

# Augustine<sup>1</sup> ou le désordre hystérique

## Entretien avec Alice Winocour

par François Ansermet et Nouria Gründler

Paris, le 9 novembre 2012

*La psychanalyse à côté de sa clinique avance aussi à partir de ce que peuvent lui amener d'autres champs. C'est en tout cas ce qu'on réalise une fois de plus face au film d'Alice Winocour qui démontre que l'hystérie n'a pas fini d'enseigner la psychanalyse. Le regard d'Alice Winocour part d'Augustine, cette fameuse patiente de Charcot, au centre de l'iconographie de la Salpêtrière. Ce film n'est ni une reconstitution historique ni un essai cinématographique sur l'hystérie : il s'agit au contraire d'une fiction qui va bien au-delà comme on le verra dans cet entretien.*

**FA :** C'est d'abord la mise en scène du désir qui est au centre de votre film : du désir en tant qu'il dépasse le sujet. Et dans cette perspective, vous avez traité les corps de manière particulière, dans le détail de certaines scènes d'hystérie mais aussi dans l'examen médical, en produisant un maniement du corps qui engage les acteurs au-delà de la représentation ; on pourrait dire vers un démontage de ce qu'est une relation de désir à partir des désordres qui en découlent.

**AW :** J'ai en effet construit ce film autour de cette question du désir, en particulier de sa mise en jeu dans la relation entre médecins et malades. Dans l'abondante iconographie photographique de la Salpêtrière, dans tous les rapports médicaux, il existe une masse colossale de documents sur toutes ces malades, mais finalement rien n'y est dit sur la relation des médecins aux malades. C'est donc dans le hors champ de cette science que j'ai construit la fiction de ce film, à partir de ce dont on n'a aucune trace, aucune image.

**FA :** C'est donc un film sur le hors champ de l'image ?

**AW :** Il y avait trop d'images de tout ce que pouvait être la Salpêtrière. Ces images faisaient paradoxalement écran au cinéma. Je me suis demandé comment la fiction allait pouvoir faire mieux que la réalité. L'iconographie de la Salpêtrière est en elle-même déjà tellement fascinante, tout ce qui s'est passé là-bas était tellement extraordinaire, que j'ai compris que le hors champ était le seul lieu où je pouvais construire quelque chose.

**FA :** Le hors champ de l'image est donc aussi le hors champ de la science : c'est là que vous logez le désir ?

<sup>1</sup> Augustine. Film réalisé par Alice Winocour. Avec Vincent Lindon, Stéphanie Sokolinski, Chiara Mastroianni, Roxane Duran. Production Dharamsala. Coproduit et distribué par ARP Sélection, 1h 42min. En salles actuellement.

*Paris, hiver 1885. A l'hôpital de la Salpêtrière, le professeur Charcot étudie une maladie mystérieuse : l'hystérie. Augustine, 19 ans, devient sa patiente favorite, au centre de ses présentations de malade et de ses démonstrations d'hypnose. D'objet d'étude, elle deviendra peu à peu objet de désir.*

**AW** : C'est en effet comme ça que j'ai procédé. Ce que j'ai voulu montrer, c'est le sous-texte sexuel des scènes médicales. Il s'agissait pour moi de ne pas être dans la frontalité directe d'un rapport de désir. J'ai cherché par exemple à tourner les scènes d'examen médical en disant aux acteurs de les jouer comme si c'était des scènes sexuelles. Il y a aussi la scène où Charcot donne sa soupe cuillère après cuillère à Augustine qui refusait jusque là de se nourrir : j'ai dit aux acteurs de la jouer comme si c'était une scène de fellation. Autre exemple, la scène de la leçon, j'ai dit à l'opérateur - on va l'éclairer comme une scène de Peep Show où l'on va mettre les hommes dans le noir et la fille dans la lumière. Pour la scène du compresseur ovarien, j'ai dit qu'on allait la filmer comme une scène S-M. Bref, toutes les scènes du film, je les ai envisagées sur tous les plans - découpage, image, lumière, jeu des acteurs - comme des scènes sexuelles, où il ne devait être question que de ça dans ce qu'on devait le voir à l'écran mais avec des personnages qui ne parlaient absolument pas de ça.

**FA** : Vous vouliez donc mettre le hors champ dans le champ

**AW** : Exactement, toutes les scènes médicales sont construites en restant toujours dans un sous-texte sexuel sauf la scène sexuelle entre Charcot et Augustine où j'ai tenu à ce qu'elle ne soit en aucun cas filmée comme telle. Nous en avons parlé ensemble et c'est vous qui m'aviez dit qu'il fallait que cette scène soit à la fois réelle et fantasmée, qu'on ne puisse pas trancher, comme pour la question de la réalité du trauma dans l'hystérie. Pour moi ce devait être une scène d'adieu, marquant la fin du fantasme, où tout retombe. Il fallait qu'elle n'ait rien à voir avec une histoire d'amour où quand les personnages passent à l'acte, on le ressent comme un aboutissement, quelque chose d'agréable à regarder, qui produit des sensations. Je voulais au contraire que cela soit une scène plutôt froide.

**FA** : Tout bascule au moment où Augustine montre à Charcot qu'elle est « guérie », comme elle le lui dit, en bougeant sa main tout en le regardant, le laissant sidéré, décontenancé au moment de la présenter devant l'Académie. Cette scène vient après une chute d'Augustine dans des escaliers de laquelle elle se relève guérie, un traumatisme en chassant un autre.

**AW** : Oui, exactement, l'épisode sexuel entre Augustine et Charcot, fait directement suite à la crise d'hystérie simulée qu'elle offre à Charcot. Leur relation dans le bureau est pensée dans le film comme si il s'agissait presque d'une étape dans la guérison d'Augustine, qui se poursuit jusqu'au moment où tout se termine par sa fugue de l'hôpital déguisée en homme. Pour cette scène entre Charcot et Augustine, j'ai pensé à ce film d'Atom Egoyan qui s'appelle Exotica, où il montrait des serveuses dans un night club qui s'exhibent et que les hommes venaient regarder mais sans avoir le droit de les toucher - et dès qu'ils les touchent, le charme s'évanouit. Ils doivent quitter la boîte de nuit. Pour moi, c'était cela aussi la fin.

**FA** : Donc dans cette scène où Charcot et Augustine s'étreignent, le sous-texte n'est pas sexuel. Mais finalement, quand vous parlez de sous-texte, que voulez-vous dire ? Car vous avez utilisé deux notions précises : sous-texte et hors champ.

**AW** : Le sous-texte est une expression assez souvent utilisée dans la direction d'acteurs ou dans le scénario, c'est-à-dire une scène où frontalement les dialogues semblent dire quelque chose, mais en fait les acteurs jouent autre chose.

**NG** : C'est comme dans le transfert où quelque chose d'autre est mis en acte.

**AW** : Je ne sais pas, ce sont d'abord des intentions de jeu ...

**FA** : Si je comprends bien, il s'agit donc d'une signification qui est communiquée à l'acteur, et qui n'est pas forcément congruente avec les dialogues. Par exemple, le texte : une relation médecin - malade. Et le sous-texte : jouez-la comme une relation sexuelle, mettez-là en acte de cette manière.

**AW** : Exactement. Et les scènes fonctionnent bien quand il y a un sous-texte. Quand on joue frontalement les scènes, enfin quand on joue uniquement ce qui est dans les dialogues, cela donne quelque chose de plat, il n'y a rien à jouer pour un acteur.

**NG** : Ce qui est sur-joué, c'est donc ce qui ne se dit pas. Vous êtes partie de la relation médecin-patient. Et vous ajoutez à cette relation médecin-patient ce qui ne se dit pas. Mais qu'est-ce qui ne se dit pas de cette relation particulière d'Augustine avec Charcot ?

**AW** : Oui, mais également tous ses délires érotiques que Charcot n'écoute pas. Seul le corps d'Augustine intéresse Charcot. Elle essaye en permanence de lui parler, mais lui ne l'écoute pas. Elle lui dit d'ailleurs à un moment : de toutes les façons, ça ne sert à rien que je vous parle, parce que vous ne m'écoutez pas.

**FA** : C'est vrai, vous lui faites dire par deux fois : « vous ne m'écoutez pas ».

**AW** : Oui, car c'est la fameuse phrase de Charcot : pour lui ce que racontaient les malades, comme il le répétait, « c'était beaucoup de bruit pour rien ».

**FA** : Il y a ce qui ne s'entend pas, comme le dit Augustine et il y a ce qui ne se voit pas. Qu'est-ce qui se joue dans votre film entre celle qui n'est pas entendue et celui qui ne fait que la regarder ?

**AW** : Avec Charcot, on est d'abord dans le regard, le regard sur les corps - raison pour laquelle, pour moi, il ne s'agit en rien d'un film sur la parole, mais d'un film sur les corps.

**NG** : Tout-à-fait, mais en même temps, le corps de l'hystérique est d'abord un corps parlant.

**AW** : Oui, Charcot regardait les corps, allait peut-être jusqu'à entendre le corps comme parlant.

**FA** : Finalement, dans votre film, Charcot ne parle pas : c'est Augustine qui parle !

**AW** : Oui, elle cherche - sans le vouloir - à être vue à travers ses crises, mais elle veut d'abord être entendue. Elle veut apprendre à parler. Elle, qui n'était qu'un corps, découvre soudain qu'elle avait une tête, et lui, qui n'était qu'une tête, découvre qu'il a un corps.

**FA** : Ce n'est pas seulement dans le moment où Charcot prend sexuellement Augustine. Il y a aussi cette étrange scène où vous filmez Charcot nu, de dos, immobile devant son lavabo.

**AW** : Cette scène au milieu du film, est le moment où la maîtrise de Charcot commence à voler en éclats. Où il est dépassé par cette passion qui lui fait perdre le contrôle tant sur lui-même que sur la situation. De le montrer nu dans cette fragilité, c'était une manière de montrer ce corps se réveillant soudain, son corps à lui, dépassant sa propre volonté.

**FA** : Le regard de Charcot sur lui-même vient comme en contre-point du regard sur Augustine. Le regard sur soi, le regard sur l'autre : où va le regard ? Va-t-il vers ce hors champ, toujours si présent dans votre film ?

**AW** : Ce qui est intéressant par rapport au hors champ, ce sont les photos de l'iconographie de la Salpêtrière. Où va le regard des malades ? Elles semblent fixer une personne que l'on ne voit pas sur la photo.

**FA** : C'est là qu'est le hors-champ. C'est sur le hors-champ qui permet le regard au-delà de ce qui est montré.

**AW** : Pour moi, c'est leur manière de poser, comme des actrices devant leur metteur en scène. Il y a des raffinements esthétiques dans ces photos. On sent par ce regard qu'elles sont dans la provocation sexuelle ; c'est ce qui m'a interpellée.

**FA** : Un regard qui interpelle, un regard qui parle ?

**AW** : Je me suis demandé ce qu'était ce regard ? Dans une certaine mesure il y a là quelque chose qui rejoint l'essence du cinéma. Ce n'est pas un regard neutre. Un regard ne peut pas être neutre. Dès que l'on regarde, on crée.

**FA** : Voilà, c'est cela : on crée. C'est le regard qui est créateur, qui fait exister ce qu'on ne peut pas voir.

**NG** : Il y a donc un double regard, puisque dans chaque scène Charcot convoque son photographe. Il y a le regard de Charcot et celui du photographe.

**AW** : Charcot est en lui même du côté du regard du photographe. Il a cette phrase célèbre : je ne suis que le photographe, j'inscris ce que je vois. Charcot se considérait dans son travail d'observation comme un photographe des signes permettant de constituer le tableau clinique des maladies à partir desquels il était en train de fonder la neurologie moderne.

**NG** : Il y a aussi le moment où seul il consulte et signe les planches anatomo-cliniques. Que vouliez-vous montrer par là.

**AW** : Oui, sur ces planches, Charcot fait le travail de répertorier tous les symptômes. En réalité, un photographe ne fait que regarder, tout comme un réalisateur, mais chaque regard représente un point de vue

**FA** : Il y a le regard de Charcot, celui du photographe que regardent les patientes, et il y a le regard des hommes en costumes trois pièces dans l'auditoire qui applaudissent lors de la crise.

**AW** : C'est ce qui m'avait vraiment marquée dans le tableau de Brouillet : ces hommes habillés en costumes trois pièces et leur regard sur une femme dénudée.

**FA** : Et il y a aussi votre façon de filmer en faisant des tableaux. A travers vos images, on passe insensiblement du tableau clinique au tableau, pour aller vers le tableau des passions.

**AW** : J'avais au début l'idée de filmer la Salpêtrière en été, quand il fait chaud, avec ces costumes, ces corsets qui ont quelque chose de suffoquant, sous lesquels les personnages transpirent, engoncés, opprésés. Même au niveau du poids, ces costumes sont plus lourds que nos habits d'aujourd'hui. Il y avait une sorte d'emprisonnement des corps et je me disais on sentira d'autant plus cet emprisonnement des corps avec la chaleur, le côté torride, la sueur. J'aimais cette idée d'une correspondance entre la météo et les corps. Dans ce climat, mon idée était de représenter l'hystérie comme un orage du corps. Mais on n'a pas pu filmer en été. D'où cette idée du soleil en hiver, qui est un peu la direction de lumière de tout le film. Je me suis rabattue sur l'idée du

brouillard, comme dans les tableaux préraphaélites, ou toute cette imagerie de romantisme noir qui convenait tout autant au film, et qui correspondait aussi aux goûts de Charcot quant aux œuvres qu'il collectionnait.

**FA** : Et il y a aussi un traitement de la lumière en référence à la photographie.

**AW** : Oui, aussi. J'avais vu un certain nombre de photos d'hystériques de l'époque avec les auras photographiques, des espèces de trous de lumière qui mangent presque l'image, qui font comme une sorte de halo, autour des personnages. J'ai cherché à travailler cet aspect sur la lumière dans le film.

**NG** : Mais au-delà de l'image, il y a aussi le point d'où se situe votre regard.

**AW** : Oui, je me suis mise dans le point de vue de la malade. Je n'étais pas intéressée à faire un film sur un homme qui regarde un objet de désir avec excitation. Il faut se mettre du côté du faible, du côté de la femme pour ressentir la violence de la situation. Pour montrer aussi la force de sa révolte. La démarche du film est présentée d'emblée, dès la première crise, celle de la table lors du repas qu'elle sert et dont elle tire la nappe pour tout renverser.

**FA** : Donc en tant que cinéaste votre point de vue a été celui d'Augustine, du regard d'Augustine.

**AW** : Augustine est elle-même spectatrice du théâtre de son corps. Son corps joue, se joue d'elle-même, elle ne peut pas le contrôler. Peut-être qu'intimement c'est ce qui m'a le plus touchée dans l'hystérie, c'est cette révolte du corps. Quand on ne peut pas se révolter soi-même, quand on n'y arrive pas, finalement c'est le corps qui le fait.

**FA** : Le corps le fait, mais à son insu.

**AW** : A son insu en effet. Son corps parle tout le temps, mais elle a l'impression que c'est autre chose, ce n'est pas elle en fait. Elle le vit comme le désordre d'un corps qu'elle ne peut pas contrôler même si c'est son corps.

**NG** : Alors, comment vous vous y êtes prise concrètement dans le tournage.

**AW** : La crise d'hystérie, je l'ai pensée comme une hystérie subie. C'est d'ailleurs autour de cette question que dans la conception du film, j'avais voulu m'entretenir avec François Ansermet. Il fallait trouver une sorte de chorégraphie de ces crises. Je me suis aussi tournée vers le fantastique, quelque chose de résolument non naturaliste, vers une atmosphère qui frise un genre un peu « gothique ». Je voulais filmer ces crises comme des crises de possession. Finalement, j'ai opté pour faire concrètement manipuler le corps d'Augustine, de le faire bouger sans que ce soit elle qui le fasse bouger, comme si elle était soumise à quelque-chose qui lui échappe. J'ai utilisé des câbles qui la tirent et projettent comme une marionnette. Elle joue à partir de ces mouvements qui lui sont imposées. Il y a d'un côté le corps d'Augustine pris par ses crises, agité par des fils invisibles et de l'autre Charcot, pétrifié en face d'elle. On a fait cela pour toutes les crises, sauf celle qu'elle va simuler, qu'elle va offrir à Charcot devant l'académie : pour renforcer la différence, là c'est une crise jouée, la seule à l'être.

**FA** : Et pour les paralysies, ou les tremblements ?

**AW** : De même. Je disais tout le temps à la comédienne : il faut que tu regardes ta main qui tremble, mais ce n'est pas toi qui fait trembler ta main. Ta main tremble et toi, tu regardes comme quelque chose d'étranger.

**NG** : Elle regarde quelque-chose qui l'étonne, qui la dépasse.

**AW** : J'ai l'impression que c'est cela l'hystérie : un corps qui dépasse le sujet, qui le surprend, qui dit quelque chose que le sujet ne sait pas.

**FA** : Un corps qui parle à son insu. C'est d'abord cela l'inconscient – *Unbewusst* : quelque chose d'insu.

**AW** : C'est pour moi cela un corps. Un mystère fondamental, aujourd'hui encore, malgré les avancées de la médecine, ou malgré toutes les tentatives d'explications, le corps reste pour le sujet fondamentalement mystérieux. Et ce qu'on ne peut pas expliquer, lorsque le corps dépasse le sujet, on le réfère à toutes sortes de choses, à l'hystérie, mais auparavant à la possession, à la sorcellerie.

**FA** : Alors pour vous, finalement, c'est quoi l'hystérie au XXI<sup>e</sup> siècle ? Je vous retourne, au terme de cet entretien, la question initiale que vous m'aviez posée.

**AW** : L'hystérie reste d'abord pour moi, quelque chose de toujours très mystérieux, ce mystère à mon avis sera toujours insondable.

**FA** : Peut-être ne peut-on attraper ce qu'on ne peut penser que par la fiction, comme vous l'avez fait si bien dans votre film.

**AW** : C'est ce qui a été le cas pour moi : il faut des fictions pour essayer d'attraper quelque chose que l'on ne peut pas expliquer. Et on ne sait pas forcément où on débarque, quel territoire de soi on touche. D'ailleurs Charcot, c'est une sorte de Christophe Colomb : il débarque sur une terre inconnue qui n'est pas forcément celle sur laquelle il pense être arrivé. Et au XIX<sup>e</sup> siècle, où le tabou majeur était la sexualité, les crises étaient très érotiques.

**FA** : C'est effectivement le rôle de la sexualité qu'a découvert Freud là où Charcot le mettait sur la piste de rechercher la lésion invisible à la base de l'hystérie. Et c'est la psychanalyse qu'il a découverte sur le territoire de l'hystérie. Autre chose que ce qu'il cherchait !

**AW** : C'est ainsi qu'on a même été amené à parler de mensonge à propos de l'hystérie. La théâtralité des corps a fait obstacle à entendre la révolte des femmes. Charcot ne voulait pas entendre ce qu'elles disaient. Puisqu'il s'agissait de quelque chose de complètement outré, de faux, par définition.

**FA** : Comme l'a dit Freud, l'hystérie ignore l'anatomie. Elle échappe à ses lois, à ses projections. Cela ne va pas du centre vers la périphérie. C'est un corps représenté plutôt qu'un corps projeté. La périphérie qui prend le dessus sur le cerveau. Le désordre hystérique prend le dessus sur l'anatomie.

**AW** : C'est ce que refuse Charcot. Il reste perplexe. Il veut saisir. D'où cette scène où il dessine sur le corps nu d'Augustine, où Charcot inscrit des traits au crayon rouge, où il tente de délimiter des territoires, de se forger une explication.

**FA** : Il veut percer le mystère. Et Augustine part avec son mystère : elle s'est enfuie de la Salpêtrière déguisée en homme et on en n'a plus jamais rien su.

**WA** : Cela reste un mystère en effet. Comme l'hystérie. L'hystérie, c'est vraiment une boîte de Pandore. Une fois qu'on ouvre la boîte, on est pris par ce qui en sort, ça nous dépasse. Il est finalement impossible d'expliquer ce qu'est l'hystérie. Elle se refuse à toute explication, elle se

révolte contre ce qu'on pourrait en dire. Elle se déplace. Elle est toujours changeante, ailleurs. Où est-elle aujourd'hui : chez les anorexiques, les spasmophiliques, chez celles qui souffrent de tétanies ? On pourrait en parler pendant des heures et des heures sans percer le mystère, qui excède tout ce qu'on peut en dire. D'où mon idée de faire un film d'abord sur le mystère. Et à la fin du film, Augustine part avec ce mystère... On essaye de faire reculer un mystère, mais celui-ci au final - quoi qu'on en dise, ou quoi qu'on en filme ! - reste entier.