

## IMAGES DE LA FOLIE AU CINÉMA

Le fou et l'idiot

[Carole Desbarats](#)

Éditions Esprit | « Esprit »

2015/3 Mars-avril | pages 111 à 126

ISSN 0014-0759

ISBN 9782372340014

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-esprit-2015-3-page-111.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Esprit.

© Éditions Esprit. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## Images de la folie au cinéma

### Le fou et l'idiot

Carole Desbarats\*

**P**UISQUE je suis spectateur, je ne suis pas fou : la folie est ce qui concerne l'autre, le personnage dans le film. Mais comme je sais que je *pourrais* être fou, ce qui arrive à l'être atteint de déraison m'inquiète et me fascine. En voyant des films sur la folie, documentaires ou fictions, je cherche à percer le mystère de ce qui le touche, lui, sur l'écran, et dont, depuis ma position de spectateur, je me sens protégé.

C'est pourquoi les films autour de la folie scandent toute l'histoire du cinéma. Et, bien sûr, si cette préoccupation est aussi constante, comme en témoignent aussi la littérature ou la peinture, il est évident que chaque moment de la culture imprime sa marque sur le traitement qui en est fait. Selon les périodes, la frontière de la folie se déplace, les récits se font rares ou au contraire abondent. Si la folie apparaît souvent comme moteur narratif, comme motivation d'un personnage (soif de pouvoir, folie meurtrière...), elle peut aussi être l'objet même du film : les cinéastes ont accompagné l'évolution du traitement de la folie, de l'enfermement à la – relative – réintégration du fou dans la cité. Fou maudit, fou béni, ces personnages disent quelque chose de la société dans laquelle ils évoluent, du traitement qu'elle leur réserve, mais aussi de notre propre prétention à la cohérence, à la raison. Sans aspirer à une

---

\* Voir son précédent article « P'tit Quinquin, la nouvelle œuvre de Bruno Dumont », *Esprit*, octobre 2014.

quelconque exhaustivité, on prélèvera ici des exemples marquants, soit parce qu'ils sont considérés comme des chefs-d'œuvre, soit parce que, sans atteindre les sommets de l'histoire du 7<sup>e</sup> art, ils ont rencontré et marqué leur public. Il en va ainsi de *Titicut Follies* de Frederick Wiseman (1967) pour le premier cas et de *Family Life* de Ken Loach (1971) pour le second. Ces films auraient tout simplement été impossibles vingt ans auparavant et pas seulement parce que les caméras n'auraient pas pu entrer dans les asiles : la critique qu'ils élevaient n'émergeait pas encore dans la société. Vingt ans après, peut-être pas non plus : en fait, l'esprit de contestation qui anime ces deux films est traversé par tout le courant antipsychiatrique qui se développe à partir des années 1960 et d'une certaine manière, autorise et nourrit leur récit.

### *À chaque époque, ses fous*

Comme les autres arts, le cinéma est le témoin des évolutions de son époque : mutations économiques (explosion du capitalisme du *Citizen Kane* de Welles au *Loup de Wall Street* de Scorsese), évolutions idéologiques (*Mabuse* de Lang est contemporain de la République de Weimar, *le Dictateur* de Chaplin s'écrit et se tourne pendant la première moitié de la Seconde Guerre mondiale pour explicitement appeler les États-Unis à entrer dans le conflit), corollaires et séquelles des conflits contemporains (*Docteur Folamour* de Kubrick sort en pleine guerre froide, trois ans après la crise de la baie des Cochons, *Apocalypse Now* de Coppola quatre ans après la fin de la guerre du Vietnam et le retour des vétérans), révolution technologique (le fou de pouvoir de *2001, l'Odyssée de l'espace* du même Kubrick est un ordinateur, Hal), ou encore découvertes médicales : dans les années 1950, les premiers usages de ce médicament miracle qu'était la cortisone ont fait craindre de graves délires comme ceux dont est atteint le personnage de *Derrière le miroir* (Nicholas Ray, 1956). Quant au gangster paranoïaque incarné par James Cagney dans *L'enfer est à lui* (Raoul Walsh, 1949), il souffre d'un énorme œdipe relevant de la psychanalyse, discipline qui, depuis une dizaine d'années, faisait son entrée dans les bureaux des producteurs hollywoodiens et dans les créations de certains scénaristes et réalisateurs.

Cette intrication entre marche des idées, des sciences, de la culture, ainsi que l'indexation volontaire ou non de leur traitement

sur l'état de la société, nous permet de relier la représentation des fous bien sûr à l'œuvre d'un cinéaste mais aussi à la façon dont une époque traite ses fous.

S'il est facile de suivre un fil rouge à travers toute l'œuvre de Kubrick, d'*Orange mécanique* (1971) à *Full Metal Jacket* (1987), donc de voir en quoi la figure du fou permet à ce cinéaste de laisser s'exprimer son profond pessimisme, sa misanthropie, sa méfiance de l'intelligence et de la conceptualisation, il est aussi intéressant de constater ce que ses personnages nous disent de la folie : au début des années 1980, le fou de *Shining*, interprété par Jack Nicholson, est en liberté. Il décompense dans le huis clos d'un hôtel isolé. Le choix du comédien ne peut être indifférent ; le film de Kubrick sort cinq ans après celui de Milos Forman : *Vol au-dessus d'un nid de coucou*<sup>1</sup> a obtenu cinq oscars dont celui du meilleur comédien justement pour Jack Nicholson. En 1975, le film de Forman s'est placé dans la série des œuvres traversées par la dénonciation de systèmes asilaires fondés sur l'oppression et le non-respect des malades. *Shining* (même si par son interprète même, il transportait quelques scories subliminales de celui de Forman), ne se préoccupe pas de ces aspects, Kubrick réservant plutôt sa critique des appareils d'État à l'armée. Après deux décennies de films sur l'asile psychiatrique, la folie qui gouvernerait la famille, la description d'enfants, de jeunes adultes dits fous ou d'autistes, cinq ans peuvent suffire pour que, l'institution étant ébranlée, il soit moins nécessaire de directement lutter contre elle : elle intéresse moins et génère donc moins de récits.

Mais avant d'en arriver à cette désaffection, le cinéma a accompagné les luttes de terrain. À la suite de la Seconde Guerre mondiale, la découverte que certains « aliénés » échappés des asiles détruits ont retrouvé une vie normale dans la société a suscité l'intérêt ; des asiles différents voient le jour, de Saint-Alban à la clinique de La Borde fondée en 1953 par le docteur Jean Oury (et filmée plus tard par Nicolas Philibert dans *la Moindre des choses*) ou de Bonneuil autour de Maud Mannoni (filmée par Guy Seligman). Ces lieux disséminés dans la campagne française abritent des méthodes jugées subversives liées à ce qu'il est convenu d'appeler l'antipsychiatrie : sous l'influence, entre autres, de Basaglia, Laing,

---

1. Un malade suscite une révolte contre l'infirmière en chef qui concentre en elle seule toute la violence répressive du système psychiatrique alors en vigueur et arme le spectateur contre cette violence. À cet égard, le film évoque *Shock Corridor* qui lui est antérieur. Voir *infra*.

Cooper, Winicott... s'engage alors une lutte contre la norme établie. Sortir les malades de l'asile et les réinsérer dans le tissu social comme l'a préconisé par l'exemple Basaglia en poussant à fermer les asiles psychiatriques de Trieste en 1971, associer les patients aux responsabilités et à la gestion quotidienne de la clinique comme à La Borde, autant de méthodes qu'une même idée traverse : travailler à rendre moins « naturelle » la frontière entre normalité et folie. Parallèlement, le cinéma, européen et américain surtout, accompagne cette mutation, une de celles qui ont constitué la queue de comète post-68.

### *Fictions et documentaires*

Pour éviter une énumération fastidieuse, on ne citera ici que quelques films phares, afin de donner une idée du cheminement par lequel le 7<sup>e</sup> art a marché aux côtés des soignants. Ainsi, en 1961, le documentaire de Mario Ruspoli, *Regards sur la folie*, impressionne jusqu'à Sartre, qui écrit à propos de ce film :

[...] il nous invite par d'admirables images à faire pour la première fois *l'expérience* de la maladie mentale : par tout ce qu'elle a de si proche et de si lointain, elle nous fait comprendre à la fois que tous les hommes ne sont pas des fous, mais que tous les fous sont des hommes<sup>2</sup>.

En Italie en 1965, Marco Bellochio dynamite de l'intérieur la cellule familiale, dans une fiction cette fois, *les Poings dans les poches*. Aux États-Unis, la cinématographie consacrée à cette thématique est moins prolifique mais se révèle essentielle. Fuller tourne *Shock Corridor*, qui sort en 1963 et Wiseman *Titicut Follies* en 1966. La comparaison de ces deux chefs-d'œuvre permet de mieux saisir les différences entre le traitement documentaire et celui de la fiction.

Dans le film de Fuller, un journaliste se fait volontairement enfermer dans un asile et s'y trouve prisonnier, victime des mêmes sévices que les malades qui y sont internés. Fuller, admirable cinéaste de guerre, éloigné des théories de l'antipsychiatrie, ne recule pas devant les images violentes qui agressent le spectateur en lui présentant tour à tour des représentations métaphoriques des différents démons américains incarnés dans un vétéran de la

---

2. Cité par Simone Vannier dans la fiche d'accompagnement du film pour « Documentaire sur grand écran ».

guerre de Corée, un savant nucléaire, un étudiant noir admis dans une université blanche... tous enfoncés dans la paranoïa. En fait, le cinéaste utilise toutes les ressources du récit pour faire monter l'angoisse chez le spectateur, sans faire place à des théories européennes qui ne le préoccupent pas.

Wiseman, lui, procède différemment pour son documentaire : fidèle à sa méthode, il analyse davantage une institution qu'un personnage précis et filme en se passant du commentaire en vigueur dans les années 1950 dans le cinéma du réel. Rappelons que les années 1960 voient l'apparition de caméras 16 mm, plus légères que les mastodontes 35 mm, et qui permettent d'entrer, au sens physique du terme, dans des lieux clos. Mais, s'agissant de *Titicut Follies*, l'asile en question était une sorte de prison psychiatisée, dont l'administration n'a pas apprécié les images de Wiseman. Le film a été interdit pendant vingt-quatre ans. Parmi les vues incriminées, celles d'un homme nu qui, devant des gardiens en uniforme, se frappe la tête contre les murs. Il est curieux de voir se reproduire, cent ans après, une même amplification du scandale par l'insupportable contraste social entre la chair nue (celle de *Olympia* de Manet et celle du fou) et la chair habillée (la servante dans le tableau et les surveillants)...

D'une certaine manière, le film de fiction qui (heureusement !) n'a pas été censuré, a mis en œuvre bien des effets qui assignent les affects du spectateur à résidence là où le documentaire, plus sobre, a pourtant ébranlé l'administration et ne laisse toujours pas indifférent aujourd'hui, même si, comme on le sait, le seuil de tolérance à la violence des images s'est considérablement abaissé<sup>3</sup>.

Fuller et Wiseman n'ont pas été les seuls à révéler au grand jour des méthodes psychiatriques ignorées du grand public au siècle dernier. D'ailleurs, la dénonciation effectuée par les cinéastes ne s'est pas cantonnée au fait de filmer le monde inconnu des asiles, elle a aussi consisté en une description de sujets, des portraits de femmes atteintes de folie par exemple : *Aloïse* de Liliane de Kermadec est une fiction sur cette femme peintre qui a subi quarante-six ans d'internement ; un an plus tard, en 1975, Cassavetes filme une femme ordinaire, une femme d'intérieur comme on dit, qui dérape dans *Une femme sous influence*.

---

3. En 1972, *Family Life* de Ken Loach a suscité des réactions violentes, la scène de l'électrochoc provoquant jusqu'à des évanouissements de spectateurs... Voir Carole Desbarats et Jean-Claude Polack, *la Raison en feu. La fascination du cinéma pour la folie*, Saint-Sulpice-sur-Loire, Éditions de l'ACOR, 1999.

Quand il s'intéresse à la folie, le cinéma des années 1970 travaille, comme les praticiens le font sur le terrain, à inverser les représentations et les données, chacun selon ses compétences : mise en avant de ce qui était caché, que ce soit par le fait de pénétrer à l'intérieur des asiles comme le font les cinéastes ou de faire sortir les malades des murs de l'institution comme l'a réussi Basaglia ; mise à l'honneur de ce qui était méprisé, en mettant en avant le fou traité soit comme un personnage à part entière, soit comme un individu digne de respect ; valorisation de ce qui provoquait la répulsion avec la description de la part créative des fous montrée à travers l'art brut... ou encore la double attention envers l'enfant autiste, comme personne et comme personnage filmé.

### *Du fou à l'idiot*

À cet égard, il faut s'arrêter un peu sur un film de 1971, tombé dans l'oubli et restauré en 2002 par Jean-Pierre Daniel, *le Moindre Geste* de Fernand Deligny (l'éducateur qui a travaillé à La Borde, puis avec Maud Mannoni) et Josée Manenti. Le film avait été tourné de 1962 à 1965, il se centrait sur un jeune homme de vingt-cinq ans, débile profond selon le diagnostic des experts. Yves était filmé dans la campagne, dans la conquête du moindre de ses gestes, faire un nœud par exemple. Mais *a contrario* de *l'Enfant sauvage* fictionnel de Truffaut (1970), où le jeune Victor a un mentor, incarné par le cinéaste, la caméra se contente de suivre Yves dans ses pérégrinations, que Deligny appelait les « lignes d'erre ». Parfois, dans la bande-son, on entend les longs monologues du jeune homme. Dans des développements le plus souvent confus, Yves reproduit avec précision le rythme, les clauses, les anaphores des discours politiques ou institutionnels de son époque, associant même prières et bribes de propos probablement entendus à la radio. Ces récitatifs proférés avec emphase mettent bien involontairement en avant un contenu latent, des positions de classe, des rapports hiérarchiques entre maire, préfet, le général de Gaulle, bref, toute une idéologie que l'époque présentait voilée par son évidence même. Le choc que produisent ces déclamations ne s'amenuise pas avec le temps : dans le contraste entre ce corps libre de ses mouvements dans les Cévennes et le discours qui le traverse, on voit à l'œuvre le tissu de constructions idéologiques, fruit de ce que, un peu plus tard, en 1970, Althusser va étudier sous le nom d'appareils idéologiques

ou répressifs d'État. Mais tel n'était pas le but explicite poursuivi par les auteurs du film. Josée Manenti, qui a revu *le Moindre Geste* lors de sa réédition, a eu une réaction éclairante :

Quand nous avons fait le film, il correspondait à un tout autre projet, par exemple de proposer à Yves d'élargir la palette de ses gestes et de l'accoutumer à de plus grands espaces pour lutter contre le vertige.

Le cinéma faisait partie de la cure. Dans les années 1960.

Et puis, dans les décennies suivantes, l'intérêt du public et celui des cinéastes se délitent. Pourtant le combat pour changer profondément le système psychiatrique n'était pas terminé. Alors, à défaut de lutte, on glisse vers la dérision, puis aux *serial killers* des années Tarantino, qui ne sont même pas présentés comme des fous : même cette déraison-là n'intéresse pas dans les années de représentation de l'hyperviolence post-chute du mur de Berlin où, devant la déroute des religions séculières, la causalité se délite<sup>4</sup>.

Dans les années 1990 et en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, la représentation de la folie est mise en sommeil et rarement traitée de front. Est-ce parce que la société affolée ne s'inquiète plus de ses fous ? Parce que la situation de l'institution s'est tout de même améliorée ? En effet, à la suite de dénonciations répétées, la psychiatrie a considérablement modifié ses pratiques et a fermé beaucoup d'asiles (pour des raisons d'économies aussi), ouvert des hôpitaux de jour, ce qui a modifié la perception du fou, un peu revenu dans la société. Le suivi des grossesses a contribué à la diminution du nombre de naissances d'enfants atteints de problèmes mentaux. La psychanalyse de son côté propose des thérapies. D'autre part, l'usage de psychotropes, de la camisole chimique, est mieux maîtrisé. Les grandes crises hystériques, les syndromes maniaco-dépressifs sont atténués et les fous moins étranges puisque davantage présents parmi nous... Le tableau clinique est donc moins voyant, moins spectaculaire, est-ce pour cela aussi que les cinéastes se désintéressent de la représentation de la folie ? En tout cas, le vocabulaire se fait le témoin de ces changements : on parle moins de folie mais plus de maladie mentale.

Pourtant, sporadiquement, le thème resurgit et se construit sur des faits réels, voire se trouve renvoyé dans le passé du siècle dernier. Ainsi, par exemple, Arnaud Desplechin s'intéresse à

---

4. Voir C. Desbarats, « Les désarrois de la fiction cinématographique. Récits de l'après-1989 », *Esprit*, octobre 2009.

l'ethnopsychiatre Georges Devereux dans *Jimmy P.* (2014) et Clint Eastwood, avec *l'Échange* (2008), part du malheur qui accable une femme victime d'un internement répressif pour non-conformité aux canons de l'époque, affaire ayant eu lieu en 1928 à Los Angeles : dans ce cas, la description de l'institution psychiatrique offre une métaphore puissante de la sujétion, elle n'est plus le cœur du film.

### *L'idiot, ce héros*

En fait, depuis la fin du siècle dernier, les films de dénonciation de l'institution ou centrés sur la description attentive de pathologies semblent avoir laissé place à des œuvres dont les idiots sont les héros<sup>5</sup>. Pour le mesurer, on peut comparer deux films qui, à six ans de distance, ont tous deux rencontré un immense succès et remporté beaucoup d'Oscars, preuve que profession et public se retrouvent dans la représentation qui est proposée : *Rain Man* de Barry Levinson, sorti en 1988 aux États-Unis, et *Forrest Gump* de Robert Zemeckis (1994). Le premier met en scène un autiste joué par Dustin Hoffman (qui a obtenu l'Oscar pour son interprétation) et dont les souffrances sont racontées avec beaucoup de minutie, le cinéaste s'attachant à décrire plusieurs de ses symptômes de manière didactique : angoisse d'une répétition non accomplie, syndrome du savant par lequel le personnage peut donner un numéro de téléphone après avoir lu, au sens strict du terme, l'annuaire... Six ans plus tard, *Forrest Gump* sera tout autant oscarisé : foin des symptômes médicaux, le personnage est présenté comme un « simple d'esprit » dont nous allons suivre la vie des années 1950 aux années 1980.

Or il se trouve que le film de Levinson tient une place tout à fait particulière dans l'histoire du cinéma : c'est le premier dans lequel le grand public non spécialiste, non cinéophile, s'est vraiment confronté à l'image de synthèse, entraîné qu'il était par la force de la fiction<sup>6</sup>. En effet, dans *Forrest Gump*, le simple d'esprit raconte sa vie, au cours de laquelle il approche des célébrités, dont trois présidents des États-Unis, Kennedy, Johnson et Nixon. Et Tom

---

5. Mais le cinéma est un art et refuse les généralisations : le dernier film de Wang Bing, *À la folie*, en salles le 11 mars 2015, traite de la vie d'un asile en Chine.

6. C'est la raison pour laquelle je privilégie ici *Forrest Gump* par rapport à *Bienvenue Mister Chance* de Hal Ashby qui, en 1979, met en scène un jardinier laconique dont le mutisme impressionne des politiques.

Hanks, l'acteur, se trouve dans le même plan que Kennedy. Montage inédit : les deux corps sont côte à côte par la grâce d'Industrial Light and Magic, le studio d'effets spéciaux de Lucas. Vingt ans plus tard, on a peine à imaginer la stupéfaction du public, pas encore blasé comme nous le sommes devant les techniques de *compositing* qui font se mêler sans distinction apparente deux images de régime différent, ici un plan réel et une image d'archive, un vivant et un mort. Une sorte de petit effet *Entrée du train en gare de La Ciotat* dans le salon indien du Grand Café en 1895 : la sidération devant la technique propulse le personnage au niveau d'un archétype, celui de l'idiot, terme pris ici dans une acception davantage narrative que médicale et surtout débarrassé de toute connotation péjorative. Double opération gagnante : délivré et de la chape médicale et de toute responsabilité, le héros simple d'esprit nous protège des aspérités du réel et nous invite à entrer dans le monde magique de l'histoire américaine, de la guerre de Corée au Watergate, dans le doux sourire de Tom Hanks. Trois ans plus tard, en 1997, au meeting mondial des industries de l'image de synthèse à Monaco, Imagina, Christian Guillon, l'un des meilleurs spécialistes français du virtuel, avait prononcé une phrase aussi programmatique que prémonitoire : « Désormais, l'image est la matière première de l'image. »

La réalité s'éloigne. En ce sens, la mutation technique rejoint l'évolution idéologique d'un monde qui, depuis 1989, apprend à faire sans la partition en deux, capitalisme et communisme. Les récits s'en ressentent et leur régime de causalité n'est plus le même : de par son évidence même, communément acceptée, le mal ne requiert plus de justification par une argumentation serrée, de celles qui, en étant intégrées par la raison, autorisent la possibilité de l'action. Pour le spectateur.

Autres temps, autres mœurs : puisque l'explication du monde est moins prise en charge par le politique ou l'idéologique, mais renvoyée soit sur le religieux, soit sur les sciences dures, puisque les neurosciences cartographient progressivement le cerveau, peut-être la raison, l'intelligence se trouvent-elles parfois mises en sommeil au profit de l'idiotie dans les récits. L'idiot, moins agressif, moins pathologique que le fou, déresponsabilisé, ne peut pas avancer, changer. Incapable de proposer d'explication du monde, il en est dispensé et du coup, le spectateur aussi.

## *L'idiot agit*

Au XXI<sup>e</sup> siècle, l'idiote, le vrai, pas l'ignorant, le *stultus*, n'est plus décrit comme le personnage repoussant qu'il semblait être dans les siècles passés, celui qui, justement parce qu'il était relégué hors de la société, faisait peur par sa saleté, son corps senti comme répugnant, non, l'idiote est bien habillé et bienveillant. Nous sommes loin de la description des actes déconnectés du sens « commun » qui marque les films attentifs aux pathologies : déambulations, corps prostré ou convulsif, hébété ou éructant, gestes mécaniques<sup>7</sup>... Par son apparence banale, son incapacité à passer au second degré, cet idiot peut sembler « innocent », donc dédouané de l'idéologie, des codes de bonne conduite : la forclusion de la pensée fait de l'idiote une forme vide à remplir. On pense à l'intérêt qui lui a été porté par la littérature, d'abord sous le thème du bon sauvage au XVIII<sup>e</sup> siècle puis, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, avec, par exemple *l'Idiot* de Dostoïevski (1869) ou *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert (1881). Jean-Yves Jouannais a beaucoup travaillé sur la réception de la notion d'idiote par les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle qui font s'apparenter les notions d'« idiotie » et de « modernité », ce qui offre l'intérêt de ne pas définir la question de l'idiotie par rapport à l'intelligence : contre l'esprit de sérieux, surtout dans les arts plastiques, l'idiotie permet de lutter contre la bêtise<sup>8</sup>.

Cent ans plus tard, la figure resurgit : la singularité contenue dans l'étymologie du mot « idiot » fait écho à la passion de l'individualisme qui marque notre époque. À défaut de lien social heureux, être unique... et puisque l'action semble désespérément inutile en ce début de siècle, autant la déléguer à un irresponsable, au moins dans les récits. À cet égard, Clément Rosset distingue efficacement deux notions : « L'intelligence subit, la sottise agit, elle garde toujours l'initiative<sup>9</sup>. » L'innocuité et l'absence de responsabilité associées au personnage de l'idiote lui permettent d'aller de l'avant là où justement la société est immobile. En ce sens, c'est Lars von Trier qui a donné le *la* avec *Breaking the Waves*, en 1996, peut-être davantage encore qu'avec *les Idiotes*, plus volontariste, deux ans plus tard : bave, mouvements soigneusement non contrôlés... tous les signes de la débilité clinique telle qu'elle est perçue dans le public y sont utilisés

7. Véronique Mauron, « Le corps idiot : voir le mouvement », dans Véronique Mauron et Claire de Ribapierre (sous la dir. de), *les Figures de l'idiote*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004.

8. Jean-Yves Jouannais, *l'Idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2003.

9. Clément Rosset, *le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977, p. 145.

par des jeunes gens qui effraient le bourgeois en éveillant « l'idiot intérieur » en eux, c'est-à-dire en pratiquant le second degré mais avec cynisme. En revanche, Bess, l'héroïne de *Breaking the Waves* – comme celle du dernier volet de la trilogie *Golden Heart*, *Nymphomaniac* – est toujours au premier degré, ce qui est une constante dans la représentation de l'idiote, bien sûr lorsqu'on ne se moque pas lui. La jeune femme (Emily Watson) vit dans une communauté piétiste écossaise particulièrement rigoriste. Dans une résurgence du catholicisme doloriste du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'elle serait bien incapable de concevoir, voire de nommer, Bess applique la théorie de la réversibilité des mérites : j'offre ma souffrance pour soulager autrui. Elle se sacrifie en se livrant sexuellement à des brutes. On voit là, d'une part, les excès prosélytes classiques chez les nouveaux convertis (ce qu'est Lars von Trier, récemment venu au catholicisme dans un pays protestant) et de l'autre, la fascination du cinéaste pour le mystère de la sexualité féminine, obsession qui a déjà donné de magnifiques films malades comme *Marnie* d'Hitchcock ou *Eyes Wide Shut* de Kubrick. Ce qui nous concerne ici est l'imbécillité de Bess. Dans la grande tradition qui l'unit à Anna Magnani et Ingrid Bergman, deux idiotess rosselliniennes (*l'Amore* et *Europe 51*), Bess est, comme elles, traitée en sainte. En 1999, dans une analyse qui nous touche particulièrement aujourd'hui, en 2015, François Angelier décrit le processus mis en place par le « curé Lars » comme il l'appelle :

Ce qui fait la folie du saint n'est pas une dégénérescence psychique mais cette conception aberrante et scandaleuse qui fait de la raison sociale un oripeau dont il importe de se dépouiller<sup>10</sup>.

Quand croyances et repères font défaut par leur absence ou leur exacerbation, quand la causalité est dévaluée et l'action soupçonnée, l'idiote devient un personnage de choix. Comme l'écrivait Rosset, il agit, justement parce qu'il n'est arrêté ni par la raison ni par l'intelligence : il campe dans le premier degré.

### *Les fous et les idiots de Bruno Dumont*

Certes, le second degré a toute sa place dans l'histoire de l'art, mais s'agissant du personnage de l'idiote tel que nous l'avons défini, une sorte d'idiote du village, simplet, qui pourrait ou non relever de la maladie mentale, la frontalité se révèle intéressante.

---

10. François Angelier, « Bess et le curé Lars », dans C. Desbarats et J.-C. Polack, *la Raison en feu*, op. cit.

À la fin du xx<sup>e</sup> siècle, même s'il est parfois travaillé par les cinéastes américains, les frères Coen par exemple, le personnage de l'idiote est souvent européen. Un de nos plus grands cinéastes, Bruno Dumont, y recourt régulièrement : depuis *L'humanité*, jusqu'à *Hors Satan* ou à *P'tit Quinquin*, nombreux sont ses héros qui se situent en retrait de l'intelligence et de la rationalité, nourrissant un lien plus fort à la nature, aux animaux, aux humains que les membres du groupe dont ils sont issus. Ces personnages ne sont d'ailleurs pas toujours des idiots au sens narratif, ils peuvent souffrir d'épilepsie (*la Vie de Jésus*), voire sont interprétés par des malades mentaux qui se retrouvent dans le même plan qu'une star, Juliette Binoche (*Camille Claudel 1915*), documentaire et fiction mêlés comme l'avait fait Rossellini en filmant Ingrid Bergman au milieu des pêcheurs de Stromboli. En tout cas, ils sont traités sans ironie, à hauteur d'homme.

Là où les idiots de Lars von Trier sèment la zizanie dans une salle à manger en contrefaisant les débiles, surtout pour provoquer le bourgeois, la présence d'un jeune déficient mental dans un restaurant donne l'occasion au lieutenant de *P'tit Quinquin* de reprocher un manque de cœur à son supérieur hiérarchique – qui accuse les parents de perturber un lieu public en y amenant leur enfant. S'agissant de ces deux séquences, la question ne porte pas sur le fait de savoir si les personnages sont interprétés ou non par de véritables malades ou par des comédiens, mais plutôt d'appréhender ce qui se dit du monde, du rapport à l'autre, à travers une situation similaire. Sophistication brillante d'un côté, simplicité frontale de l'autre.

Une telle foi dans le premier degré n'est pas sans faille dans le cinéma de Dumont, bien sûr, mais elle marque son traitement de la folie ou de l'idiotie, faisant de lui l'un des rares cinéastes à travailler les deux thèmes, voire à les imbriquer. Car filmer un fou dans un asile de 1915 ou un idiot dans la campagne de Bailleul relève d'une même conception de la mise en scène : le regard de Bruno Dumont ne se porte pas en surplomb sur ses personnages, même quand ils sont à la limite du grotesque. Dans ce cas, la réalisation bascule simplement dans le burlesque. C'est bien ce qui se produit dans *P'tit Quinquin* mais c'est aussi ce qui explique certains éclats bizarrement comiques dans ses premiers films : bien et mal, sordide et spirituel se côtoient et le tragicomique l'intéresse.

Ainsi, que ses personnages se plient ou non à la raison commune, de manière pathologique ou pas, ils entrent dans une

même conception de l'humanité (rappelons que le cinéaste a refusé la majuscule pour ce titre éponyme). Les fous, les idiots lui permettent de proposer une autre vision du réel au spectateur, mais sans passer par la distance ni livrer de message explicite ; mieux, en épurant le film de tout discours, Dumont n'affiche pas d'idées mais fait que la profondeur, voire le sacré affleurent sur l'écran depuis la contemplation du monde, dont font partie tous les hommes, fous, idiots et porteurs du mal compris. À cet égard, on rappellera que Dumont est l'un des rares cinéastes français à avoir, dès son premier long-métrage, *la Vie de Jésus*, en 1997, décrit les mécanismes de la montée du racisme au fin fond de la campagne française, description qu'il reprend dans une séquence qui casse la tonalité burlesque de son dernier opus, *P'tit Quinquin*. En cela, il dépeint jusqu'aux racistes dans un même mouvement (en tout cas, pour ce qui concerne les hommes, les femmes étant chez Dumont le plus souvent regardées avec une tendresse particulière). Cette équanimité ne laisse pas d'étonner dans une époque où les récits se fondent souvent soit sur un relativisme réducteur et distancié, soit sur un manichéisme accusateur : le traitement étale qu'en fait Bruno Dumont relève d'une conviction humaniste.

### *Debout dans le chaos du monde*

Certains idiots, certains fous, dépassent leur implication dans l'époque et traversent toute l'histoire du cinéma : il s'agit des grands personnages burlesques. Les idiots éternellement enfants comme Harry Langdon, les idiots impassibles et séduisants comme Keaton, cataclysmiques comme Charlie Bowers, ou encore, en plus de semer la destruction derrière leur passage, romantiques comme Jerry Lewis, charmants comme Tati ou même, il y a longtemps, Nanni Moretti... Leur absence de recours au sens commun contribue à le dynamiter, tout en faisant rire le spectateur, complice de cette présentation extrême, acceptant l'exagération du trait : nous savons bien que, par leur seule présence, ces personnages révèlent le chaos du monde. Ces fous, ces idiots-là nous rappellent que nous faisons semblant de camper dans la cohérence, comme si le mal n'existait pas.

Carole Desbarats

## La folie en famille. *Mommy*, de Xavier Dolan<sup>1</sup>

Tout est vraiment trop compliqué avec cet adolescent à demi fou, hypersensible, incapable de se contrôler, violent, avec lequel personne n'arrive à parler tant il se sent immédiatement agressé, persécuté. Il s'appelle Steve, et sa mère, Diane Després, ne semble pas vraiment armée pour s'en occuper valablement : depuis le décès du père de Steve, elle est elle-même à tout moment sur le point d'exploser et malgré toute l'énergie qu'elle déploie pour se contenir, des bordées de jurons lui viennent sans arrêt aux lèvres. Elle accumule sans doute en plus de cela des difficultés financières sans fin, un certain nombre de déboires professionnels et peut-être des ruptures sentimentales qui la laissent bien seule dans cette ville du Canada français. Mais comme elle est belle, Diane Després !

Elle se rend maintenant à l'internat pour mineurs difficiles dans lequel Steve a été placé. Elle y a été convoquée car ce fils de quinze ans vient de se faire exclure de l'établissement après un ultime passage à l'acte. Elle est reçue par la directrice – et sans doute psychologue – qui lui explique qu'ils ne sont pas parvenus à calmer Steve malgré tous leurs efforts « positivants ». Ils ne peuvent vraiment plus le garder. La directrice la met en garde et lui rappelle ses limites : « L'amour ne peut pas tout, madame Després, sachez-le ! » Mais voilà, Diane Després n'écoute déjà plus, elle s'entend même lui répondre : « *Les sceptiques seront confondus.* » Elle a pris sa décision : elle reprend Steve à la maison.

Mais qu'est-ce qu'il lui a pris à cette M<sup>me</sup> Després de vouloir reprendre son fils chez elle ? N'aurait-elle pas pu profiter simplement de cette disposition législative qui vient justement d'être votée dans son pays et qui stipule qu'« un parent responsable d'un enfant à troubles comportementaux sévères peut, en situation de détresse financière, de danger physique et/ou psychologique, se prévaloir du droit moral et légal de confier son enfant à tout hôpital public, et ce sans autre forme de procès<sup>2</sup> » ?

Ainsi commence *Mommy*, le dernier film de Xavier Dolan, avec ces personnages qui nous ressemblent et qui vivent dans le même monde que le nôtre. Diane, Steve, puis leur voisine Kyla qui apparaîtra bientôt à l'écran, deviennent vite des amis. Comme nous, ils doivent s'arranger comme ils le peuvent avec la douleur d'exister, les retraits et les débordements qu'elle entraîne. Comme eux, nous aurions peut-être tenté l'impossible, parce qu'il n'est pas acceptable d'abandonner Steve à l'État sur le fondement d'une telle loi.

---

1. Film québécois, 2014, avec notamment Antoine Olivier Pilon (Steve), Anne Dorval (Diane Després) et Suzanne Clément (Kyla).

2. Disposition purement fictive. Le film se situe en 2015, et le vote de cette mesure, dite « S14 », y est présenté comme ayant eu un effet direct sur le destin de Diane Després.

S'ensuivent des torrents d'émotions, des tourbillons de sentiments contradictoires, étouffants, violents, érotisés, quasi incestueux parfois, dans lesquels nos personnages se débattent et tentent de surnager. Parfois aussi, des moments sublimes sont partagés, comme des instants de grâce, pendant lesquels la profondeur des relations et des sensibilités se déploie sans violence. Tout est projeté sur l'écran dans ce film, rien n'est caché ni intériorisé. La traque du procès intime ou de ces sentiments de culpabilité plus ou moins psychologisants que nous avons l'habitude de trouver au cinéma et qu'on attendrait n'a ici aucune place. Seule la tension est là, palpable, partageable. Le réalisateur nous parle très directement de la folie clinique, de celle qui nous entoure, nous terrorise, nous anime et nous grise, car c'est aussi la nôtre.

Elle n'a pas tremblé donc, la « *Mommy* » de Dolan, elle a défié ceux qui pensaient qu'elle ne pourrait pas tenir avec un tel gamin, et tant pis si sa voiture était accidentée, si sa maison était à peine aménagée et si son Steve n'avait guère été amélioré par son séjour dans cet établissement éducatif. Les quelques connaissances acquises sur l'état psychologique de son garçon, atteint nous dit-on d'un « trouble déficit de l'attention avec hyperactivité » (TDAH) à quoi s'ajoute un « trouble de l'attachement » (TA), ne lui seront d'aucune utilité pour les séquences qui s'engagent. Pas plus d'ailleurs que les traitements médicamenteux qui lui ont été prescrits pour y remédier ni non plus cette discipline comportementale et morale qui lui a été conseillée : Diane Després et son fils, rejoints par Kyla, vont devoir affronter les tumultes émotionnels qui jaillissent entre eux et en eux.

C'est donc un film qui nous enseigne très directement sur les façons actuelles de faire avec la folie pour en contenir les effets adverses. Mais il faut bien en convenir... ça ne marche pas trop ! Qu'on la dénie ou qu'on cherche à la rééduquer, qu'on veuille la calmer avec des médicaments ou la juguler à force de patience et de volonté, qu'on tente de la distraire ou de la circonscrire, la folie ne semble pas vouloir lâcher prise, pas plus en institution qu'à la maison. L'impuissance thérapeutique et sociétale est patente et très douloureuse à vivre.

C'est peut-être pourquoi les professionnels du champ qui ont écrit sur ce film n'ont apparemment eu de cesse que de vouloir identifier les causes de cet échec. En témoignent par exemple ces quelques articles trouvés sur l'internet dans lesquels chaque « courant » thérapeutique d'aujourd'hui semble se proposer comme solution : ici<sup>3</sup>, un éducateur fustige la dimension amorale du film qu'il croit avoir mis au jour sous l'espèce d'une quasi-apologie de l'inceste... Plus loin<sup>4</sup>, chez certains psychanalystes, on a pu lire que ce film mettait en lumière l'absence, la caducité et l'anéantissement de toute « dimension du père »... Plus

---

3. « *Mommy*, de Xavier Dolan – Le bonheur est dans l'inceste », blog d'Alexis Flanagan sur Mediapart, 29 octobre 2014 (<http://blogs.mediapart.fr/blog/alexis-flanagan/291014/mommy-de-xavier-dolan-le-bonheur-est-dans-linceste>).

4. *Mommy*, présentation d'un débat sur le site de l'association Psychanalyse actuelle (<http://www.psychanalyseactuelle.com/le-regard-qui-bat/les-archives-du-regard-qui-bat>). Débat du 7 décembre 2014).

loin encore<sup>5</sup>, du côté des neurosciences, l'accent sera mis sur le TDAH mal soigné de Steve et qui aurait mérité d'être mieux investigué et sur celui, non diagnostiqué, de sa mère... À chaque fois, la même idée : chercher la cause.

Mais les salles, les publics, ne réagissent pas comme les professionnels. Ils sont d'abord saisis par les difficultés de communiquer et d'entretenir le lien humain<sup>6</sup> dans lesquelles ils se retrouvent. Et ceux qui auront été voir ou revoir ce film au cinéma (il est toujours temps de le faire) se souviendront longtemps de la justesse des émotions partagées avec leurs voisins de salle obscure : un ressenti commun qui se passe largement de la recherche de la cause, qui se moque du sens caché ou des erreurs commises par les personnages dans la gestion de la situation. Ils n'auront retenu que le défi aux dieux de Diane, sa réussite autant que son échec ; sa réussite d'avoir réveillé, quelques semaines durant, les forces de la créativité et celles du rêve qui ne cèdent pas aux entreprises scientifiques ou psychanalytiques de calibrage des personnes et des vies. Son échec final et dramatique aussi, puisque Diane se résigne, à la fin du film, à confier son fils à l'hôpital psychiatrique, car elle n'a pas d'autre possibilité pour échapper (et permettre à Steve d'échapper) à la somme considérable qu'on lui réclame – et qu'il lui est impossible de régler –, à la suite d'une décision de justice consécutive à une plainte déposée contre son fils.

La façon dont chacun cherche, comme il le peut, à transformer la folie, notamment au cœur des familles, est quelque chose de beaucoup plus partageable et de beaucoup plus partagé qu'on ne le croit. C'est aussi le ressort de ce qui fait échappée et espoir dans nos vies si contraintes, si autonomes et si organisées.

Qu'on soit parent, patient ou même soignant, sans doute ne faisons-nous guère mieux ni moins bien que Diane : nous tentons de comprendre et de réveiller l'espoir :

Tsé Kyla [dit Diane à la toute fin du film], le monde c'est un endroit où qu'y'a pas beaucoup d'espoir. Mais moi j'aime ça penser qu'il est rempli de monde, rempli d'espoir, qui espère. Puis c't'aussi ben d'même parce qu'à nous autres, on peut changer d'quoi. Un monde plein d'espoir avec plein de gens qui espèrent pu, ça donne pas grand-chose ça. J'ai fait ce que j'ai fait parce que, comme ça, y'a de l'espoir.

Thierry de Rochegonde

---

5. « Mommy, est-ce que ça se peut ? », post sur le *Huffington Post*, de Francine Lussier, neuropsychologue spécialisée dans le développement de l'enfant ([http://quebec.huffingtonpost.ca/francine-lussier/mommy-est-ce-que-ca-se-peut-\\_b\\_6110102.html](http://quebec.huffingtonpost.ca/francine-lussier/mommy-est-ce-que-ca-se-peut-_b_6110102.html)).

6. Voir Serge Tisseron, « Mommy : les murs de l'incommunicabilité », *Cerveau & Psycho*, n° 66, novembre-décembre 2014.