsychique de ce groupe. En effet, la description des liens qui animent le groupe de tournage n'a pas été le centre d'attention, mais elle n'est pas totalement absente puisqu'elle est en lien avec l'intrapsychique, espace exploré à travers cet exercice. Nous allons donc tenter ici de rendre visible l'espace intrapsychique qui a dynamisé notre groupe de tournage. Enfin, intuitivement, j'aurais tendance à penser que l'espace transpsychique n'est autre que les images et les sons enregistrés pendant

cette période. Ils sont le résultat du travail de chacun.e pour la création de groupe qui sera plus tard le film.

On aurait pu imaginer un exercice qui prenne en compte également la parole et le ressenti des enfants. Toutefois, après quelques essais, j'ai jugé l'exercice inadapté : j'ai pris conscience rapidement que les questions que je posais étaient celles que le film pose et que malgré le taux d'implication élevé des enfants dans le processus de création, les décisions du film étaient prises par les adultes et mon exploration devenait inadaptée quand elle intégrait les enfants. Ainsi, cette partie pratique du mémoire analyse les évolutions psychiques et le processus de création collective au sein des responsables de la fabrication de cet objet filmique, et non pas de tous les fabricant.e.s du film puisque les enfants ne sont pas considérés comme responsables de cette création, bien qu'ils en soient à la fois les acteur.ice.s et les réalisateur.ice.s.

Nous allons nous servir ici des notions psychanalytiques présentées en ouverture de cette étude afin de mieux comprendre ce qui s'est joué psychiquement dans ce tournage.

Il me semble qu'une étude chronologique permettra de comprendre la dynamique du groupe de manière rigoureuse puisque chaque état psychique influe sur le suivant et ainsi de suite. J'ai donc divisé le tournage en plusieurs étapes psychologiques :

La découverte

Bien que la rencontre avec les enfants soit joyeuse, on sent chez chaque personne de l'équipe qu'elle est déstabilisante. Chacun.e réfléchit à comment mieux faire puisque ce qu'il.elle a fait n'a pas abouti à ce qu'il.elle attendait. Cette première étape constitue un moment important puisqu'il est celui où, après avoir préparé, pensé le film et ainsi projeté de nombreuses attentes sur ces enfants, l'équipe est confrontée à la réalité des choses. Dès le premier jour, la compréhension qu'il y aurait un réel décalage entre l'objet filmique désiré et celui qui allait exister s'est imposée. Je continue de croire que c'est cette distance entre l'objet rêvé et l'objet réel qui est responsable de la panique générale et qui a nécessité une adaptation de la part de l'équipe. C'est également pour cela qu'à ce stade, le plus grand stress vient de

ma part, celui de la mise en scène, puisque le projet est encore en grande partie sur mes épaules : le poids du film se répartira avec le temps.

Du trio au duo

Dès le J2, la maladie me cloue au lit et impose à Esther et Antonin de tourner à deux. Le trio ajouté aux enfants et à l'équipe pédagogique se transforme alors en duo, ce qui change drastiquement la dynamique groupale. Ce changement a un impact également sur l'adaptation des enfants à notre présence et notre travail, bien qu'ils m'aient sûrement introjecté et m'associent à la caméra et à Esther et Antonin. De plus, le cadre doit manquer, tant pour les enfants que pour l'équipe technique qui se pose des questions sur la direction à prendre et sur leur nouveau positionnement avec les enfants (à quel moment intervenir ? questions qu'ils n'avaient pas à se poser quand je prenais la responsabilité de choisir les moments où l'on filme et ceux où l'on intervient — si l'absence d'intervention devient dangereuse pour les enfants).

Cependant, je pense que mon absence a catalysé le lien créé par Esther et certains enfants, et Antonin et certains enfants : elle leur a permis de le développer de manière individuelle. De surcroît, la soudaine responsabilité de la globalité du projet s'est imposée à eux et a forcé leur réappropriation.

De mon côté, avoir été coupée brutalement du tournage dès le deuxième jour n'a pas apaisé la panique de la veille. En dehors de ce souci, peut-être que cette coupure a pu accélérer définitivement la prise de distance avec l'objet rêvé et a été un deuxième rappel d'une réalité qui s'impose et qui nécessite adaptation.

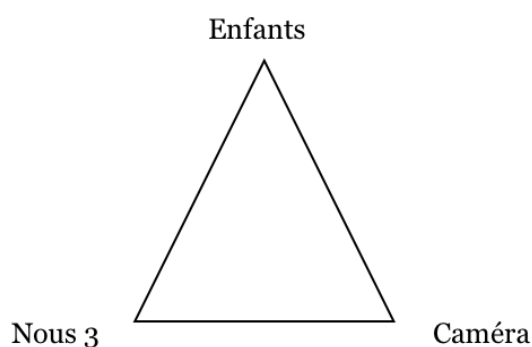
Enfin, quand le dernier plan nous a rassemblés de nouveau tous les trois avec les enfants et l'équipe pédagogique en fin de journée, nous avons trouvé les enfants plus concentrés. Le lien entre nous et eux s'est construit. Ils nous ont fait un peu plus confiance que la veille et un accordage s'est mis en place entre notre groupe et le leur. Un équilibre est revenu en place.

La fusion

Au J3 on remarque que Esther et Antonin apprécient de passer du temps avec les enfants. En effet, ils répètent à plusieurs reprises qu'ils sont contents de voir que les enfants ont passé un bon moment même s'ils ne sont pas sûrs que la prise de vue

fonctionnera dans le film. Ils soulignent qu'ils apprécient les temps passés avec les enfants sans les filmer. Ces témoignages nous racontent comment des liens, au-delà du travail de création, entre les enfants et l'équipe de tournage se sont créés. C'est d'ailleurs à peu près à ce moment là, à ce jour précis, que je me mets à cadrer, derrière la caméra donc et non plus devant ou à côté. Difficile à dire si mon arrivée derrière le cadre pousse Esther à passer plus de temps avec les enfants ou si causes et conséquences sont inversées. Mais quoiqu'il en soit on peut attirer l'attention sur la coïncidence étonnante qu'est la simultanéité de ma prise de contrôle du cadre (de la caméra) lorsque les enfants et l'équipe de tournage fusionnent : afin que l'équilibre proximité-distance demeure, la dynamique du trio avec les enfants se modifie.

En effet, à partir des acquis théoriques on peut modéliser, en simplifiant au maximum, la mécanique groupale qui dynamise le tournage de la manière suivante :



Dans le cadre de cette création collective d'un objet filmique avec ces enfants, il est primordial qu'il y ait un accordage entre les enfants et nous 3. Cependant, une distance avec le sujet est également indispensable, elle est possible par un tiers qui, dans le cadre du tournage, est incarné par la caméra. Je parle de la caméra comme d'une protection, elle me fait sentir moins "mise à nu", ce qui me fait également penser à l'expérience d'Émilie Brisavoine. Mais cette "protection" ne serait-elle pas simplement l'expérimentation de la mise à distance ? La caméra a la double fonctionnalité de loupe sur le sujet d'attention (soustraction du hors champ qui n'existe plus pour l'équipe de tournage) et de filtre puisqu'on la regarde elle. Dès le

tournage, "l'image de la réalité"¹¹¹ devient notre réalité et nous permet, par la pratique du cadrage, de mettre une certaine distance avec celle-ci. Ainsi, l'étude de la dynamique groupale se fait autour de ces trois piliers.

L'émergence d'un deuxième objectif

À l'occasion de cette fusion éphémère entre l'équipe de tournage et les enfants, naît un objectif additionnel au film pour l'équipe de tournage : faire en sorte que les enfants tirent profit de cette expérience. Ainsi, une séquence qui n'aura pas sa place dans le film l'a tout de même dans la vie de l'enfant et le film ne devient alors qu'un prétexte de discussions. Pour appuyer ce propos je peux prendre comme exemple les histoires lues le soir. Avant de partir en tournage, j'avais fait une sélection d'albums jeunesse afin que chaque enfant soit associé à un album qui fasse écho à son histoire (que j'avais apprise par l'enfant lui-même ou parfois par un.e éducateur.ice pendant mes repérages). Mon idée étant que chaque soir je lirais, filmée, son histoire à un enfant et que cela permettrait d'ouvrir une discussion sur son placement. Ce dispositif n'a malheureusement pas fonctionné car, j'aurais pu m'en douter, la caméra, notre nombre ou peut-être une autre raison, a régulièrement freiné les enfants à se confier à moi comme ils ont pu le faire auparavant. Je me suis rendue compte de cet "échec" dès le J1, cependant nous étions tous d'accord pour réitérer l'expérience avec un nouvel enfant chaque soir parce que quoiqu'il arrive c'était un moment chéri et réclamé par les enfants. L'objectif n'était plus uniquement le film mais aussi l'expérience qu'en faisaient les enfants. J'insiste sur l'expérience qu'ils faisaient du film et pas uniquement de notre présence en tant que personnes ayant du temps pour eux, car il y a eu des soirs où nous leur avons lu des histoires sans la caméra, et ils nous la réclamaient le lendemain avec la caméra. L'équilibre triangulaire que nous avons évoqué a permis un cadre de relation autant pour nous que pour eux.

Le cadre

Pour étudier plus en profondeur la question de la place de la caméra, ou plutôt de notre place par rapport à la caméra : quand est-ce que je me mets devant, à côté

¹¹¹ Cette expression fait référence à l'emploi qu'en fait Youssef Ishaghpour dans son livre *Cinéma* lorsqu'il dit : "L'image transcende, en tant qu'image et parce qu'elle est image, la réalité dont elle est l'image." p.97.

ou derrière et que je partage donc le cadre avec Esther ? J'ai déjà évoqué l'élément déclencheur du partage du cadre. Toutefois, ce besoin est né en amont de la journée où nous avons passé beaucoup de temps avec les enfants sans les filmer. Il apparaît dès le jour 1, lorsque je m'interroge sur ma place dans le film et dans l'équilibre des trois piliers que nous formons. À quel groupe est-ce que j'appartiens ?

On peut constater, dans le film fini comme dans les carnets, qu'Esther et moi n'avons pas du tout la même manière de cadrer. Avant d'en faire une étude sur ce que cela raconte de notre rapport à ce que l'on filme, j'ai demandé à Cécile, qui m'en a rapidement fait la remarque lors du dérush, de me décrire en quoi nos "styles" différaient :

“ Salomé fait des plans plutôt fixes, la caméra reste au même endroit, c'est le cadre qui suit les enfants.

Tandis que Esther fait beaucoup plus de plans en mouvements, à l'épaule, c'est la caméra elle-même qui suit les enfants.”

On peut d'abord rappeler que ces styles sont le reflet de nos goûts esthétiques respectifs. Puis, dans un second temps, on peut faire l'hypothèse que les positions que l'on a prises avec la caméra face aux enfants restituent les manières dont nous avons eu besoin de les regarder.

Esther peinait à utiliser le pied car elle disait qu'il la freinait, elle avait à cœur de ne rater aucune interaction qui la touchait, la caméra utilisée à l'épaule lui permettait de rester dans le cœur de l'action et de retranscrire avec le plus de réactivité possible les imprévus du réel. Esther filme les enfants en se collant à leur énergie.

Pour ma part, le foisonnement de ce groupe d'enfants me donnait envie de prendre du recul et de retrouver le calme à l'aide d'un cadre fixe, sur pied. Je filme les enfants en m'écartant de leur énergie.

Diffraction de l'investissement affectif

Je prends conscience que notre réel allié dans ce tournage a été le temps sur place. Le premier jour montre que chacun.e se sent déstabilisé.e et doute de ses compétences. Puis, au fur et à mesure, se développent particulièrement deux choses :

Esther et Antonin tissent un lien avec les enfants, mais surtout s'approprient le projet de faire filmer les enfants. Esther se met à regarder les rushes pour comprendre comment adapter sa posture à mes désirs d'image et à la réalité du terrain, et Antonin s'interroge à plusieurs reprises sur l'utilité de certains plans du quotidien. Leurs réflexions reflètent nombre de mes craintes durant toute la période de tournage et dont je parle au J3. Les deux semaines de tournages ont permis notre accordage respectif, entre nous et les 7 enfants de ce foyer. Mais aussi que l'investissement dans l'objet filmique se répartisse sur chacun.e d'entre nous. Il est normal qu'il soit plus important pour la personne qui signe le projet, cependant le temps passé sur place et les liens créés rééquilibrent et répartissent cet investissement. Nous sommes tous.tes, à nos postes respectifs, gardien.ne.s de responsabilités très précises et, ce faisant, participons à ce rééquilibrage. Ce phénomène est permis par le groupe, il protège d'un transfert d'affects trop massif envers une seule personne. Se dégage alors les avantages matériels et psychiques de l'intelligence collective.

Il s'agit d'ailleurs de préciser un des atouts de l'intelligence collective : *la diffraction du transfert sur le groupe*¹¹², ou la répartition des investissements émotionnels sur les différents individus qui composent le groupe. Par la phrase "Considérée du point de vue de l'économie interne, la diffraction est un processus de répartition des charges pulsionnelles sur plusieurs objets."¹¹³ de René Kaës, je comprends que le procédé de diffraction, présent dans les groupes de création de film par exemple, permet de répartir la charges sur les différentes personnes concevant l'objet filmique et ainsi de s'économiser afin de pouvoir garder l'endurance que nécessite la création d'un film. Quant à l'analyse de notre pratique cinématographique, je crois que le moment qui fait preuve de diffraction du transfert sur le groupe pour moi est au J3 : je lis dans les notes d'Antonin et d'Esther une réelle appropriation du projet et ce jour correspond à ma sensation de pouvoir totalement déléguer le projet, après avoir été absente en J2 pour cause de maladie.

¹¹² R. Kaës définit la diffraction du transfert ainsi : "Le mécanisme de la diffraction apparaît plus précisément comme celui d'une décomposition d'un objet, d'une image ou du Moi du sujet en une multiplicité d'objets, d'images et de Moi partiels, chacun représentant un aspect de l'ensemble et entretenant avec les autres des relations d'équivalence, d'analogie, d'opposition, ou de complémentarité, ou les moments d'une action." dans *La diffraction des groupes internes* In: Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe, n°11, 1988, Psychodrames psychanalytiques. p. 159-174.

¹¹³ KAËS, René, "Groupes internes et groupalité psychique : genèse et enjeux d'un concept" dans *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* 45, 2005, p. 9-30

Ainsi, c'est au moment de la diffraction que je reprends de la distance avec le sujet et que je peux réfléchir mon point de vue. Il est très probable que le moment de diffraction diffère selon les membres de notre groupe. Cependant, ce constat vient souligner la puissance de l'intelligence collective dans le processus de création d'un film.

L'étude se poursuit également aux deux prochaines étapes de la post-production.

b) *La post-production*

i) Le montage

L'objectif de ce montage est de réussir à raconter le quotidien de ces enfants, en partant prioritairement de leurs images à eux et de, autant que possible, raconter leur autonomisation dans leur pratique de filmage. Demeure l'envie de faire en sorte que les spectateurices soient impressionné.e.s par leur travail. Pour la restitution des prises de notes de la monteuse, Cécile, et des miennes, j'ai pensé qu'il serait plus pertinent de les reconstituer puis de les commenter par étape, et non pas par jour, car les évolutions psychiques liées à la pratique du montage se vivent selon les étapes de l'avancée des différentes versions et moments-clefs du projet créatif et non par jour comme en tournage. Nous avons monté pendant un bloc de deux semaines, puis j'ai monté une journée seule quelques jours après, et nous avons conclu le montage ensemble en une journée, deux semaines après notre bloc initial.

Retranscriptions par "étapes"

Le dérush :

Pour le dérush on a d'abord décidé de regarder tous les rushs faits par les enfants puisque l'idéal est qu'ils soient le centre du film, que la structure s'organise autour d'eux. Puis on a regardé tous ceux que nous avons fait, dans l'ordre chronologique du tournage. Au total, on compte 6h de rushs des enfants et 25 heures de rushs de notre équipe. Le dérush a duré trois jours.

Retours de Cécile - montage :

“C’est vrai que parmi les 5h de rushs, beaucoup sont inutilisables, mais je me dit qu’il reste encore les 2 derniers jours à découvrir et qu’à la vitesse où les enfants ont l’air de progresser dans leur pratique de filmage, on devrait encore avoir de chouettes choses à regarder. (...) Je suis très émue par un plan où Myriam filme l’histoire du soir, lue par Salomé. Je sens que la distance que j’essaye de garder parfois face aux rushs est complètement effacée. (...) Je commence à me dire que vu la quantité de rushs, le temps qu’on a à notre disposition ne suffira pas si on veut aboutir à un montage dont on sera contents. (...) Quelle place pour le personnage de Salomé ? Comment comprendre quel enfant filme ? Qu’est-ce que ça provoque d’échanger les rôles entre filmeur et filmé ? (...) Parfois on perçoit leur individualité qui (j’ai l’impression) n’a pas toujours la place d’exister au foyer. Salomé semble avoir une idée de structure assez précise au fur et à mesure et j’ai trop hâte qu’on en discute et qu’on commence à construire une 1ère version !”

Mes retours - réalisation :

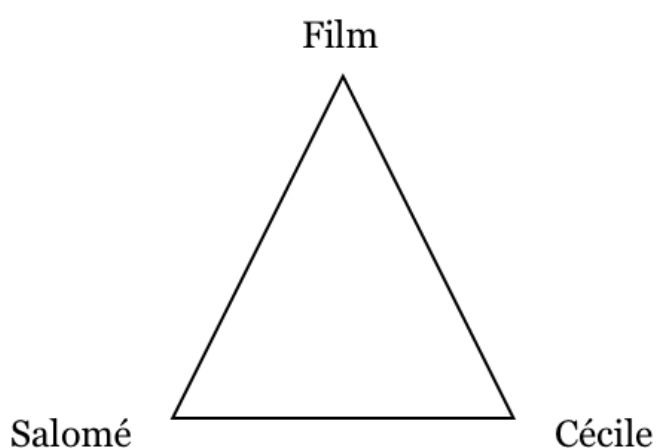
“ C’est un plaisir de regarder les rushs des enfants parce que j’en découvre certains et que c’est rarement le cas quand on réalise, ça fait des surprises agréables. Les rushs des enfants sont quand même globalement difficiles, indigestes quand on les regarde tous à la suite du fait des secousses. Il y a pas autant de moments magiques comme je l’aurais souhaité, je sens que j’ai pas réussi à créer le cadre qu’il fallait et certains enfants m’ont dit plein de choses en repérages qu’ils ont tu. (...) Quant à nos rushs, je suis frustrée à plusieurs moments en les regardant, je vois beaucoup les problèmes de cadre ou de mise en scène et les plans absents. Il manque des plans larges, plus calmes, du groupe et du foyer.”

Commentaire :

Dans cette étape de dérush, les premières impressions de Cécile sont particulièrement importantes car je sors à peine du tournage et n’ai donc pas la distance nécessaire pour les juger. Plusieurs mécanismes psychiques peuvent advenir à cette étape de dérush, ici je constate que les miens sont de regretter les manqués du tournage. Ma collaboration avec quelqu’un qui croit au projet, porte un regard neuf et plein d’idées, est déterminant pour l’endurance. Pour moi, c’est une étape de deuil car je constate tout ce qui manque au film dont je rêve et qu’il est trop tard pour

tourner ces images absentes. Tandis que pour Cécile cette étape correspondrait plutôt à une succession accélérée du jaillissement et de la fixation (étape 1 et 2) puisqu'elle l'inspire et les différentes images qu'elle voit s'associent à ce qui existe déjà du film dans son cerveau et lui donnent alors des idées. On vit alors ce phénomène d'asynchronisme psychique évoqué dans le chapitre 1 qui a un effet fructueux pour l'objet filmique.

En effet, de surcroît à ses nouvelles idées pour le film et d'y voir quelque chose que je ne peux voir, étant trop collée à mes images, Cécile fait tiers entre moi et les images. Si l'on reprend le schéma présenté lors du tournage afin d'étudier la dynamique groupale mais qu'on l'adapte à la situation du montage, cela se présente ainsi :



Ce schéma permet de comprendre qu'à cette étape du montage la dynamique groupale se joue entre Cécile, le film que l'on crée et moi-même. D'une part c'est Cécile qui, avec son regard, me permet de retrouver une distance avec les rushes. D'autre part, l'accordage entre nous, qui se fait progressivement, advient à condition qu'il y ait du tiers qui est alors le film.

Premières structures : version longue

Retours de Cécile - montage :

“Aujourd’hui on finit de dérusher, puis je propose à Salomé qu’elle me parle de sa structure “rêvée”, c’est-à-dire de celle qu’elle a en tête, qui sera certainement amenée ailleurs au fur et à mesure du montage mais c’est un point de départ. (...) Je

commence à poser les rushs sur la timeline et je me bats contre moi-même pour passer au-dessus des problèmes de raccords et vraiment avancer sur l'histoire. On sent vraiment aussi comment le rapport des enfants évolue avec les caméras, j'espère que ce sera aussi ressenti à travers le film. (...) Le premier essai est plutôt convaincant puisque Salomé retrouve les mêmes émotions qu'au dérush, c'est chouette de sentir que les rushs perdurent dans leur force. On continue de régler les différentes remarques qu'on s'est notées toutes les deux. C'est chouette parce qu'on concorde assez souvent au niveau de notre ressenti et si on a eu des idées différentes c'est très fluide pour se les partager. Afin de suivre l'idée d'un film conduit et non "subi" par les enfants, je propose de découvrir leur chambre pour la première fois à travers leurs regards et non par la FX6.

Mes retours - réalisation :

" J'avais pensé une structure assez précise avant de commencer le tournage, on a donc commencé par l'essayer pour ensuite pouvoir s'en détacher, je suis pas convaincue qu'elle fonctionne car certaines séquences n'ont pas du tout fonctionné lors du tournage. Le regard de Cécile me redonne de l'énergie et me permet de penser le film différemment en avançant vers une première version malgré mes échecs. (...) Dans ses propositions je sens qu'elle a compris le code du film, son axiome et ça me permet d'avoir une confiance totale dans le processus. On se rend compte en pitchant le film qu'on a envie que ce soient les enfants qui nous fassent découvrir leur environnement via les caméscopes donc on teste des structures où on ne rentre dans des endroits du foyer avec la FX6 qu'après les avoir vu au caméscope."

Commentaire :

Lors de cette constitution des premières structures de la version longue, Cécile et moi discutons longuement sur la direction que l'on veut faire prendre au film. Quelle est l'autoroute qu'il va suivre, puis quels sont les détours qu'il va emprunter pour apporter des nuances et créer un récit dynamique. Après plusieurs visionnages, prises de notes, et discussion autour de nos différents essais on sent que l'on commence à ressentir les mêmes impressions et que nos remarques sont souvent similaires : on constate que, suite au dérush et à notre association, je me suis

éloignée de mes premiers liens aux rushs, ma capacité d'imagination s'est réactivée, Cécile s'est rapprochée du film et se l'est approprié. Il s'agit alors de faire un lien avec ce qui a déjà été observé lors du tournage : avec le temps l'accordage se développe et une répartition de l'investissement affectif s'opère également. Cécile s'est maintenant plongée dans le projet et porte sur ses épaules une grande responsabilité quant à la narration et au rythme du film : l'ultime étape d'écriture !

Différentes structures : versions courtes

Suite aux conseils de David Faroult, directeur interne de ce mémoire, et en réaction au nombre d'heures de rush enregistrées, l'objectif change en cours de route : l'objet fini ne sera pas un court-métrage abouti mais un pilote de 15 minutes qui promet un moyen-métrage. Les enjeux de ce nouvel objectif sont les suivants :

- être impressionné.e par ce qu'ont filmé les enfants
- comprendre que Salomé vient pour fabriquer un film avec les enfants
- ouvrir la porte sur l'extérieur/se poser des questions autour du placement
- avoir envie d'en voir plus

Retours de Cécile - montage :

“J'avoue je ne maîtrise pas vraiment ce que cela signifie mais aller chercher l'essentiel ce sera forcément intéressant à travailler (même si concentrer 25h de rushs en 15 min c'est un peu flippant quand j'y pense, en tout cas c'est une responsabilité vis à vis du récit des enfants, du travail de Salomé et des potentielles boîtes de prod). La première structure courte testée ne fonctionne pas très bien parce qu'on est encore trop généralistes et c'est trop long, certainement car on a encore trop envie d'y mettre plein d'éléments qui permettent de tisser les complexités de la situation que visent les enfants, la structure, les différents personnages... Mais pour le pilote c'est encore trop large alors je repars sur une autre structure plus axée sur Myriam et on est déjà plus contentes.”

Mes retours - réalisation :

“J'ai l'impression que l'idée du pilote est motivante parce que c'est un format que j'ai jamais expérimenté encore mais j'ai également l'impression qu'on triche car

l'exigence est facilement plus basse que si c'était l'objet "final". Quoiqu'il en soit on teste plein de versions différentes parce qu'on se rend compte que c'est impossible de faire vivre tous les enfants dans la version courte, donc on modifie jusqu'à faire une version que sur une enfant. Je commence à avoir du mal à prendre du recul sur ce qu'on crée et l'effet que ça me fait."

Commentaire :

Je pense que ce nouvel objectif qu'est la création d'une version courte (qui permettrait de financer la postproduction d'une version longue) donne un second souffle à la relation groupale qui dynamise notre duo. En effet, de nouvelles discussions et essais autour de cette version s'accumulent. On précise ensemble ce que l'on doit garder ou laisser de côté, on s'accorde sur les ambitions de ce nouveau projet. J'ai tendance à croire que la multiplication des discussions et des essais puis visionnages nous fait lentement fusionner vers une vision et des ressentis similaires du film que l'on crée. La dynamique triangulaire se voit modifiée puisque l'on se rassemble en 1 pilier (et non deux comme au début), et c'est à ce moment que l'on sent que l'on doit montrer le film à d'autres regards : on manque cruellement d'un tiers.

Le regard des autres :

Retours de Cécile - montage :

"Aujourd'hui c'est le jour où on commence à avoir testé différentes structures et on commence à ressentir le besoin de la confronter à d'autres regards. Le matin c'est Émilien [un étudiant de Louis Lumière en dernière année de cinéma] qui accepte de venir regarder et il ressent ce qu'on voulait faire passer donc c'est plutôt encourageant. L'après-midi on montre quasiment la même version à David Faroult qui nous donne des retours très différents. Pour le coup, ce qu'on voulait transmettre ne passe pas, autant au niveau des infos factuelles qu'émotionnelles : on ne comprend pas où on est, ni qui est Salomé. C'est pas mal d'avoir ce retour maintenant même si c'est jamais vraiment plaisant. Je reprends la structure seule pour essayer de proposer une version plus centrée sur Myriam et en essayant d'être

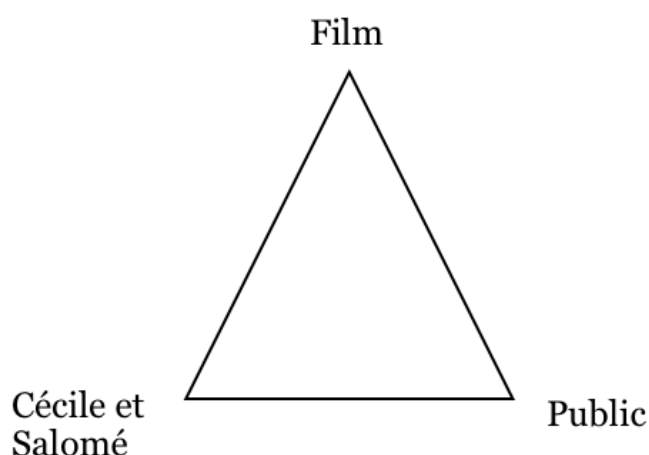
plus claire, notamment en ajoutant le titre et les voix des enfants dessus. (...) Aujourd'hui j'avoue que je commence à être un peu perdue sur la ligne conductrice que devrait suivre ce pilote. Réussir à créer à la fois de l'émotion et l'envie d'en voir plus en 15 min ça laisse devant un très grand champ de possibilité qui fait un peu peur lorsque l'on sent que l'on y est pas et qu'il existe des dizaines d'autres options, et peut-être que je commence un peu à fatiguer aussi."

Mes retours - réalisation :

"Cécile a ressenti, dans une version, que les rushs de la FX6 sont un support pour ceux des enfants, ça me réjouit. Même s'il manque toujours des plans d'ensemble, on ne peut pas les inventer donc il est temps de soumettre cette version à d'autres regards. Ce matin les retours d'Émilien m'ont rassuré sur l'enjeu de faire comprendre que ces enfants sont particulièrement impressionnants sans tomber dans un misérabilisme, je me dis qu'il y a quand même une confusion avec mon personnage. Puis l'après-midi, les retours de David Faroult inversent cette impression, ils viennent confirmer les craintes que j'avais au tournage et pendant le dérush : un cadre pas assez adapté à eux et l'exercice qui ne leur a pas permis de faire les images dont on a besoin pour le film et absence de plan larges et esthétiques de notre part. Je me dis que ce retour arrive au bon moment et qu'il va nous permettre d'augmenter notre exigence et d'améliorer ce film, même si ça ne sera pas si facile."

Commentaire :

Le regard des autres permet à Cécile et moi de retrouver une dynamique vertueuse pour la création du groupe. Il fait donc tiers entre notre duo fusionné et le film. De la même manière qu'initialement la position de Cécile m'a permis de retrouver de la distance avec le film, chaque personne qui regarde une version d'essai nous permet de prendre de la distance avec ce que l'on a pensé et fabriqué à deux. C'est un nouvel accordage qui s'opère alors, celui entre notre duo et le film, permis par les personnes extérieures qui viennent nous livrer leur ressentis et avis. Pour plus de clarté, on peut schématiser le mouvement de notre dynamique groupale à cette étape du montage de la façon suivante :



À l'intelligence collective initialement composée de Cécile et moi-même, nous avons eu besoin d'y intégrer de nouvelles intelligences, ce qui multiplie la distance mais aussi, encore une fois, la diffraction de l'investissement affectif.

Montage seule

Cécile a dû retourner en cours, donc avant de pouvoir retrouver une date commune afin de finaliser le pilote, j'ai légèrement continué le montage seule.

Mes retours - réalisation :

“Au final monter seule c'est encore plus dur que prévu parce que je recommence à être agacée par ma position dans le cadre, comme mon précédent documentaire, et j'ai la sensation de gâcher des moments. Je réalise d'autant plus à quel point Cécile m'a “protégée” pendant le montage. J'ai du mal à faire le deuil des images que j'ai faites. J'ai fait appel à de nouveaux regards pour tenter de me débloquer et j'ai testé deux versions aujourd'hui, les retours sur la dernière étaient positifs. Je vais la montrer à Cécile quand elle revient et au moins on avance.”

Commentaires :

À cette étape, je prends conscience de la distance salvatrice que m'apportait Cécile, de la même manière que la caméra m'a aidé à prendre de la distance avec les enfants pendant le tournage. Puisque je n'ai pas Cécile pour faire tiers, j'appelle

constamment de nouveaux regards dans la salle de montage qui m'aideront à évaluer mes nouvelles propositions et à me décoller des images pour voir le film dans sa globalité. Un nouveau schéma n'est pas nécessaire, il suffit de reprendre le précédent en gardant en tête que Cécile étant absente le public reste le seul tiers qui dynamise mon rapport au film. Dans mon cas, me coller aux images a tendance à me déprimer, et c'est l'intelligence collective qui me redonne de la vitalité. Ainsi, cet équilibre est plus ténu et ne peut durer dans le temps.

Dernier jour & exports

La date de rendu du mémoire impose un calendrier dense qui, soumis aux obligations scolaires de chacune, oblige à terminer le film en une journée après ce bloc et cette période solitaire.

Retours de Cécile - montage :

“On commence par regarder la version qu'elle a modifiée depuis que je suis partie. Après cette pause, je retrouve vraiment le plaisir de revoir une nouvelle version avec des sensations auxquelles je peux faire un peu plus confiance grâce au recul de ces dernières semaines. On a toutes les deux des remarques dessus mais globalement je pense qu'on arrive à la fin (et de toute façon il le faut). On montre ensuite le film à Tim, puis à Marguerite et tous les deux ont des retours vraiment pertinents. Globalement, les deux nous parlent de ce que le film provoque chez eux : l'austérité des lieux, l'envie d'en voir plus, l'attrait du dispositif caméscope. C'est assez chouette parce que cela rejoint plutôt nos intentions de départ. On nous pose souvent la question de savoir si on est contentes du résultat. Pour ma part c'est mitigé. D'un côté je crois sincèrement que nous avons travaillé dans la bonne direction en tentant plein de choses, et qu'on arrive à un endroit vraiment intéressant. Mais le résultat reste frustrant, certainement que c'est le jeu avec la forme du pilote, car on garde en tête qu'il reste plein d'éléments pour enrichir le récit, et donc je reste sur un petit goût d'inachevé mais j' imagine que c'est normal, puisque ce n'est a priori que le début!”

Mes retours - réalisation :

“Le moral est de nouveau là, remotivée par le projet et ses ambitions, on teste plusieurs versions différentes qui radicalisent le dispositif. Les regards de Tim et Marguerite s'alignent et confirment mon impression qu'on frôle la version définitive. C'est étrange parce que la fin et les exports ne m'ont pas coûté ni stressée comme ça le fait d'habitude, j'ai l'impression d'être détachée du résultat plus qu'il ne le faudrait. C'est peut-être parce qu'on a fait un pilote et qu'on y reviendra pour faire le moyen-métrage ? Je sais pas si c'est bon signe.”

Commentaire :

Le temps entre le premier bloc et le dernier jour de montage et d'export a redynamisé la relation entre le film, Cécile et moi. Le duo fusionnel n'existe plus puisque la dernière version en date a été effectuée exclusivement par moi, je me retrouve donc plus collé au film que Cécile, et donc en plus grande incapacité de le voir. Cécile vient de nouveau faire tiers entre le film et moi et le schéma initial se réactualise. Néanmoins, compte tenu de la proximité de notre relation, l'accordage se rétablit très rapidement et nous nous rapprochons très vite d'une nouvelle fusion, partageant, dès une nouvelle version d'essai commune, les mêmes avis et ressentis. Nous allons ainsi, dans cette même journée, chercher de nouveaux regards afin de retrouver l'équilibre présenté par le schéma n°2. L'alignement des regards entre eux et avec nos intentions nous confortent dans l'idée que la version montrée est la définitive. Cependant, nous partageons toutes les deux une sensation d'insatisfaction. Nous faisons toutes les deux l'hypothèse que c'est le format du pilote qui, cherchant la frustration du/de la spectateur/ice pour lui donner envie d'en voir plus, nous frustre également. Mais on peut aussi faire le postulat que l'on a pas réussi à trouver la forme dont on rêvait mais que les deadlines existent pour une raison : venir à bout de nos projets.

Avant d'effectuer la même méthode d'étude sur la partie du montage son, il est opportun de conclure que les relations entre la monteuse, Cécile, l'objet créé et moi-même, sont en constante dynamique, les relations cherchent le juste équilibre entre accordage et distance et que, pour ce faire, nous avons eu besoin d'intégrer par moment des regards extérieurs afin que nous reprenions de la distance avec le film.

Ces mécaniques en constant mouvement permettent l'élaboration vertueuse d'un projet qui avance et est soumise à la remise en question tout en restant en accord avec les initiatives de départ. Cette manière de créer à cette étape d'écriture n'est pas possible sans l'intelligence collective, qui intervient donc également ici. D'autant plus qu'elle fait intervenir la dimension dialectique du groupe : l'Autre est un autre réel, il permet alors d'ajouter un mouvement supplémentaire de confrontation au réel (celui des rushs, celui de l'Autre et le sien - schéma dialectique simplifié par le triangle adapté à plusieurs configurations). Ainsi, c'est ce rapport dialectique à l'autre (permis par une certaine distance accordée, mais menacée par la relation fusionnelle) qui permet de créer un objet "neuf", dégagé de la répétition mortifère.

Ce mouvement inhérent à la relation groupale se retrouve également dans l'étape du montage son.

ii) Le montage son

L'objectif de ce montage est de permettre aux spectateur.ice.s, par le son, de développer le plus d'empathie possible envers les enfants et leur film, de les rendre les plus proches et accessibles possible. Le son doit être le subjectif des enfants, et quant à l'image, les vidéos sont celles de la FX6, il s'agit également de jouer les effets sonores dans la perspective d'accéder à l'intériorité des enfants. Nous avons, Cécile et moi, déjà initié des directions afin de donner des indications au montage son. Il s'agit maintenant de décider, Antonin et moi, si l'on poursuit ces directions, ou non. De la même manière que pour le montage, je m'intéresserai successivement à chacune des étapes du montage son, en restituant les notes correspondantes pour décrire notre pratique, et en étudiant les évolutions psychiques sous-jacentes.

Premier visionnage de la version montée :

Retours d'Antonin - monteur son :

"Impression d'assez de clarté, contexte et dispositif bien établis. La place importante des points de vue du caméscope donne de l'importance à la création des enfants, leur participation à la création met parfois presque Salomé à leur niveau. Les enjeux sonores des prises caméscope sont presque tous déjà traités en l'état. Elles sont

reconnaissables, et la parole des enfants filmeur.euse.s est mise en valeur. Les enjeux restant ici sont ceux de l'intensité, et de la continuité. La scène avec Strecko seul mérite de travailler le son avec l'idée d'identification à un sentiment, pas forcément très défini, de dissociation.”

Mes retours - réalisatrice :

“ Antonin m’a raconté ce qu’il avait pensé du montage final, je suis assez convaincue par son idée pour jouer la solitude au son sur la scène de Strecko. C’est un peu dur de s’y remettre parce que j’y ai passé beaucoup de temps, donc heureusement que y à Antonin, c’est lui qui me raccroche au projet.”

Commentaire :

À ce moment du processus, l’endurance devient plus difficile pour moi et je sens qu’Antonin, qui n’a pas travaillé sur ce projet depuis plus de trois semaines, a plus d’idées et l’œil plus neuf. Malgré son implication dès le tournage dans le processus de création, il a le recul nécessaire pour être stimulé par le projet. À cette étape il redevient le tiers entre l’objet filmique et moi-même, catalyse le processus et m’évite une perte de confiance dans le projet due à la fatigue. C’est un retour à la phase de composition (4), avec de nouvelles questions, induites par de nouveaux outils et un nouvel objet d’attention pour nous deux, qui raniment le désir (l’investissement libidinal, voir la notion de sublimation dans le chapitre 1).

Regards extérieurs :

Retours d’Antonin - monteur son :

“Beaucoup d’avancées sur la “technique” et le nettoyage. L’avis de Manon confirme la compréhension et la pertinence de la structure. Elle apporte l’idée de marquer les différences de dispositifs (FX6/caméscopes) avec la spatialisation. Le travail avance vite, la version actuelle donne envie d’en voir plus, aussi car elle ouvre beaucoup de perspectives, nous avons le temps de les traiter entièrement. La plupart des “idées” de montage son sont mise en place, reste à peaufiner, ajouter quelques sons “bruités” peut-être refaire la “maquette”, et ajouter de la matière pour le mix (ambiance, fond d’air). Il y aura probablement plus d’enjeux à traiter dans une version longue. La

plupart du film repose sur l'aspect direct et la transparence du dispositif, étonnement et de façon inhabituelle comparé à d'autres projets, je sens qu'il n'y a pas besoin, voir qu'il est nécessaire de ne pas trop traiter, manipuler la matière sonore. Peu de "triche", surtout mettre en mouvement et marquer des intentions. ”

Mes retours - réalisatrice :

“Aujourd'hui on a demandé à Manon de regarder le projet puisqu'elle n'en avait rien entendu et qu'elle fait du son, je me suis dit que ce serait le parfait regard qui pourrait nous dire ce qu'elle comprend du film et si elle a des idées pour l'améliorer au son. Elle a dit qu'elle avait bien compris, juste que parfois c'était long, et elle nous a donné l'idée de laisser tous les caméscopes en mono et de faire tous les plans FX6 en stéréo pour renforcer la dualité du régime d'images. Trop bonne idée!”

Commentaires :

La recherche d'un regard extérieur s'est passée dès le J2 de montage son. Les enjeux étant assez restreints, le travail a avancé vite et la dynamique que j'ai étudiée précédemment lors du montage avec Cécile a suivi ce rythme. Je m'explique : bien qu'Antonin ait été un tiers, nous permettant de constituer la dynamique triangulaire Film – Antonin – Salomé, très rapidement nos regards se sont rapprochés et se sont rapprochés du film, nous avons alors rapidement eu besoin de faire intervenir des regards extérieurs afin de redynamiser la nouvelle relation triangulaire Film – Duo (Antonin & Salomé) – Public (Manon). Cela nous a permis de ne pas épuiser la mécanique de groupe qui fatigue au fur et à mesure du processus de création, et de renouveler nos exigences pour les finitions.

Finalisation :

Retours d'Antonin - monteur son :

“ Le passage de Cécile donne encore du grain à moudre et met une bonne ambiance (même si on s'amusait déjà comme des petits fous). C'est l'occasion de plusieurs visionnages entiers et minutieux, on prend des notes, on va agir (traiter) essayer, puis on recommence. On est bien plus sur le détail et la finition que les jours précédents (étrange pour un dernier jour...). Content du résultat, mais aussi

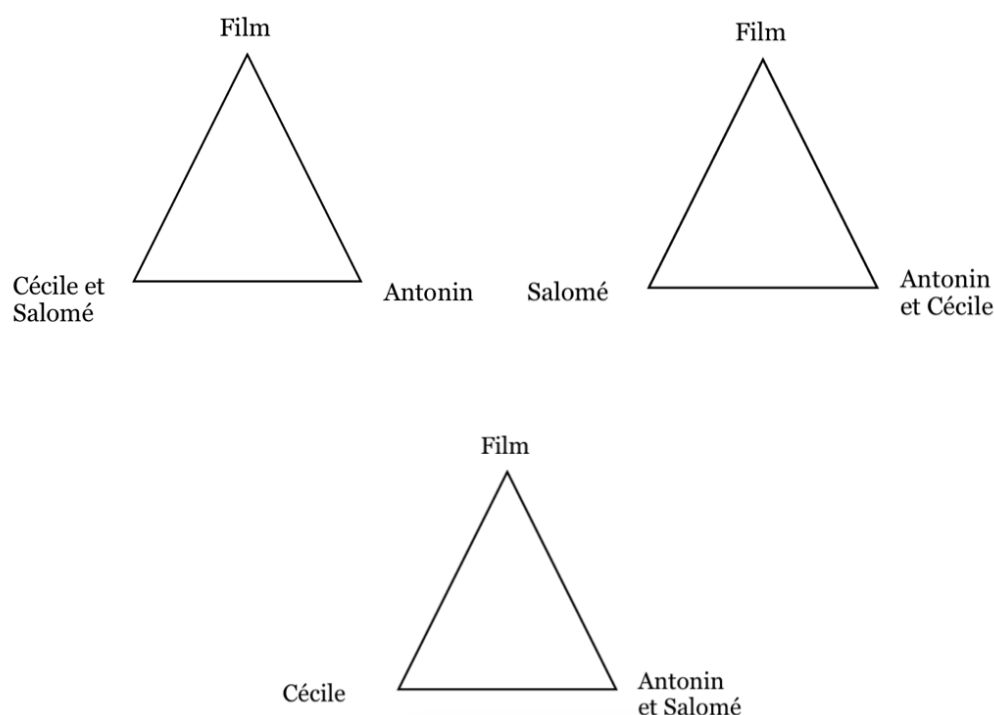
l'impression que le travail n'est pas fini, dans le sens où il reste la perspective d'une version plus longue, qui permettrait de raconter et faire plus de choses !"

Mes retours - réalisatrice :

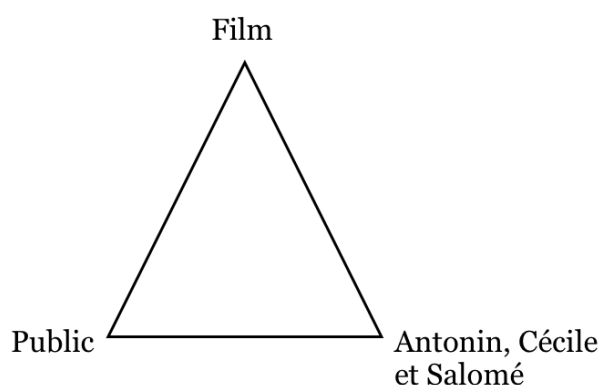
"On a regardé tout le film et croisé nos remarques. On avance lentement mais sûrement. On a aussi enregistré des bruits de caméscopes et une reformulation de ma voix off. C'est chouette parce que ça change, ça nous a remis dans un esprit de "création de matière" et d'ambiance. Puis Cécile est venue cet après-midi pour le montage c'était TROP BIEN d'avoir son regard. J'ai l'impression que ça m'a soulagé parce qu'on était deux à être attentives à assurer la continuité de ce qu'on a initié en montage. En plus, sur un plan elle avait les mêmes impressions que moi alors qu'Antonin non, donc ça m'a aidé à m'affirmer. On s'est arrêtés en se disant qu'il faudra qu'on le re-regarde une dernière fois avant le mixe parce qu'on était trop fatigués."

Commentaire :

Dans cette dernière étape de montage son, la dynamique groupale est encore changée puisque un nouveau regard intervient, mais pas n'importe lequel : celui de Cécile, la monteuse. Je vois que je tire bien profit de sa présence puisque sur certains points de désaccords artistiques avec Antonin, nous nous accordons avec Cécile, ce qui déséquilibre la dynamique triangulaire. Cette dynamique évolue tout au long de la journée en alternant les configurations suivantes :



Ces configurations multiples ont permis de nombreuses discussions et essais, ce qui, à mon sens, a donné au montage son et au film un second souffle de création. Bien que ce ne soient pas les configurations les plus conciliantes, puisqu'elles impliquent de nombreux mouvements de négociation, dans un cadre d'accordage, je pense qu'elles ont été vertueuses. Nous avons chacun.e joué le tiers de l'autre par rapport à l'objet filmique, ce qui nous a d'abord stimulé puis nous avons pu élaborer ensemble une version qui nous satisfaisait tous.tes. C'est à ce moment-là que l'on a eu besoin de le montrer à un dernier regard extérieur, Jean-Baptiste [ancien étudiant de Louis-Lumière option Son], qui nous a permis de reprendre la distance avec l'objet que l'on venait de modifier dans tous les sens. En fin de journée, notre groupe de création se dynamisait alors ainsi :



On peut trouver à la fin des notes d'Antonin, un récit similaire à celui de Cécile lors des exports. Une sensation d'inachevé due à la version courte, et une envie de pouvoir explorer en profondeur dans une version plus longue les enjeux créatifs que propose ce projet complexe. Cette frustration est sûrement très utile pour garder l'envie de faire une version longue après avoir effectué la postproduction, un chemin plein de rebondissements, d'une version "inachevée". Quoiqu'il en soit, ce montage s'est terminé sur un sentiment de fatigue et de frustration qui donneront lieu, d'une part, à la fin de la postproduction de la version courte (mixage, étalonnage) et, d'autre part, à la recherche de financement pour permettre la longue période post-production dont la version longue a besoin.

Le dispositif des carnets s'arrête à cette étape, et il s'agit maintenant d'en souligner les limites afin de recontextualiser les commentaires que j'ai pu en tirer. En effet, il est important de prendre en compte l'auto-censure, la fatigue, la sélection

inconsciente dont ces notes ne sont que les échappées. Il est également important de rappeler qu'en plus d'avoir des limites, ce dispositif n'est en aucun cas un outil psychanalytique. Toutefois, à travers ces notes libres et spontanées et en les articulant avec les outils théoriques étudiés, il m'a paru conscientiser une autre composante du processus de fabrication de *Maisons, Conte de l'enfance et du foyer*, celle des mécaniques de groupes et différents processus psychiques traversés. Il m'a semblé mieux pouvoir comprendre les rôles de chacun.e dans le processus de fabrication, pas exclusivement en termes de poste et de compétences professionnelles mais également au regard de la dynamique collective et de l'endurance que nécessite la fabrication d'un film. Cette étude m'a permis de mesurer ce que chacun.e de nous, participant à la fabrication du film, représente pour les uns et les autres dans ce long processus créatif. Ainsi, elle m'a enseigné le pouvoir de l'intelligence collective et sa capacité à permettre à un film de voir le jour. La fabrication d'un film implique tellement d'étapes et d'investissement affectif, contraint ses fabricant.e.s à avoir de l'endurance et une certaine distance avec l'objet en fabrication : le collectif, intelligente manifestation, permet la conjonction de ces éléments. Ainsi, cette comparaison de prises de notes simples et parfois drôles a réellement affiné ma compréhension des dynamiques groupales impliquées dans le processus de fabrication d'un objet cinématographique et des ressorts groupaux permettant de faire un film ambitieux sans oublier qu'on ne fait qu'un film.

À l'aune de cette étude, je peux désormais interroger avec une plus grande clairvoyance mon rapport à ma propre pratique et décider de garder ce qui, du cadre-cinéma, est vertueux pour la fabrication d'un film, puis de transformer ce qui, à mes yeux, mérite révision.

Il s'agit maintenant de conclure cette étude, et nous repassons alors au nous de modestie puisque l'examen de la pratique personnelle est terminé.

CONCLUSION

Faire un film est une drôle d'idée quand on sait toutes les évolutions psychiques que cela implique. Pourtant de nombreuses personnes s'y attellent tous les jours et nous avons tenté de comprendre par quels états psychiques elles passaient durant les différentes étapes de la fabrication d'un objet filmique et quels étaient les bénéfices de la création collective.

Nous avons donc enquêté sur les définitions et les sources de la créativité et de la création afin de mieux comprendre l'élan qui anime les créateurs de film. Puis nous nous sommes appropriée différents outils psychodynamiques tels que l'aire transitionnelle, le médium malléable et le Moi-Peau, afin de mieux appréhender l'étude des processus de la création cinématographique. À l'aide de l'étude des phases du processus de création effectuée par le psychanalyste Didier Anzieu, nous avons appliqué nos découvertes au champ de la création filmique et tâché de montrer comment le cinéma se distingue par sa dimension collective.

À la suite de ces recherches, nous avons pu désamorcer les fausses croyances qui corrélaient cinéma et guérison en effectuant le même mouvement psychique que le film *Maman déchire !* réalisé par Émilie Brisavoine.

Dans un troisième temps, nous avons étudié notre propre pratique cinématographique en mettant en lien des journaux de bord tenus par chaque membre de l'équipe du film, à chaque étape de création, et nos outils théoriques. Nous avons donc examiné chaque étape de création pour en discerner le cheminement. Surtout, nous avons compris et éprouvé, suite à nos recherches et à l'analyse de notre pratique, que l'intelligence collective permettait le curieux mélange que nécessite la fabrication d'un film : s'investir massivement dans le projet tout en gardant une certaine distance avec l'objet en création.

Finalement, ce mémoire a cherché, en interrogeant ma propre pratique et en nous éduquant avec des outils théoriques de psychanalyse de la création, à comprendre ce que cela fait psychiquement de faire un film et en quoi la création collective est une pratique déterminante et avantageuse pour le résultat. Il a démontré à quel point un film est tributaire des relations qu'entretiennent ceux qui le fabriquent et prôné la vertu de l'intelligence collective. Ainsi, l'étude approfondie des

mécaniques groupales au sein de notre pratique cinématographique, à partir des théories groupales et des théories de la création nous a permis de mieux comprendre le cadre-cinéma et nous rend alors plus légitime pour décider aujourd'hui ce que l'on garde ou ce que l'on voudra transformer demain de cette pratique. Cette pensée du collectif nous permet d'initier d'autres manières de pratiquer le cinéma : une revalorisation de la place de chacun.e dans la fabrication d'un film. La rencontre avec l'altérité permise par le collectif fait la force du cinéma en tant qu'Art.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- ANZIEU, Didier**, *Le Moi-Peau*, Dunod, 1995
- ANZIEU, Didier**, *Le corps de l'oeuvre*, NRF, Editions Gallimard, 1981
- BRUN, Anne**, *Aux origines du processus créateur*, Érès édition, 2018
- FREUD, Sigmund**, *Le Malaise dans la culture*, GF Flammarion, 2010
- FREUD, Sigmund**, *La question de l'analyse profane*, Editions Gallimard, 1998
- FREUD, Sigmund**, *Pour introduire le narcissisme*, Editions Payot, 1914
- FREUD, Sigmund**, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, PUF, 1908
- GABARRON-GARCIA, Florent**, *Histoire populaire de la psychanalyse*, Editions La fabrique, 2021
- ISHAGHPOUR, Youssef**, *LE CINÉMA*, Dominos, Editions Flammarion, 1996
- KLEIN, Mélanie**, *Envie et gratitude*, Hogarth Press, 1957
- KLEIN, Mélanie; RIVIÈRE, Joan**, *L'amour et la haine*, Petite Bibliothèque Payot, 2001
- PONTALIS, J-B; LAPLANCHE, Jean**, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, PUF, 1967
- STERN, Daniel**, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, PUF, 1989
- WINNICOTT, D.W.** *Jeu et réalité*, Essais folio, 1971

Articles

- AUBOURG, Frédéric**, "Winnicott et la créativité", *Le Coq-héron*, 2003/2 n°173, art. p.21-30
- CASTELLANO-MAURY, Eloïsa**, *Frontières de la sublimation entre créativité et création*, Revue française de psychosomatique, dossier Sublimations, 2014, n°46, art. 103-114,
- CHOMY, L. ; DAYRES, A-M.; DINANT-CHAUVEAU, M-H.; GRANGE-SEGERAL, E.; GOENAGA-BICHEL, D.; GRANJON, E. ; GUEHRIA, A-M.; KAËS, R.; LEGOURSKA, E.; MEVEL, G.; MEVEL, F. et PINEL, J-P.**, *L'appareil psychique groupal - Un modèle pour penser le groupe*, la

famille, l'institution, Acte de colloque de l'APSYFA (L'Association Psychanalytique des Thérapeutes Familiaux d'Aquitaine), 11 mars 2017,

ESPINASSE, Catherine, « La question du genre au sein du prendre soin », dans *Prendre soin, savoirs, pratiques, nouvelles perspectives*, sous la direction de Véronique Chagnon, Clémence Dallaire, Catherine Espinasse et Édith Heurgon, Colloque de Cerisy, Editions Hermann, 2013

KAËS, René, *L'Appareil psychique groupal*, colloque APSYFA, ACTES, 11 mars 2017

KAËS, René, "Groupes internes et groupalité psychique : genèse et enjeux d'un concept" dans *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* 45, 2005

KAËS, René, "La diffraction des groupes internes" dans *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n°11, 1988

MILNER, Marion, "Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole", 1955, *Revue française de psychanalyse*, 1979, n° 5-6, p841-874

RIBAS, Denys, *La créativité pour Donald Wood Winnicott : Actes du colloque BBADOS 2010, Winnicott et la création humaine, 8-9 octobre 2010 - 2ème partie*, article dans la revue "Le Carnet Psy", 11 mars 2011, n°151

WINNICOTT, D.W., « Vivre créativement », dans *Conversations ordinaires*, Paris, Gallimard, 1988

ROUSSILLON, René, "Pour une métapsychologie de la créativité chez D.W. Winnicott", JPE n° 2 - Actualités de Winnicott - dans le *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, PUF, 2015

STERN, Daniel, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, traduit de l'américain par Alain Lazartigues et Dominique Pérard, collection Le fil rouge, 2003

Mémoires

RICHARD, Prudence, sous la direction du Dr Anne-Marie Dubois, *Étude de la destructivité dans sa relation avec le processus de création*, mémoire de FAT - 2, GHU Sainte-Anne, Centre d'Etude de l'Expression, 2023

KERKOUR, Maïa, sous la direction d'Agnès Antoine, *De l'intime à l'extime : la performativité de la pratique du journal-filmé dans l'existence*, mémoire de Master, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Parcours Forme et Objet, 2024

Sources Internet

CLAUZARD, Philippe, « Les glissements conceptuels : un observable de secondarisation en classe élémentaire de grammaire », dans *Éducation et didactique* [En ligne], 8-3 | décembre 2014, mis en ligne le 20 décembre 2016, consulté le 26 mai 2025. URL : <http://journals.openedition.org/educationdidactique/2051> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/educationdidactique.2051>

DREES, Chiffres de la Directions de la Recherche, des Etudes, de l'Evautation et des Statistiques sur les formations aux professions de santé non médicales et de sage-femme en 2023 :

https://www.drees.solidarites-sante.gouv.fr/communiqu-e-de-presse-jeux-de-donnees/241127_DATA_ formations-aux-professions-de-sante

FILMOGRAPHIE

Corpus principal

BRISAVOINE, Émilie (Réalisatrice). *Maman déchire !*, France, 2025, 80 min

Corpus étendu

EL MOUZGHIBATI, Samira (Réalisatrice). *Les Miennes*, Belgique-France, 2024, 96 min

BEAUVAIS, FRANK (Réalisateur). *Ne croyez surtout pas que je hurle !* France, 2019, 75 min

ANNEXES

ANNEXE 1

Dossier de commission PPM

LES ENJEUX PSYCHIQUES MIS EN OEUVRE DANS LE CADRE DE LA FABRICATION D'UN FILM

Le processus de création collective dans la création cinématographique

PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE : MAISONS

Salomé Brocard

Promotion 2025

SOMMAIRE

I - Synopsis

II - Séquencier

III - Note d'intention

IV - Articulation partie théorique-pratique

V - Repérages lieux

VI - Liste matériel

VII - Liste technique et artistique

VIII - Budget (location, matériel, régie, transport ...)

IX - Calendrier de travail (production et post-production)

I - Synopsis

À travers un atelier artistique de photographie et de vidéo proposé à un groupe d'enfants, on découvre le quotidien de 8 personnes, entre 3 et 6 ans, vivant dans un foyer d'accueil de l'ORSAC. Ces enfants, placés par la justice, investissent un autre foyer que celui de leur naissance et apprennent à faire groupe avec les enfants et les adultes qui composent cette structure.

II - Séquencier

V1

SEQ 1 - INT/MATIN - FX6 :

Un dimanche matin, le lever des enfants se fait dans la joie et le chaos habituel : les enfants râlent, puis sortent du lit. Ils s'habillent et prennent leur petit déjeuner, tantôt en silence, tantôt en criant.

SEQ 2 - INT/MATIN - FX6 :

Le dimanche c'est jour d'activités : une éducatrice spécialisée leur organise une présentation d'un appareil photo et d'un caméscope afin qu'ils apprennent à s'en servir. Les enfants tripotent les nouveaux jouets avec fascination et se mettent à prendre des vidéos et des photos.

SEQ 3 - EXT/JOUR - CAMÉSCOPE :

Des bouts de trottoirs, des enfants qui marchent, un parc de jeux pour enfants. Des toboggans, des cris, des balançoires, du sol, beaucoup de sol.

SEQ 4 - EXT/JOUR - FX6 :

Les enfants jouent dans un parc pour enfants. L'éducatrice les accompagne. Certains filment et prennent des photos, d'autres pas du tout.

SEQ 5 - INT/JOUR - FX6 :

De retour au foyer, les enfants et les adultes mangent.

SEQ 6 - INT/JOUR - FX6 :

TROUVER UNE ACTIVITÉ SIGNIFICATIVE - un jeu qui a du sens pour le film, caractériser leur rapport aux uns et aux autres

FONDU AU NOIR

SEQ 7 - INT/MATIN - FX6 :

Les enfants terminent de mettre leur cartable et partent à l'école accompagnés par l'éducatrice.

SEQ 8 - EXT/JOUR - FX6 :

L'éducatrice accompagne les enfants à leur rendez-vous d'orthophoniste. Certain.e.s chez leurs parents.

SEQ 9 - INT/JOUR - Caméscope :

Le rendez-vous d'orthophoniste ou une après-midi chez des parents est filmé par un.e enfant.

SEQ 10 - INT/JOUR - FX6 :

Les enfants sont assis devant un mur où sont projetés les rushs qu'ils ont fait et ceux de l'éducatrice et la réalisatrice également. Ils commentent. L'un d'eux se lève et vient vers la caméra pour demander pourquoi elle est plus grande que les autres ?

SEQ 11 - INT/SOIR - Caméscopes :

Les enfants dînent accompagnés des adultes.

SEQ 12 - INT/SOIR - Caméscopes :

Les enfants jouent, font des dessins, (trouver une activité du soir pour clore le propos). Des vidéos faites par les enfants se mélangent à celles où on les voit tous ensemble.

III - Note intention

Cet objet filmique a pour but de donner à voir un foyer d'accueil, à la manière dont les enfants qui l'habitent le regardent. Entretenant une forte amitié avec une éducatrice spécialisée qui travaille en alternance dans une Maison d'Enfant à Caractère Social, structure qui accueille des enfants placés par la justice, je l'ai beaucoup entendu parler de la manière dont les représentations des foyers d'accueil étaient en fort décalage avec ce qu'elle expérimentait au quotidien : elles fantasment le courage des différentes personnes qui y travaillent en se désintéressant de la vie des enfants, retranscrits comme dangereux et désespérément compliqués.

Ce film tend à déplacer son regard dans celui de l'enfant qui habite cet espace et le partage avec d'autres enfants de son âge, et des adultes qui ne font pas partie de sa famille. Il a l'ambition de s'attarder sur les détails qui attirent l'attention de ces 8 enfants et de nous permettre de partager leur vision singulière de leur quotidien. Afin de pouvoir comprendre ce qui caractérise la vie en foyer pour ces huit jeunes, je leur expliquerai les bases du fonctionnement d'un caméscope et leur laisserai prendre des images de ce qui les captivent.

J'envisage également de filmer la manière dont ils s'approprient cette caméra et de l'impact qu'elle aura dans la dynamique de leur groupe : leur donnera-t-elle envie de jouer avec ? de se filmer entre eux ? les désintéressera-t-elle ? leur donnera-t-elle d'autres idées d'interaction ? de création ? les ennuiera-t-elle ?

De mon côté, les vidéos seront enregistrées par une FX6, caméra dont la qualité d'image est différente de celle des caméscopes, afin que l'on identifie bien mon regard et celui des enfants. Au cours du film, mon regard plongera progressivement dans celui des enfants et, motivée par une question (d'un.e enfant ou de l'éducatrice) j'abandonnerai la FX6 pour un caméscope, afin que la qualité de mes images se confondent avec les leurs.

Ce film accompagne et s'imbrique dans le projet de cette amie, Lison Colin, qui prévoit un atelier photographique avec ces enfants qu'elle suit depuis maintenant 1 an et demi. Le déplacement du regard sera permis également par l'atelier qu'elle mènera avec eux et les photographies qu'ils feront ensemble, d'eux-mêmes, des uns et des autres, et de leurs différents espaces de vie.

IV - Articulation partie théorique - pratique

Ma partie pratique de mémoire est composée de deux objets distincts : le film documentaire en création collective avec les enfants et l'éducatrice de la MECS et une analyse comparée des différents vécus de chacun.e.s, vécus retranscrits par les différent.e.s collaborateur.ice.s du film.

Premièrement, ce film s'articule avec ma partie théorique de mémoire puisque mon mémoire s'axe sur le processus de création collective dans la création d'un objet cinématographique, et que ce film sera le résultat d'une création collective avec les enfants du foyer, Lison et l'équipe technique du film mais également un témoin de l'impact ou l'absence d'impact d'une caméra dans ce groupe d'enfant. D'après les recherches effectuées pour rédiger ce mémoire du point de vue des théories psychodynamiques, et d'après mon intuition également, cet objet filmique partagée pourrait participer à l'individuation de chaque enfant. Dans des vies de foyer où le collectif prend une place majeure, il est également important de cultiver son propre soi, sans comparaison, afin de pouvoir faire groupe sans s'oublier. Ici, la caméra incarnerait le médium malléable, dont je parle en première partie du mémoire, et pourrait permettre de donner de l'importance à leur singularité, et ce faisant, nourrir leur confiance en elleux. L'estime de soi est une nécessité pour chacun.e et peut être d'autant plus difficile quand des histoires de vie ont pu fragiliser, c'est pourquoi je compte organiser une projection des rushs qu'ils ont fait afin de leur permettre d'être fier.e d'elleux et qu'ils se voient et se regarder avec douceur. Ce projet est également une proposition pour développer sa créativité à travers ce médium, un nouvel univers, une nouvelle manière de s'exprimer qui pourrait entrer en résonance avec certain.e.s sensibilités. Ce film espère également permettre une autre forme de dialogue entre les enfants et les enfants et les adultes : s'ils se filment des choses qu'ils ne se disent pas. Enfin, poser un regard sur les choses est une manière de les aimer, de leur donner notre considération, ainsi, cette création collective s'ambitionne à ce que nous tentions toutes, les enfants, lison, l'équipe technique et moi, d'observer notre environnement et de déplacer notre regard : ce film propose d'évoluer progressivement vers celui des enfants qui habitent ce foyer. Le simple fait de les regarder, et de les regarder regarder, initiera une boucle vertueuse pour nos évolutions psychiques à toutes.

Deuxièmement, l'analyse comparée des différents vécus tentera d'étudier l'évolution d'une psyché groupale dans le cadre de la création d'un objet cinématographique. Pour ce faire, je compte demander à chaque personne investie dans ce film (l'éducatrice, les enfants, le chef opérateur son, le.la monteur.euse image, le.a monteureuse son, le.a étalonneuse, le.la mixeur.euse, et moi-même) de rédiger, seul.e, (ou enregistrement à l'oral pour les enfants) quelques petites phrases par jour, répondant aux questions suivantes :

- Qu'est-ce que vous attendez de ce film ? (la veille)
- Comment avez-vous ressenti la journée ? (pendant)
- Que gardez-vous du travail fait ensemble ? (après)

- Notes libres

Cet exercice sera proposé dès la veille du début du travail avec les personnes impliquées jusqu'à 5 jours après.

Après lecture des ces différents vécus, je tenterai de restituer la psyché groupale qui a dynamisé notre équipe et d'en narrer l'évolution *transpsychique*¹¹⁴, *interpsychique*¹¹⁵ et *intrapsychique*¹¹⁶. Ainsi, cette observation et analyse sera une proposition de ce qu'a permis ce film dans l'imaginaire collectif des personnes qui l'ont fabriqué.

Je pense donc que ce projet s'articule tout à fait avec la partie théorique de mon mémoire puisqu'il me permettra de répondre partiellement aux questions posées dans cette partie avec une expérience singulière.

¹¹⁴ La psyché du groupe en tant qu'entité unifiée

¹¹⁵ La psyché de chacun.e en relation avec le groupe.

¹¹⁶ La psyché de chacun.e en relation avec soi-même.

V - Repérages des lieux



La Maison d'Enfants Saint-Vincent se situe dans le sud de Lyon, dans le quartier Glacière. Elle est composée de plusieurs bâtiments mais l'unique qui nous intéresse est celui qui abrite les enfants dont on va parler, celles et ceux de 3 à 6 ans.

Voire annexe pour la présentation de cette MECS.

VI - Liste matériel

FX6 + accessoires + 1 pied

Caméscopes divers (10 dans l'idéal : 1 pour chaque enfant et pour l'éducatrice, puis moi)

réflecteurs souple

draps blancs et noirs

4 ampoules led

matériel son

1 vidéo projecteur

1 ordinateur avec 4 Disques Durs

VII - Liste technique et artistique

Réalisation : Salomé Brocard

Images : Salomé Brocard, Lison Colin et les huit enfants

Son : Antonin Ye

VIII - Budget

Dépenses	Quantité	Prix
Caméscope	10	350€
Transports	2*2	200€
Nourriture	3*2	100€
ampoules LED	4	50€

IX - Autorisations de prise de vue

Les deux enjeux principaux de cette ppm repose sur les autorisations de prise de vue des enfants qui doivent être délivrées par leur parents ou leur tuteurices et la distance géographique du lieu. Pour les autorisations, elles sont obtenues par le biais de Lison, l'éducatrice spécialisée qui travaille avec les enfants depuis 1 an et demi et leur avait déjà parlé d'un projet photographique. Quant à la distance géographique, cela nécessite un calendrier de travail réfléchi et intelligent afin d'anticiper toutes les étapes nécessaires à la création de ce film, afin que la distance soit intégrée dans la réflexion. Voici le calendrier pensé :

X - Calendrier de travail

Février						
27	28	29	30	31	1	2
Confection du dossier ppm				Envoi dossier V1 à DF	Rédaction mémoire	
3	4	5	6	7	8	9
Rédaction mémoire		Exposé M	Repérages			
10	11	12	13	14	15	16
Écriture ppm	Dépôt dossier ppm	Écriture ppm			Repérages	
17	18	19	20	21	22	23
Repérages			Écriture ppm	Exposé AF + commission ppm		
24	25	26	27	28	1	2
Écriture ppm						
Mars						
3	4	5	6	7	8	9
Vacances						
10	11	12	13	14	15	16
Préparation matériel voyage aller + bonjour					voyage aller + bonjour	PREPA
17	18	19	20	21	22	23
TOURNAGE	pause	TOURNAGE				voyage retour
24	25	26	27	28	29	30
Écriture : mise en commun des retours sur le tournage					Rédaction mémoire	
Avril						
31	1	2	3	4	5	6
Préparation					Rédaction	
7	8	9	10	11	12	13
Montage image					Rédaction	

14	15	16	17	18	19	20
Écriture : mise en commun des retours sur le montage image			Montage son		Rédaction	
21	22	23	24	25	26	27
Montage son / Étalonnage			Écriture : mise en commun des retours sur montage son / étalonnage		Rédaction	
Mai						
28	29	30	1	2	3	4
Rédaction mémoire + mixage son						
5	6	7	8	9	10	11
Rédaction mémoire						envoi mémoire à DF et PR
12	13	14	15	16	17	18
Rédaction mémoire						
19	20	21	22	23	24	25
Rédaction + correction mémoire						
26	27	28	29	30	31	1
Rédaction + correction mémoire						
Juin						
2	3	4	5	6	7	8
Dépôt Mémoire	Entraînement soutenance					
9	10	11	12	13	14	15
Entraînement soutenance						
16	17	18	19	20	21	22
Entraînement soutenance						
23	24	25	26	27	28	29
SOUTENANCES						

XI - ANNEXE

Les établissements
de l'ORSAC



Maison d'enfants Saint-Vincent

Maison d'enfants à caractère social (MECS)
Rhône - Oullins



Secteurs :
Social
Enfance

Administratrice déléguée
Laurentia Palazzo

Directeur
Romain Houdusse

Directrice adjointe pour
les services L'Elan
Anne Magnon

Médecin pédo-psychiatre
Dr Yves Chapuis

Responsable des services
général
Régis Ponce



La Maison d'enfants Saint-Vincent assure l'accueil, l'hébergement et l'accompagnement social et éducatif des enfants et des adolescents qui lui sont confiés au titre de la protection de l'enfance ou de la prévention de la délinquance (ordonnance du 2 février 1945).

LES OBJECTIFS DE LA MECS

Construction de la personnalité

Accompagner les enfants et les jeunes dans la construction de leur personnalité et leur permettre de s'approprier des valeurs humaines fondamentales.

Lien familial et parental

Maintenir le lien familial et parental avec la perspective d'un retour au domicile dans un cadre préparé et aménagé; accompagner les familles dans une perspective de responsabilisation et d'exercice de l'autorité parentale.

Innovation

Innover, être force de proposition dans la construction des projets des enfants et des jeunes.

Insertion

Soutenir les enfants et les jeunes dans la réussite de leur insertion sociale, scolaire et professionnelle.

Un environnement rassurant et structurant

Offrir un environnement rassurant et structurant et un cadre protecteur.

Partenariat

Nouer des liens avec les partenaires au service des prises en charge : le Conseil général, Lyon Métropole, la Protection judiciaire de la jeunesse (PJJ), les juges pour enfants, les travailleurs sociaux, les établissements scolaires, les services médicaux et hospitaliers, les intervenants sportifs ou culturels...

Pour mener à bien son projet, la Maison Saint-Vincent propose différents modes d'accompagnement organisés sur plusieurs services tous reliés autour de la mission de protection.

UN INTERNAT POUR LES 3-18 ANS

La MECS a une capacité de 68 places pour des enfants et des jeunes de 3 à 18 ans. Des dérogations peuvent être accordées au cas par cas pour poursuivre l'accompagnement au-delà de la majorité des jeunes. Elle assure cet accompagnement tout au long de l'année. Du fait de sa capacité d'accueil et de l'orientation de son projet, la Maison Saint-Vincent peut accueillir des fratries. Les jeunes sont répartis en 7 groupes éducatifs.

- Les « Écureuils » accueillent des enfants de 3 à 6 ans avec un rythme et un projet de vie adaptés à leurs besoins.

Fiche d'identité

Historique

Créé en 1851 par la société Saint-Vincent-de-Paul pour recueillir de jeunes garçons orphelins ou « issus de famille dans l'extrême misère », l'établissement est géré par l'Orsac depuis 1974 (fusion avec l'association St-Vincent-de-Paul d'Oullins).

Coordonnées

34 rue Francisque Jomard
69600 Oullins
Tél. 04 72 66 34 00
administratif@orsac-saintvincent.fr
educatif@orsac-saintvincent.fr

Capacité d'accueil

Internat : 68 enfants et jeunes (3 à 18 ans).
Accueil de jour : 12 enfants (6 à 16 ans).
Placement externalisé : 12 enfants (3 à 18 ans), 2 places pour les tout-petits
Appartements jeunes majeurs : 7 places.
Elan : 70 places

Personnel

99 salariés

Budget

6 M€

• Modalités d'accueil à la Maison Saint-Vincent

L'accueil en MECS peut se faire soit :

- par placement direct : le juge des enfants confie un mineur à la Maison Saint-Vincent ;
- par le biais de l'Aide sociale à l'enfance (ASE), service du Département auquel le juge des enfants a confié un jeune. L'ASE oriente le jeune vers la MECS (ou une famille d'accueil, un foyer de l'enfance...);
- en accueil provisoire ou mesure d'assistance éducative administrative : dans ce cas, aucune décision judiciaire n'intervient ; l'accueil se fait en accord avec les responsables légaux du mineur, l'ASE et la Maison Saint-Vincent.

• Financement
La Maison Saint-Vincent est financée par la Métropole de Lyon et la PJJ par le biais du prix de journée fixé chaque année par arrêté préfectoral.

Maison d'enfants Saint-Vincent

- « Bayard », « Europe », « Neptune » et « G7 » accueillent chacun neuf enfants de 7 à 13 ans.
- « Oasis » accueille 7 préadolescents de 13 à 16 ans.
- Les adolescents de plus de 16 ans et les jeunes majeurs bénéficient d'un accueil hors les murs.

L'accueil des plus âgés « hors les murs »

Les jeunes de plus de 16 ans peuvent être, en fonction de leurs capacités et potentialités, pris en charge dans une structure située à l'extérieur de l'établissement. Le projet spécifique d'accompagnements sur ce groupe s'articule autour du projet professionnel et de la construction d'un projet de vie.

Trois types d'hébergement et de niveaux d'accompagnements sont proposés, les jeunes y accédant en fonction de leur maturité, de leur niveau d'autonomie et de leurs capacités à gérer leur temps et leurs liens avec l'environnement extérieur :

- la Villa, petit collectif qui accueille 6 jeunes rue du Revoyet ;
- des studios regroupés et une colocation rue Fleury ;
- des appartements éducatifs situés dans Oullins pour les plus autonomes.

Des modalités d'accueil souples

Afin de répondre au mieux à la situation de chaque enfant et de s'adapter à son évolution, la MECS met en place, outre un internat permanent, un internat séquentiel, des séjours en famille d'accueil ou en gîtes...

APPARTEMENTS JEUNES MAJEURS

La Maison Saint-Vincent propose un accompagnement éducatif avec hébergement en appartements extérieurs à des jeunes âgés de 18 à 21 ans et bénéficiant d'un contrat jeune majeur signé avec l'ASE (Aide sociale à l'enfance). Le projet est articulé autour de 4 axes : un suivi éducatif centré sur la formation et l'orientation professionnelles ; un accompagnement au repérage et à la mise en place d'un réseau social adapté ; l'hébergement en appartement éducatif ; un soutien dans la gestion de sa nouvelle autonomie.

ACCUEIL DE JOUR

Ce service de prévention au placement a pour objectif de :

- soutenir les familles dans leur quotidien ;
- aider les jeunes ;
- activer le travail de partenariat avec les intervenants du secteur.

Ce service de proximité offre une aide personnalisée aux jeunes en évitant de les retirer de leur famille. Les équipes interviennent sur les dynamiques familiales à partir du jeune.

Ce service dispose de 12 places pour des jeunes de 6 à 16 ans. Il est ouvert 210 jours par an.

PLACEMENT EXTERNALISÉ

Le placement externalisé (12 places de 3 à 18 ans et 2 places pour les tout-petits) a pour mission de soutenir le maintien de l'enfant (ou de la fratrie) dans le cadre familial, ou d'accompagner son retour après une période d'internat tout en garantissant sa protection. Les interventions se font en priorité au domicile parental dans un soutien à la parentalité et un accompagnement de la dynamique familiale.

Les mesures d'une durée de 6 mois renouvelables impliquent l'accord de tous les acteurs, l'adhésion de la famille sur les modalités d'intervention proposées et l'absence de danger pour l'enfant concerné.

• Projet individuel de l'enfant
Il est élaboré et revu régulièrement pour chaque enfant, arrêté en lien avec l'enfant, la famille, l'établissement et les partenaires concernés.

• Secteur d'intervention de l'accueil de jour
Oullins, Pierre-Bénite, Irigny, La Mulatière, Saint-Genis-Laval, Brignais, Sainte-Foy-lès-Lyon, Francheville.

• Ouverture
La MECS favorise l'ouverture sur l'environnement en organisant des camps, des sorties, la participation individuelle des enfants aux clubs et associations locales.



• Scolarisation
Les enfants sont scolarisés dans les établissements scolaires du secteur en fonction de leur âge et de leur orientation (enseignement général ou professionnel, Institut thérapeutique, éducatif et pédagogique, etc.).

• Place des familles
Le travail avec les parents est une donnée fondamentale du projet, dans le respect de la sécurité de l'enfant. Les professionnels s'efforcent d'instaurer une collaboration étroite avec les parents. L'objectif est de développer les compétences éducatives existantes ou d'en favoriser l'émergence. Il s'agit également de maintenir ou restaurer le lien réel et/ou symbolique entre l'enfant et sa famille.



ANNEXE 2

FICHE TECHNIQUE

Maman déchire !

Pays d'origine : France

Année de sortie : 26 février 2025

Langue : Français

Durée : 80 minutes

Genre : Documentaire

Réalisation : Émilie brisavoine

Production : Bathysphère



Synopsis : Emilie fait un film pour essayer de comprendre le plus grand mystère de l'univers : sa mère Meaud. Grand-mère géniale, enfant brisé, mère punk, féministe spontanée, elle fascine autant qu'elle angoisse. Le film invite à plonger dans une odysée intime, un voyage intergalactique dans la psyché

Générique détaillé :

- Producteur délégué : **Nicolas Anthomé**
- Directrice de la photo : **Émilie Brisavoine**
- Auteur de la musique : **Benoît Daniel**
- Monteuse : **Karen Benainous**
- Ingénieure du son : **Émilie Brisavoine**
- Attachée de presse (film) : **Karine Durance**
- Monteur son : **Manuel Vidal**
- Effets visuels : **Clément Le Penven**
- Etalonneur : **Gadiel Bendelac**
- Mixeur : **Simon Apostolou**
- Participante : **Émilie Brisavoine**

ANNEXE 3**Entretien Émilie Brisavoine**

Salomé : Pour expliquer brièvement ce qui m'intéresse, j'explore les questionnements autour de pourquoi les gens prennent une caméra pour raconter des choses, à travers le médium du film, et ce que ça leur fait. Et notamment en création collective, parce qu'il y a eu plein de théories psy sur la fabrication artistique au sein des arts plastiques, arts beaucoup plus solitaires. Mais ce qui est intéressant dans le ciné, c'est que ça vient de notre tête sauf qu'on est obligé d'en parler avec des gens parce qu'on est forcément plusieurs à faire le film. Du coup ma première question c'est :

Comment est-ce que, même si ça se fait de manière très empirique, tu as collaboré, notamment avec Karen qui était ta monteuse pour chercher ensemble la forme, le fond, etc ?

Émilie : Avec Karen on avait déjà fait *Pauline s'arrache*. Moi tu sais, je n'ai pas fait d'école de cinéma, je suis autodidacte. J'ai fait des études d'arts appliqués, donc j'ai un rapport de plasticienne à la matière. Je suis arrivée avec une centaine d'heures de rushs pour *Pauline s'arrache*, et c'est elle qui m'a appris à faire du cinéma. L'art du cinéma, c'est l'art du récit : comment tu crées dans le temps un récit, comment tu déploies un récit sachant qu'on avait plein de rushs épars et que ces rushs n'avaient pas été filmés de manière à créer un récit ? Donc en réalité, avec tout ça, je pense que j'aurais pu faire *Les feux de l'amour* tellement il y avait de rebondissements et d'intrigues dans la vie de ma famille. Mais moi je voulais raconter une histoire d'émancipation, du coup on a utilisé le conte. À un moment, il fallait qu'on trouve une forme pour assembler tous ces rushs trop hétérogènes. Il fallait qu'il y ait une structure super solide et hyper simple. La structure du conte est le basique de la mythologie. Tu as un héros ou une héroïne qui doit faire face à un démon ou ses démons intérieurs, il doit le ou les affronter puis *happy end* et résolution. Karen c'est elle qui m'a appris comment monter des personnages. Elle me laisse créer de manière complètement plastique, et même si c'était pas du tout orthodoxe comme manière de faire, elle m'y a encouragé. Elle me laissait aller sur le logiciel et tester des choses. Dès que j'avais une idée elle l'essayait tout le temps, même si elle savait que c'était peu probable que ça fonctionne. Elle ne mettait aucune limite même si ça lui paraissait complètement absurde, dans 90% des cas ça marche pas. Le fait que je sois

totallement amatrice a aussi fait que j'avais 20h de rushs en son, j'avais oublié d'enregistrer le hf, mais comme j'ai tellement l'habitude de tripatouiller les trucs, c'était pas un souci. Par exemple à un moment Pauline avait le hf dans les cheveux et on entendait "cracracracrac" puis y a une dispute et c'est le silence et tout d'un coup j'ouvre la porte et je sais pas pourquoi le hf s'est remis à fonctionner. Ça a créé une intensité dans la narration. On a utilisé les défauts, on est pas allé contre : on a potentialisé les défauts pour en faire une charge émotionnelle dans le film. Et en fait, dans *Maman déchire !* on est allé encore plus loin, on a utilisé tous les défauts de la matière pour utiliser leur potentiel émotionnel.

Dans l'approfondissement de cette collaboration et de cette méthode, je suis allé encore plus loin dans l'hétérogénéité des sources : il y a pas que des trucs de famille, il y a aussi des Skypes, des vidéos amateurs sur Internet, il y a des vidéos youtube sur le cosmos, des SMS. L'idée c'est que moi, je passe beaucoup de temps à fouiller, et j'avais un petit réservoir de vidéos archivées, prises en cinéma direct. Et à partir de là on peut essayer de voir ce qu'on peut faire et comment on peut créer à partir de cette réserve. C'est du recyclage finalement

Salomé : Oui je vois. Et est-ce que ça t'amenait à devoir retourner des scènes par exemple ?

Émilie : En amont, moi j'ai vraiment filmé pendant 1 an ma mère et mon frère. J'ai une soixantaine d'heures sur ma mère, 30h sur mon frère et j'avais rien sur moi. Et c'est en montant que j'ai vraiment assumé que moi aussi j'étais un personnage de l'histoire et qu'il fallait que j'accepte de prendre ma place dans le cadre, ce qui est aussi un peu tout l'enjeu existentiel de ma relation avec ma mère. Au final je l'ai fait en traitant de questions cinématographiques et c'est grâce à Karen aussi. Elle m'a conseillé de me mettre en scène. On se disait le soir qu'il fallait que j'aille filmer une séance de yoga ou autres choses et les lendemains je revenais avec des ingrédients puis on testait. 90% des trucs ne sont pas dans le film. Par exemple, tu vois les enfants intérieurs, on avait un fond vert et dès qu'on avait une idée on la testait en direct. On cherchait de manière ultra concrète comment la réaliser avec nos moyens, comme du bricolage.

Je faisais toutes les scènes un peu oniriques, un peu mentales, avec beaucoup de calques, très plastiques. Et puis Karen, elle faisait principalement les scènes en

cinéma direct, les trucs qui me font chier. Enfin des fois je le fais, s'il faut le faire, mais je préfère pas. Et puis, en fait en général on faisait un grand chemin de fer avec des post-it et chaque personnage a sa couleur. On essaie de voir si tout le monde est équilibré et quelles sont les problématiques de chacun des personnages. À chaque fois qu'on avançait le chemin de fer, on se prenait chacune un post it et on se répartissait les missions : toi tu fais ça, toi tu fais ça en fonction de ce qu'on aimait faire. Après, une fois qu'on avait toutes fait nos scènes, on enfilait les perles puis on regardait. On se dit "bah non là ça marche pas, là ça va" et après il y a toute la question des voix off et vraiment on écrivait au fur à mesure, c'était très empirique, et c'était vachement en lien avec ce que crée la matière. Parfois tu as une idée mais ça ne marche pas. En théorie c'est bien mais en pratique tu as pas l'émotion cherchée, puis parfois tu néesses des scènes même si ça rentre pas dans ce que t'avais imaginé, faut être en réaction avec la matière et ce que ça produit émotionnellement.

Salomé : C'est bien, ça permet de s'adapter totalement à ce que tu as.

Émilie : Oui en fait c'est c'est vraiment pour moi une méthodologie écolo : tu t'adaptes à ta matière première et tu la crées à partir de ce que tu as. C'est vraiment le contraire que d'aller sur un tournage, de mobiliser énormément de temps, d'énergie, d'argent pour créer une matière, parce que c'est vrai quand tu penses à toute la matière première qui existe, c'est comme le textile. Tu vois les milliards de fringues qui existent et puis en fait, on rachète des trucs neufs.

Salomé : C'est marrant parce que justement dans les différents formats d'images que t'as, par exemple notamment le Skype, tu aurais pu juste filmer pour faire une capture d'écran, enfin une capture vidéo d'écran mais t'as quand même mis une caméra comme si tu voulais montrer le pacte qu'il y avait entre ton frère et toi que tu tu le filmais pour un film.

Émilie : Oui, c'est-à-dire que je pense que c'est aussi important de savoir que les gens qui sont filmés savent qu'ils le sont. Après, j'avoue que moi j'aime pas trop mettre tout le méta, j'essaie d'enlever au maximum ce qui touche au méta parce j'ai vraiment envie de raconter une histoire qui touche les gens, j'ai pas envie de raconter une histoire juste pour ceux qui font des documentaires. Mon métier c'est de raconter une histoire et ça me fait plaisir de pouvoir montrer le film à des publics différents,

des lycéens et tout. Et je suis contente de voir que même avec une écriture expérimentale, la problématique touche les gens parce que ça parle de choses universelles. Aussi c'était important pour moi qu'il y ait de l'humour et qu'il y ait des rebondissements, que ce soit rythmé comme une histoire de fiction en fait. Parce que les gens te donnent une partie de leur temps. Moi franchement je supporte pas les films où je m'ennuie, j'ai l'impression d'être prise en otage.

Salomé : Oui je comprends ! Et du coup, est-ce que t'avais ça en tête quand t'es venue filmer ou est-ce que c'est arrivé au montage ? Notamment la semaine dans la cuisine avec ta mère, est-ce que tu penses aux spectateurs au moment où tu es en train de filmer et tu essayes de rendre ça accessible ?

Émilie : Non, moi je pense jamais aux spectateurs parce qu'en fait je peux pas penser aux spectateurs en filmant. De toute façon il va y avoir le montage, le dérush et là à ce moment-là tu sais ce qui fonctionne ou pas. De toute façon, 95% des trucs que j'ai filmé ne sont pas dans le film, t'as une chaîne de censure et d'auto-censure qui est énorme. Alain Cavalier disait que t'as accès à 0,05% du réel parce que déjà quand tu filmes, y a plein de trucs que t'oses pas à filmer, que tu filmes pas, que tu te permets pas de filmer ou tu te prends la caméra.

La séquence dans la cuisine pour moi c'était pas pour l'artistique, on était vraiment dans l'existentiel : c'est à dire qu'en fait il faut que j'ai cette discussion avec ma mère et ça fait 40 ans qu'elle se dérobe mais parce que j'ai une caméra, j'ai une forme de protection. C'est une manière d'être protégée parce que devant une caméra on peut pas faire n'importe quoi.

Salomé : D'accord, c'est un peu comme si tu avais utilisé la capacité de censure de la caméra à ce moment-là ?

Émilie : D'une certaine manière avoir une caméra c'est se protéger en quelque sorte, ça atteste. Parce que moi finalement j'étais comme une petite fille face à ma mère, même si j'ai 38 ans. Du coup je pense que le fait de savoir cette caméra ça m'a donné le courage de parler. Même si, comme on peut le constater devant ce film, à chaque fois que j'ai tenté de le faire, ça s'est pas bien passé et ça se réitère comme on peut le constater. À ce moment-là, la caméra m'échappe totalement et d'ailleurs je la pose

sur le côté et en plus je pensais que je l'avais éteinte. J'étais débordée, j'ai posé le machin et puis finalement il y a ce mur en blanc, et ce tremblement et finalement ça devient une scène de cinéma dans le sens où il y a un débordement. La démarche documentaire t'amènes à filmer des choses que t'as pas écrites dans ton scénario. Parce que si j'avais écrit le scénario, j'aurais fait une discussion avec une réconciliation avec "Ah oui ma fille, je t'ai fait souffrir" "Oh oui maman, je t'aime, c'est normal que tu m'aies fait souffrir parce que tu as tellement souffert". Mais bon du coup je sais pas si ça aurait été très intéressant.

Salomé : Non en effet, en vrai l'ambivalence, elle est intéressante.

Émilie : La réalité, elle est beaucoup plus complexe et antinomique et surprenante et contradictoire que tous les clichés qu'on a dans nos têtes. Parce qu'en fait, moi, c'est pour ça aussi que je suis revenue sur le mode documentaire. J'ai écrit un scénario de fiction pendant 5 ans, mais j'étais pleine de clichés alors qu'en fait quand t'es dans le vrai, t'es dépassée par le réel, et c'est ça que j'adore dans le documentaire. Et justement, pour moi l'enjeu de l'artiste c'est de regarder cette vérité, enfin je sais pas si elle existe mais du moins essayer de retranscrire de la manière la plus juste la complexité de l'expérience humaine. Et c'est pas évident de le faire en fiction. C'est aussi pour ça que j'aime la littérature. Moi ce que j'essaie de faire dans le cinéma c'est d'essayer de matérialiser la conscience humaine, et c'est quelque chose que j'adore dans la littérature c'est que tu peux vraiment être dans la tête des personnages. Alors que dans le cinéma c'est l'action qui définit le personnage. C'est pour ça que j'avais vraiment envie de créer un film qui soit comme une odyssée à l'intérieur de la psyché et de retranscrire le flux de la conscience. Tu pars du réel mais t'es obligée de créer des dispositifs de mise en scène qui renvoient à la fiction comme par exemple les enfants intérieurs ou les trucs du cosmos mais qui racontent un truc juste de l'expérience humaine.

Salomé : Est-ce que, vu que c'est un film où tu faisais beaucoup d'allers-retours entre la salle de montage et le tournage, ton point de vue sur ta relation avec ta mère était clair ? Et si oui, est-ce qu'il a évolué pendant le processus de fabrication du film ?

Émilie : Justement c'est ce que je te dis, c'est parce que y a la démarche documentaire que le point de vue change. C'est-à-dire que moi initialement, je suis

allée voir ma mère pour lui dire que je voulais qu'on fasse un film sur notre relation, que j'ai retrouvé mes journaux intimes et que je veux qu'on parle du passé. Et j'imaginais que j'allais faire la Pauline s'arrache 2 avec tout le mouvement du film qui va vers le dialogue entre le père et la fille, où y a cette prise de distance qui est opérée par le fait de regarder des images de soi ensemble, de se voir. Il y a un vrai dialogue authentique qui se crée et ça permet une sorte de résolution entre guillemet "*happy end*", et moi c'est ça que je voulais initialement. Mais comme tu l'as constaté, ça s'est pas passé comme ça. Et comme c'est du documentaire, c'est pas toi qui décides en disant à ton acteur "fais ci, fais ça". Ma mère elle a pas appris de texte, elle a fait ce qu'elle voulait, ce qui est normal parce que c'est du documentaire. Ça m'a surtout appris à accepter le réel tel qu'il est et non pas tel que moi je voudrais. Et finalement je voulais invoquer le cinéma pour accéder à cette espèce de réconciliation, de pardon.

Salomé : Je trouve ça beau que tu veuilles utiliser le cinéma pour avoir une réconciliation, finalement c'est pas ce qu'il se passe mais du coup tu l'utilises pour accepter ce qu'il se passe vraiment.

Émilie : En tout cas pour ces deux premiers films ça partait vraiment d'une nécessité implacable pour explorer quelque chose que je comprends pas, avec lesquelles je n'arrive pas à me démerder dans la vie. Après je sais pas ce qui va se passer ni ce que je vais créer après. Et franchement, moi c'est mes outils et c'est quelque chose qui me permet d'affronter le réel. Déjà t'as la caméra qui est à la fois un outil d'exploration où tu peux explorer en profondeur réelle tout en étant à distance puisque t'es derrière ton bouclier. Et puis en même temps après t'as le montage donc tu regardes les choses à nouveau et puis t'as ta monteuse à côté de toi et qui te dis "Bah en fait Émilie, j'suis pas sûre que tu vas faire un film Disney."

Salomé : C'est trop intéressant aussi que ce soient les discussions que tu as avec ta monteuse qui te permettent de digérer les situations ?

Émilie : Oui, elle porte pas les choses de la même manière que toi parce que toi t'es impliquée dans la matière, une matière aussi personnelle et sensible, avec toutes les formes de cécité que ça suppose. Et elle n'a pas ces cécités là puisqu'elle n'est pas investie émotionnellement dedans. Parfois tu veux pas voir une séquence donc tu (te)

dis qu'elle est inintéressante mais elle insiste pour la garder parce qu'elle voit bien qu'elle comporte de la matière pour le film.

Salomé : Comment ça se passe d'ailleurs pour vous accorder en salle de montage ?

Émilie : Franchement, on a une relation extrêmement fluide, enfin, c'est vraiment un bonheur de travailler ensemble. Mais je pense que c'est parce qu'on a vraiment inventé notre méthode à nous ensemble et elle travaille pas comme ça avec les autres personnes. Elle a vraiment cette générosité de tout tester, même quand ça lui semble un peu fou. Moi je lui fais vachement confiance parce qu'en fait j'apprends énormément d'elle. Par exemple, elle m'a appris énormément de choses sur la construction des personnages. Alors bien sûr, on parle de personnages qui sont inspirés des personnes réelles avec des matériaux authentiques qui viennent du cinéma direct, sachant qu'on sait très bien en quoi c'est authentique quand tu te comportes quand t'es avec une caméra... évidemment ça n'a rien avoir avec la *vérité*. En fait là, ce qui était dur, à mon échelle, c'est qu'il y avait trois personnages, tous liés par le même passé, mais vécus d'un point de vue différent par les 3 personnes et chaque personne a sa sensibilité et un rapport singulier à ce passé. Donc il fallait à la fois faire toute la trajectoire de chaque personnage adulte. En quoi chaque adulte est hanté par son enfance qui ne passe pas. Par exemple, ma mère c'est son truc avec les dents, mon frère c'est son hypocondrie, moi c'est que j'essaie de faire un film sur ma mère mais je panique. Il fallait qu'il y ait la trajectoire de chaque adulte qui se tricote dans le présent : moi je vais confronter ma mère et questionner nos relations à nous en tant qu'adultes. Donc ça c'est déjà un espèce de truc qui pourrait être déjà la structure d'un film normal. Mais en plus pour éclairer l'adulte, il fallait qu'on fasse comprendre quel enfant il avait été. Donc là donc après tu refais une sous-couche et il faut que tu arrives à intégrer dans le récit des trucs qui racontent l'enfant. Pendant longtemps je me suis dit qu'il n'y avait pas de film, j'allais pas montrer juste ma mère qui va se faire enlever les dents et arrêter de fumer. Et c'est quand j'ai retrouvé mes journaux intimes que je me suis dit que c'était ça le coeur du film c'est cette petite fille. C'est comment moi, en tant qu'adulte, je peux plus faire taire cette petite fille. Donc c'est à partir de là qu'on s'est mis à structurer aussi le récit avec des extraits de journaux intimes, qui vont de 7 à 17 ans ou les derniers journaux, c'est quand je dis que je vais voir ma mère dans un centre de médiation. Ça permet vraiment de

raconter toute l'histoire et le passé avec la mère, parce que c'est impossible d'en parler avec elle, donc il fallait trouver mon récit et surtout mettre au cœur du récit ce récit-là que j'ai tu et que j'ai dû étouffer. Et après il y avait aussi Florian, donc après on a retrouvé les VHS du grand-père. Et là on s'est posé plein de questions sur comment mettre en scène des journaux, qu'il n'y ait pas que des écritures filmées.

Salomé : L'idée de l'enfant interne est brillante. J'ai l'impression que c'est un truc qu'on sent très authentique mais également un peu cynique et du coup je trouve que ça permet de faire le chemin dont on a besoin face à des nœuds dans nos vies. Enfin prendre du recul, simplement. Aussi, vu qu'il y a beaucoup d'allers-retours entre le présent et le passé. Enfin plus précisément, ton présent et ton passé puis ceux de ta mère et de ton frère. Il y a un effet de répétition, sûrement qui se vit aussi en salle de montage, et je me suis dit que cette répétition était nécessaire à l'élaboration de la pensée.

Émilie : Les structures linéaires sont des progressions de récit hégémonique occidental. Alors que là on est plutôt dans la spirale, c'est pour ça que je te dis que c'est vraiment une Odyssée dans la conscience, c'est-à-dire que tu fais un tour et tu reviens toujours au même motif. C'est le mouvement de la psyché, c'est à dire que tant que t'as pas résolu un motif, que tu l'as pas dépassé, tu y retournes, mais tu montes un peu, comme dans une spirale : tu apprends quelque chose mais t'y reviens, tu apprends quelque chose mais t'y reviens. C'est pour ça qu'il y a quelque chose d'irrésolu dans le film, tu reviens mais en même temps t'as évolué, t'es monté d'un cran.

Salomé : Et avec Manu Vidal (le monteur son), Simon Apostolou (le mixeur), pareil le travail s'est caractérisé comment ?

Émilie : Moi je tripatouille énormément le son, je fais énormément de couches visuelles et énormément de couches au son. Et comme l'idée c'est vraiment d'être dans la psyché de la petite fille, qu'il y ait ce truc un peu cauchemardesque, un peu intérieur, onirique. Je cuisinais à fond : j'ai pris tous les sons trash des VHS de mon grand-père, je les ai étiré, accéléré. Je travaille beaucoup la matière sonore comme

visuelle. Le pauvre Manu il s'est retrouvé avec une espèce de bande avec 18000 calques. Franchement, il a assuré parce qu'il a vraiment saisi tout l'enjeu très sensoriel du film et il a accentué le style 'homemade'. Parce que c'est compliqué de mettre la musique de *La Guerre des Étoiles* sur un truc fait avec du scotch. Après y a aussi la supervision musicale, parce que je collecte beaucoup de musiques sur internet et quand on monte dès que je sens que j'ai envie de ressentir telle émotion sur telle séquence je fais appel à telle musique et je vois si ça fonctionne. Puis le superviseur musical m'annonce le prix et là c'est un énorme boulot pour remplacer parce que c'est trop cher. Par exemple, la scène de la fête à la maison, sur la VHS originale c'était *Femmes des années 80* mais t'as pas du tout envie de filer 8000€ à Michel Sardou donc tu changes mais du coup ça change aussi beaucoup de choses, parce que cette chanson c'était vraiment ma mère. Le premier plan dans l'espace et le dernier, c'était un truc d'une émission sur l'espace des années 80. Je trouvais la musique hyper belle et hyper vintage mais elle coûtait ultra cher donc on a demandé à un pianiste de nous faire une cover. De toute façon je trouve que toute forme de collaboration artistique sur un objet sensible c'est hyper fort, le fait de partager ça. Par exemple, ma monteuse, le fait qu'on travaille toutes ces problématiques là sur le film ça l'a vachement atteint. Ça charrie beaucoup de questionnements personnels, ses relations à sa famille, à ses enfants. Parce que tu cherches aussi ce que tu vas raconter, comment et avec quel angle précis. Je pense qu'au fond ce qu'on voulait c'était mettre la parole de l'enfant au cœur du film et c'était très important parce que c'est quelque chose qui émerge à peine. Avec toutes les horreurs qu'on entend on voit bien qu'on est dans une société ultra violente dans son rapport à l'enfance.

Salomé : Je trouve que le geste du film est trop beau pour ça, ça me paraît tellement compliqué de parler de carence affective et de le rendre palpable.

Émilie : Mais je pense que les blessures de l'enfance, c'est un truc ultra tabou. Je sais pas si t'as vu *M* De Yolande Zoberman. Faut que tu vois ça, enfin tous les films de Yolande Zoberman. Elle a fait une trilogie de la nuit qui s'appelle *Would You have sex with an arab ?*, *M* et *La Belle de Gaza*. C'est que des films qui se font dans la nuit parce qu'elle dit que c'est la nuit c'est le moment où les gens lâchent un peu et qu'il y a plus de dialogue, on quitte notre identité sociale. *Aime* c'est sur un mec qui va confronter son violeur dans une des communautés hassidiques les plus orthodoxes.

Il va jeter des pierres à la fenêtre de son violeur qui lui ouvre pas. Donc finalement c'est une espèce d'errance dans la nuit, et il rencontre des gens au hasard et en fait au fur et à mesure, les gars se mettent à parler, il y a une espèce de libération de la parole entre mecs et tu te rends comptes qu'ils ont tous été violés. C'est structurel, ils se faisaient tous violer par des religieux, dans des cimetières, c'est terrible. Et donc j'écoutais une interview de Yolande Zoberman qui disait qu'elle avait toujours travaillé sur des sujets violent, l'apartheid, la haine de l'autre etc. Et elle s'est demandée à chaque fois d'où venait la racine du mal ? Et là, elle a compris que c'est de là que ça venait, à partir du moment où t'as détruit l'enfant. Très enfant, c'est déjà un zombie et c'est mort. Tout le monde veut être reconnu dans ses blessures et c'est hyper important que chacun les prennent en charge, déjà parce que personne le fera pour toi et une fois que t'a fait ce voyage intérieur tu te connais mieux et les autres aussi. Je pense que ça sert à ça le cinéma, créer des récits qui permettent d'apprendre à te connaître, connaître l'autre et connaître l'humanité.

ANNEXE 4

Entretien avec Karen Benainous

Salomé : Bonjour, pouvez-vous me raconter votre parcours s'il vous plaît ?

Karen : J'ai fait une licence de lettres puis des études de cinéma à l'IAD en Belgique pendant trois ans, puis je suis revenue à Paris. J'ai commencé à travailler d'abord comme assistante monteuse, je me suis réinscrite à la fac et j'ai fait un master sur les formes cinématographiques de la mémoire. Sur des documentaires sur la WWII, les trois documentaires importants de la WWII. Ensuite j'ai fait que du montage documentaire pratiquement. J'ai travaillé avec Emmanuel Gras parce qu'on se connaît depuis qu'on a 18 ans et on avait fait plein de films étudiants ensemble. J'ai commencé un peu avec lui, on a fait *Bovines* et après ça s'est un peu enchaîné et j'ai toujours fait que du documentaire. Une incursion dans le moyen métrage de fiction puis que du docu. Au début un peu par hasard puis ensuite vraiment par passion parce qu'au niveau du montage je me retrouve vraiment plus dans cette forme d'expression. j'ai travaillé avec Emmanuel Gras, Guillaume Brac et Émilie évidemment. Dès *Pauline s'arrache*.

Salomé : Comment est-ce qu'Émilie est arrivée avec l'idée du projet, qu'est-ce qu'elle vous en a dit ?

Karen : Au début elle voulait plutôt faire un film qui était un portrait de sa mère et qui montrait que sa mère était dans un moment de sa vie où elle avait envie de changer un peu les choses. Émilie pensait en faire un film et évidemment aborder la question de leur relation à travers ce film. Elle le voyait un peu comme un truc qui allait bien se passer, où y allait avoir une vraie communication et une réconciliation. C'était aussi un peu une ode à ce personnage fascinant qui l'a à la fois fait souffrir et fasciné, personnage qu'elle aime en tout cas. Un portrait de leur relation à travers la mère qui change dans sa vie.

Salomé : Est-ce que vous savez pourquoi elle voulait faire ce film ?

Karen : Emilie n'a jamais vraiment de raisons, c'est toujours très instinctif. C'est comme *Pauline s'arrache*, au début elle ne savait pas pourquoi elle avait pris sa caméra. Je pense que c'est sa façon de se confronter aux choses, c'est de les filmer. Elle voulait se confronter à ça. Mais c'est pas forcément conscientisé je pense. Elle agit comme ça quand elle a besoin de se confronter à quelque chose, elle le filme et l'analyse, le décortique en montage.

Salomé : Vous faites le dérush ensemble ?

Karen : Oui, c'était dur. Déjà pour Émilie c'était dur parce qu'elle a quand même une relation compliquée avec sa mère, qui se passe bien aujourd'hui mais qui porte tout ce passé expliqué dans le film. C'était quand même difficile surtout que c'est une personne qui parle beaucoup et qui laisse peu d'espace. Pour moi c'était dur d'une autre façon parce que c'était un peu difficile d'y voir un film, sur ce principe du portrait de la mère. Il manquait quelque chose, ça tournait vite en rond. Même si elle faisait des grands changements dans sa vie y avait pas de véritable transformation et évidemment y avait pas de discussion qui avait été vraiment possible.

Salomé : Par exemple, la scène de la cuisine a été tournée avant le dérush ?

Karen : Oui elle existait déjà.

Salomé : Toutes les scènes retournées sont celles où Émilie est seule chez elle donc ?

Karen : Exactement. Elle avait déjà filmé son frère par exemple, même si elle a un tout petit peu retourné après. Emilie a un espèce d'instinct parce qu'elle avait déjà tourné quelques scènes où elle se cadrerait aussi : chez le magnétiseur et chez Jacques Tancé par exemple. Elle avait à ce moment là des gros problèmes de dos, des douleurs très fortes et elle faisait vraiment n'importe quoi pour se soigner et ça elle avait quand même eu l'instinct de le filmer quand même. Il y a plein de choses qui n'ont pas été utilisées mais elle avait et a eu des gros problèmes de dos. Comme Émilie est vraiment comme dans le film, elle essaie tout ce qui existe, elle avait déjà quelques scènes comme avec Jacques Tancé, le magnétiseur. D'ailleurs pendant un moment il y a eu l'idée de dire qu'elle avait mal au dos et qu'elle essayait de le soigner

et c'est comme ça qu'elle se rendait compte que son mal de dos était lié à sa relation avec sa mère, mais comme son frère était lui même hypocondriaque et que ça on le voit dans le film. On s'est donc rendu compte qu'on pouvait pas mettre deux personnes avec des problèmes de maux physiques. Donc on a sacrifié ses problèmes de dos. Y avait donc quand même un instinct puisqu'elle s'est filmé seule, mais c'est quand même pas ce film là qu'elle m'avait présenté à la base.

Salomé : Vous avez monté ensemble combien de temps ?

Karen : C'est difficile à quantifier. C'était très long. De l'ordre de plusieurs mois, voire un an.

Salomé : Comment tu raconterais le chemin que vous avez pris pour arriver à cette forme finale ? De ce que je comprends, elle est venue en pensant le film avec une réconciliation finale. Or la scène de la cuisine, qui est pour moi le cataclysme de cette absence de réconciliation, était déjà tournée.

Karen : Oui elle était déjà tournée et bizarrement sa mère n'a pas arrêté de se faire filmer après ça. Après, dans la continuité de ce plan, elle se réconcilie plus ou moins, en tout cas elle se remet à discuter calmement et d'ailleurs y a une scène qui est le même jour : celle où la mère nous donne la solution elle-même en disant "faut sauter le mur", faut passer à autre chose. Le cheminement a été très long, il y avait une envie quand même dès le départ de la part d'Émilie d'aller très loin dans les essais, dans le montage, dans la création. Elle avait tellement aimé l'expérience sur *Pauline s'arrache* qu'elle voulait aller encore plus loin donc elle est venue avec une idée majeure qui reste finalement peu. Elle voulait impliquer beaucoup de vidéos youtube et elle parlait de toutes les personnes qui font leur petite cuisine chez eux puis le donnent à voir au monde, elle adorait ça. Donc pendant longtemps elle a fait beaucoup de trames à travers des vidéos youtube. Aussi y avait qu'en fait une partie du film se passe pendant le covid qui l'a beaucoup marquée et nous marquait toujours à ce moment là. Il y avait toute une intrigue qui voulait montrer ce que le covid avait fait aux gens. Le truc c'était de montrer que le covid avait déclenché des crises personnelles et psychologiques très fortes chez les gens, puisqu'ils se retrouvaient face à eux-même. C'est d'ailleurs ce qui arrive à son frère en réalité.

Donc pendant longtemps y a eu des intrigues un peu où on passe par des chemins avant de simplifier et d'arriver au nœud du film. Les rushs les plus forts pour moi ne sont pas des rushs palpables puisque ce sont les mots de la petite fille, son journal intime. C'est quand on a construit tout le récit finalement avec le récit de cette petite fille qui grandit. Elle a 8 ans au début puis 17 à la fin. Donc c'est comme ça qu'on a construit le récit mais ça a mis du temps parce qu'il a fallu inventer le déclencheur, le chemin. Et c'est là où on a commencé à filmer pendant le montage. Elle, chez elle, et dans le studio de montage avec les fonds verts, pour les filtres snapchat. Au début j'avais une défiance parce que j'avais l'impression que ça enlevait l'humanité mais en fait c'était super comme idée. On s'est perdu pendant longtemps parce qu'avant c'était au début. Ça lançait le film, le début de l'histoire mais c'était un peu agressif. C'était pas le pivot du film donc il a fallu trouver à quel moment ils arrivaient. On a fait plein d'essais. C'était très dur parce que pendant longtemps on n'a pas trouvé le film, donc psychologiquement c'était très difficile. Pour elle et aussi pour moi. Par contre y avait une imagination complètement débridée et on ne s'interdisait rien du tout. C'était comme un laboratoire : dès qu'on avait une idée on la mettait en place, on filmait, on téléchargeait des vidéos, on a filmé ses ami.e.s, des barbies, on a fait plein d'essais qu'on verra jamais. La créativité, l'organisation, c'était très excitant.

Salomé : Vous avez réussi à garder l'énergie créative malgré l'essoufflement ?

Karen : On a pas été essoufflées en même temps. Ça permet d'être endurantes. En fait moi j'avais l'impression qu'on était acculées de toute façon puisqu'on avait un film à rendre, fallait bien faire un film. C'est aussi un budget, des personnes derrière. T'es pas tout seul donc le fait qu'il y avait cette responsabilité fait qu'on n'avait pas le droit de s'arrêter. Puis y avait le producteur qui croyait vraiment en nous et qui nous a laissé errer, puis a vu je sais pas combien de versions. Cette confiance qu'il avait en nous, nous a poussé à continuer.

Salomé : À quel moment avez-vous montré pour la première fois le film à quelqu'un ? Par exemple au producteur.

Karen : Assez vite, il en a vu beaucoup. À sa demande. Je crois qu'il nous a quand même laissé tranquille assez longtemps parce qu'il savait que le montage de ce film

allait durer assez longtemps. C'était impossible de faire un montage rapide. Il a dû nous laisser deux mois puis à un moment il a demandé à voir. Assez vite il a vu qu'il y avait un film, pas un portrait de la mère mais autre chose.

Salomé : Pour toi il avait quel rôle le producteur dans cette création ?

Karen : Il a un très grand rôle, il n'est pas là à toutes les étapes mais il a vu au début quand même. Il nous a aidé dès le premier bout à bout puis il est très fort, vers la fin quand on est au moment où le film se trouve. Il est très actif et très bon. Il laisse quand même l'artiste décider.

Salomé : Est-ce que vous parliez du personnage d'Émilie en lui disant "tu" ou vous parliez d' "elle" ?

Karen : Non on disait "elle", y avait Émilie 13 et Émilie 38 pour faire référence à l'enfant intérieur et l'Émilie d'aujourd'hui.

Salomé : C'était pas difficile de pas faire d'amalgames entre le personnage du film et Émilie qui était à côté de vous ?

Karen : Ça m'arrivait, mais c'était quand même un film sur elle. On a inventé plein de choses, mais le fond, la relation avec sa mère, était réel. Tout ce qui est vraiment très très réel et vrai c'est les mots, la petite fille qui raconte toute l'histoire, les journaux intimes qu'elle a retrouvé c'est réel. Elle a pu reformuler mais c'est très rare et même quand elle récrivait elle récrivait avoir sa voix d'enfant. C'était plus dur d'écrire sur elle à son âge, la voix d'Émilie 38 était plus difficile. Alors qu'Émilie 13, une fois qu'on a trouvé comment l'introduire et faire émerger ce personnage de l'enfant intérieur, c'est allé très vite. Pendant longtemps y a eu le problème qu'on arrivait pas à ressentir les émotions d'Émilie 38. Y a eu aussi l'histoire de la voix, c'est-à-dire qu'on a pitché la voix d'Émilie pour qu'elle soit celle d'Émilie 13. À un moment, on a fait des tests avec une jeune fille, parce qu'on se disait que le pitch trafiquait trop la voix, mais au final ça ne marchait pas. Y avait qu'elle qui pouvait le faire. Émilie 38 c'était plus dur et quand il a fallu écrire les voix off c'était plus compliqué. Enfin

quand y en avait pas c'était encore plus dur parce qu'on avait pas du tout accès à ses émotions. Puis après on a écrit, réécrit, réécrit, etc.

Salomé : Quel a été ton rôle dans ce montage, notamment sur un film qui porte à l'écran des histoires intimes ?

Karen : C'est très dur, c'est dur parce que d'une part tu accompagnes doublement dans la création. Le film raconte ce qui s'est passé pendant le montage, le cheminement en tout cas. Un cheminement personnel qui s'est fait vraiment pendant le montage. Forcément c'est dur parce qu'il faut accompagner ça tout en gardant une espèce de cruauté artistique. Faut savoir dire ce qu'on ne comprend pas, oser demander de rajouter des choses qui dérangent, etc. Puis quand on fait un film comme ça on est forcément traversé nous aussi par ces questions là, on peut pas y échapper. C'est un peu une traversée psychique que j'ai accomplie avec elle. C'était une traversée aussi pour moi parce que tout ce que tu traverses à ce moment-là tu le ressens plus fort parce que t'es dans un film qui analyse sans cesse ce que tu ressens donc ça te ramène à tes propres difficultés. À la fois ça donne des choses très fortes. Moi pendant cette période-là j'ai aussi traversé des trucs très compliqués psychiquement, dont certains ont été provoqués ou faisaient écho au film. Émilie m'a aussi accompagnée là-dedans. J'ai l'impression qu'on se disait qu'on traversait ensemble nos difficultés respectives, à travers ce film et le fait qu'on se voyait tout le temps et que le film a été fait de beaucoup beaucoup de travail mais aussi de beaucoup de paroles. De discussions sur le fond du sujet sans aborder forcément la question du montage. C'est aussi parce qu'on a été à des chemins de vie elle et moi, à des coïncidences qui ont fait qu'on a traversé un truc très fort. Pour moi c'est une des expériences artistiques les plus fortes que j'ai vécues, et humaine aussi, même si c'était dur.

Salomé : Est-ce que vous avez fait ce film en vous disant que ça allait vous aider, ou vous soigner ?

Karen : Oui, après, ma position était différente parce que j'avais moins d'enjeu, j'étais payée, ça reste un travail. Mais ça interroge tellement de choses. Je sais pas si ça allait me soigner mais ça a accompagné ma traversée et mon évolution psychique.

J'étais pas la même avant et après. Emilie s'est demandé qui allait s'intéresser à une histoire personnelle, à ses petits problèmes perso et déjà le fait que nous cette traversée nous a changées, ça a produit des choses, puis de le donner et de se rendre compte que ça produisait des choses chez les gens c'était une belle récompense.

Salomé : Il est superbement accueilli, c'est super en effet.

Karen : Oui carrément ! Je me demande si c'est pas plus les filles qui l'aiment quand même, je me suis posée la question.

Salomé : Est-ce que quand Emilie et toi vous regardiez des versions de montage vous aviez les mêmes ressentis ? Vous étiez alignées ?

Karen : Oui, toujours. Quand c'était mauvais on le voyait. Il n'y a jamais de conflit de création.

Salomé : Ton investissement émotionnel dans le film il crée quoi ?

Karen : Ça soulage, j'ai un rôle la dessus. Parfois c'est dur pour les monteurs parce que cette charge que tu dois prendre, porter sur tes épaules et être au service de quelqu'un, même psychologiquement et parfois c'est difficile à porter pour un monteur je trouve, c'est déséquilibré. Surtout quand l'engagement est fort. Mais avec Émilie on partageait la charge. Il y avait une sororité, une amitié très forte et moi aussi je pouvais me décharger de mes doutes. Sinon je ne sais pas si j'aurais pu le supporter.

Ce film il est aussi spécial parce que j'ai perdu mon père pendant le montage donc forcément y a une trace de ça dans le film quelque part. Et d'ailleurs je la vois parce que comme tu sais je joue la mère d'Emilie, enfin son enfant intérieur. On me voit donc deux fois : sur le carreau et quand je raconte l'enfance de sa mère. Ça a été tourné à deux moments et celui où je raconte l'histoire de la mère, j'ai une ride qui est apparue et pour moi c'est la ride du deuil de mon père. Y a que moi qui peut remarquer un truc comme ça, mais c'est physique et quand je revois cette marque je me rappelle pourquoi ce film est fort. Il m'a accompagnée 6 mois pendant cette

période, ça remue plein de choses. Ça fait faire un bilan. C'était très très fort. Là émotionnellement c'était unique.

Salomé : Est-ce que c'est uniquement parce que ce sont des sujets intimes ?

Karen : Non, c'est la liberté artistique qui a permis ça. La liberté de créativité qui n'est jamais aussi grande qu'avec Emilie. C'est vraiment comme si on jouait. On s'amuse. Elle a une telle voie dans la créativité et elle a envie de faire tellement de choses. On montait en deux stations. Déjà, la liberté de création ça m'a tellement plu que ça peut être embêtant pour la suite de ma carrière. Je me rendais compte que j'aime bien cette liberté de pas avoir le réalisateur tout le temps là. J'ai fait 3 longs avec Emmanuel Gras, et *Makala* ça a pas été simple parce qu'il est assez nerveux et impatient. Il a envie de faire quelque chose et de monter. Donc il a proposé sur *Un peuple*, étant donné que y avait 200 heures de rushs, un truc énorme, qu'on fasse à 4 mains dans deux stations différentes. On a trouvé notre espace chacun, c'était génial de faire des ping pong entre les séquences, de se les montrer, d'avoir du recul. Ça s'applique pas à tous les réalisateurs. Là on l'a fait parce que je lui ai proposé et ça a été une révélation pour elle. C'est une plasticienne à la base et toucher la matière physiquement, créer, c'était génial. Donc elle a monté toutes les séquences de journaux intimes avec plein de superpositions, de jeux, les séquences cauchemars.

Salomé : Le motif de la spirale et du cosmos, souvent en surimpression sur une archive ou un plan qui évoque la difficulté de relationner, c'est apparu quand ?

Karen : On a inventé plein de choses sur le moment mais là on s'est rendu compte qu'elle était venue avec, avec une idée du cosmos, un vieux documentaire des années 2000. On a tourné autour sans savoir comment l'intégrer. On sentait que c'était lié au film. On s'est obstiné et c'est devenu ce motif récurrent, mais c'était en elle. Le film était beaucoup plus mystique à la base. La mère est médium mais nous on s'attarde pas trop dessus alors qu'en vérité ça prend une énorme place dans sa vie et dans celle d'Emilie aussi. Donc pendant longtemps y avait une structure sur les constellations, les anges. Le cosmos c'était l'idée de revenir à l'origine, à la constellation familiale, le fait qu'on porte des traces des générations antérieures. Son fils s'appelle Cosmo. À un moment on a retrouvé le faire part qu'elle avait écrit c'était

“un alien s’est posé sur notre planète” et comme le film commence avec la naissance de son fils on s’est rendu compte que ça avait beaucoup de sens.

Salomé : Je crois comprendre à quel point c’est important cet univers-là dans sa vie mais je suis étonnée de voir qu’elle le traite de manière si ironique.

Karen : Emilie elle peut pas envisager de faire un film sans humour, c’est un peu une bouée de sauvetage. C’était important pour elle que le film soit drôle, même s’il l’est peut-être moins que *Pauline s’arrache*. C’était important de s’en moquer mais en se moquant de soi-même. Et comme Emilie elle y croit à fond, elle ne s’en moque pas méchamment. A la fois ils sont farfelus, à la fois chacun va dire quelque chose d’hyper vrai. Par exemple Jacques Tancié lui dit “vous êtes grandes, vous avez déjà suivi une thérapie vous devriez être capable de tourner la page”, des choses dure à entendre mais vraies, le magnétiseur il lui dit “Vous voulez pas voir qu’il a existé mais ce passé a existé donc maintenant faut faire avec maintenant” chose que l’on pourrait entendre dans une thérapie traditionnelle. C’est pour ça que ça reste tendre. C’est des doux dingues mais nous aussi on l’est. On a envie d’y croire et c’est pour ça que cette distance marche parce qu’on s’inclut dedans. Finalement la vidéo de l’enfant intérieur on la trouvait tellement drôle mais elle donne une des clés quelque part. C’est à la fois n’importe quoi et vrai quelque part.

Salomé : C’est une forme de vulnérabilité pour Emile ce film ?

Karen : Oui tout à fait, faut être courageuse pour faire ça. Et c’est d’ailleurs cette mise à nu qui a été dure pour elle je pense. Alors que c’était si simple d’écrire la voix off enfant, ça a été très compliqué sur sa voix adulte, parce que le chemin elle l’a vraiment éprouvé. Au début on a essayé de la caractériser à l’extrême mais ça sonnait faux, ça a été compliqué de trouver le ton juste. Puis pendant longtemps elle était pas si en avant que ça. Il a fallu accepter que c’était un film sur elle, et c’est super dur.

Salomé : À partir de quel moment vous avez montré le film à des regards extérieurs et pourquoi ?

Karen : À partir du moment où on commence à avoir un embryon du film où on ne voit plus trop les défauts, on l'a montré à un certain nombre de gens. Je me souviens notamment d'un moment terrible. On pensait qu'on était vraiment au bout, on a fait une projection dans un cinéma avec 18 personnes et c'était d'une humiliation totale. C'était très violent et très utile. Pendant longtemps on avait pas le bon début ni la bonne fin. Les réflexions des gens ont aidé à avancer plus vite. Au début, on tournait autour du covid, on avait pas les enjeux. La difficulté à caractériser et trouver les enjeux c'est le truc qui met le plus de temps, le début. Et à la fin c'était plus *happy end*. Et quelqu'un nous a dit que c'était bizarre, c'était vrai mais fallait qu'on nous le dise. Faut accepter la réalité. Que les gens ne changent pas, qu'on ne peut pas sauver les autres mais que soi-même etcetera mais fallait qu'on nous le répète. C'est pour ça qu'il faut montrer ce qu'on monte, mais faut pas non plus en faire trop. On a l'impression que c'est très logique quand on voit un récit mais on est arrivé là parce qu'on a essayé toutes les autres combinaisons et que ce n'est logique que dans cet ordre là. C'est une résolution qui ne résout pas au final.

Karen : Puis j'ai pas raconté comment on se répartissait le travail, elle plus sur les séquences organiques et moi sur la dramaturgie. C'est mon obsession parce que je suis convaincue que pour exprimer au mieux la grande créativité d'Emilie, l'espace le cosmos, tout ça, c'est d'autant plus mis en valeur que c'est dans une narration, un cadre rigoureux, logique. C'est la fin du montage quand c'est limpide, que y'a que cet ordre là qui fonctionne. Je sais que je suis au bout quand j'essaie de bouger des bouts et que ça marche pas. Là, on a complètement re-scénarisé ensemble. Emilie avait un séquencier, un document qu'elle modifiait régulièrement. On voyait ce qu'il manquait, elle le filmait le soir et le lendemain on le mettait dans la machine et on testait. Il y avait régulièrement de la nouvelle matière. La limite c'était que l'imagination. C'est pour ça que l'expérience était géniale parce que c'est rare qu'on puisse mélanger autant de matière ensemble et qu'on crée autant. À un moment on voulait faire la révolte des enfants intérieurs dans le monde entier et la cheffe c'était Greta Thunberg avec le filtre baby et y'avait tous les enfants qui manifestaient. (...) On a testé des séquences d'horreurs sur les punaises de lit, sur le covid aussi. C'est parti dans tous les sens. Il a fallu se recentrer à un moment.

Salomé : Vous aviez pas de deadline imposé par la prod ?

Karen : La deadline c'est quand on trouve le film. Il fait partie des rares producteurs qui savent que le montage nécessite beaucoup de temps. Il sait aussi qu'Emilie travaille beaucoup en montage.

ANNEXE 5**Discussion avec Émilie Brisavoine autour de *Pauline s'arrache***
au forum des images dans le cadre du programme *100% doc*

Salomé : Bonsoir, merci beaucoup pour ce film. C'est la première fois que je le vois et je suis trop contente d'enfin le découvrir. Tu dis à un moment que tu ne sais pas comment aider ta sœur puis que le film fait partie de ce processus d'aide. À quel point c'était une discussion avec elle ? Ta sœur te disait que ça l'aidait ? Comment tu t'es dit que mettre les membres de ta famille face à leur propre rushs allait les aider ou leur permettre de prendre conscience de qui ils sont ou de prendre du recul ?

Émilie : Alors en fait, les rushs où ils regardent les rushs ensemble, c'est parce qu'à partir du moment où j'ai décidé de faire un film avec un producteur, il m'a dit qu'il voulait l'autorisation d'image de tout le monde pour ne pas s'engager dans un travail de 8 mois qui ne peut être diffusé par la suite. Donc j'ai monté 1 h de rush que j'ai montré à chaque personnage concerné : des moments où il est drôle, glamour, intéressant, des moments où il est banal, d'autres moments où il est violent, pour signifier que je vais pas faire un film Disney, ni un film d'horreur. J'avais envie de faire un film qui soit comme la vie, c'est-à-dire multidimensionnelle. Il y a des moments, c'est ennuyeux, d'autres, c'est drôle, il y a des moments, c'est chiant, d'autres, c'est tendre et donc je leur ai montré tout ça pour ensuite leur dire "Voilà tu sais à quoi t'attendre. Est-ce que tu veux signer l'autorisation ?". J'en ai profité pour filmer ce qui a créé un dispositif de mise à distance et qui permet ce dialogue qui n'existe jamais dans le feu de l'action du quotidien.

Après moi je ne sais pas si un film c'est thérapeutique, je sais pas si ça crée de la conscience. Finalement c'est vu à travers mes yeux ? Donc moi j'ai déjà un regard extérieur que celui de Pauline. Quand elle a vu le film pour la première fois elle a dit "Ah mais attends mais là je comprends pas parce que là j'ai 17 ans, juste après j'ai 15 ans" et évidemment c'est des choses qu'elle avait vécues, mais est ce que c'était raccord avec sa perception ? Je sais pas. Ce qui est sûr, c'est qu'à partir du moment où on a fait un film, le "après" il nous appartient plus. Chacun se l'approprie, notamment le public.

Salomé : Et est-ce que vous, ça vous a aidé, vous ?

Émilie : À faire quoi ?

Salomé : Je sais pas avoir un regard différent sur la famille.

Émilie : Moi, ça m'a aidé parce que je pense que j'ai utilisé la caméra comme un bouclier. Ça m'a permis d'être là en ayant une espèce de protection, ça m'a permis de continuer à venir et d'être présente. Ça m'a surtout permis, mais ça je le savais pas, c'était un peu le cadeau surprise, de découvrir le cinéma. Parce que le montage, ça m'a vraiment passionné. Ça a été un énorme cadeau dans ma vie.