

Interview de la réalisatrice Alice Winocour

Qu'est-ce qui est à l'origine de votre désir de cinéma ?

Je crois que j'ai toujours voulu faire du cinéma sans jamais oser me l'avouer. J'ai fait des études de droit pour devenir avocate et puis un jour, presque sans réfléchir, je me suis inscrite pour passer le concours de La fémis et j'ai été reçue. Depuis que je suis petite j'ai toujours écrit et j'ai intégré le département scénario. J'avais une vision anglo-saxonne de la profession de scénariste, qui ne correspondait pas à la réalité française. Je croyais qu'il s'agissait d'inventer une histoire dans laquelle on apportait un univers, mais j'ai progressivement réalisé que le scénariste avait souvent pour vocation d'aider le réalisateur à accoucher d'un projet dont il était porteur. Du coup, lorsque j'ai rencontré celles qui sont depuis mes productrices, et qui les premières m'ont proposé de réaliser un court-métrage, je me suis lancée.

Votre premier court a été sélectionné en compétition à Cannes...

“Kitchen” est un court dont je me sens loin aujourd'hui, mais c'est comme une photo de celle que j'étais en 2005. J'ai beaucoup appris en le réalisant. J'ai compris qu'il y avait des limites au contrôle, et qu'il fallait savoir attraper ce qui se passe sur le plateau, au lieu de s'enfermer dans ce qu'on a prévu.

Comment avez-vous découvert l'histoire d'Augustine ?

En découvrant les travaux de Charcot, j'ai été immédiatement fascinée. A l'hôpital de la Salpêtrière, dans cette Cité des femmes, des milliers de malades étaient soumises à l'autorité de quelques médecins. Des femmes quasi nues, abandonnées aux regards d'hommes en costumes trois pièces... Augustine, en tant qu'égérie de Charcot, était la star de ses études, la plus photographiée, la plus observée, jusqu'au jour où elle s'est enfuie de la Salpêtrière déguisée en homme. J'ai beaucoup lu sur les examens qu'on lui faisait subir, qui étaient tous très violents et j'ai commencé à m'interroger sur le hors-champ de cette situation. Que se passait-il entre les examens ? Quelles relations pouvaient exister entre Charcot et sa malade vedette ? Tout cela a déclenché mon imaginaire.

Pourquoi cette maladie trouble-t-elle autant l'ordre établi ?

L'hystérie est une révolte. Les malades de Charcot étaient des femmes de condition sociale très basse, des bonnes le plus souvent sans éducation, soumises à des conditions de vie épouvantables. Elles étaient sans droits, généralement violées. L'hystérie est une réponse à cette violence sous forme de rébellion. C'était comme la première manifestation féministe. Elles exprimaient leur détresse et leurs revendications avec leur corps. Et même si l'hystérie a évolué avec la société, cette révolte me semble toujours d'actualité.

L'hystérie est aussi une façon pour ces femmes de prendre le pouvoir ?

Lacan a écrit à ce sujet : “L'hystérique est une esclave qui cherche un maître sur qui régner.”. Les femmes souffrant d'hystérie font de leur corps le théâtre de leurs souffrances et de leurs

désirs. Ce qu'elles recherchent, c'est un spectateur à fasciner.

A la Salpêtrière, telle que vous la filmez, l'atmosphère est sulfureuse...

Ce n'était pas vraiment un lieu de soins, mais plutôt un théâtre d'expériences, un monde mystérieux, sulfureux, clos, violent, donc fait pour le cinéma. Dans le film, j'ai adouci la réalité. Mais les choses les plus folles sont vraies. Le compresseur d'ovaires a bien été inventé par Charcot, nous l'avons reproduit à l'identique, jusqu'au pompon rouge qui l'orne. Même si je me suis énormément documentée, pour comprendre, j'ai essayé de tout oublier, pour imaginer la fiction.

Vous avez choisi de réaliser un film résolument anti-naturaliste...

Je voulais aller dans une direction fantastique pour fuir le naturalisme. L'hystérie, en soi, est tout sauf naturelle. Le corps se met à faire des choses qu'il ne peut pas faire normalement. Le corps ment... De toute façon, par goût, j'aime le cinéma non naturaliste : celui de Lynch, de Cronenberg, celui qui met en scène un monde un peu fantasmé.

Quels ont été vos partis pris pour filmer les crises d'Augustine ?

C'était la grande question, comment mettre en scène un mensonge ? J'ai filmé les crises d'Augustine comme des crises de possession... J'ai regardé tellement de films d'exorcisme qu'après, la nuit, même les vibrations de mon portable me faisaient peur... Augustine est comme une possédée : elle est victime de son propre corps, qui lui échappe. Donc, au lieu de demander à Soko de mimer une crise, il fallait la lui faire subir. Au tournage, ses membres sont tirés par des cordes, qui la malmènent en tous sens, elle ne peut rien contrôler. Son corps est devenu un monstre qui prend le dessus.

Vous montrez Charcot comme une star...

Charcot était vraiment une star de la médecine. L'Empereur du Brésil, la femme du Tsar de Russie comptaient parmi ses patients. Et c'était un grand médecin, un précurseur, le fondateur de la neurologie moderne. Les malades elles-mêmes étaient en admiration devant lui. J'ai voulu filmer, non pas son apogée, mais sa chute. L'histoire du film est celle d'un complet retournement du rapport de force entre Charcot et Augustine, le médecin face à sa malade, l'homme mûr face à la très jeune fille, le grand bourgeois face à une fille du peuple. Charcot découvre qu'il a un corps, et perd le contrôle. Augustine découvre qu'elle a une tête, et prend le pouvoir sur lui.

Comment avez-vous choisi votre Augustine ?

Au départ, je voulais une jeune femme que personne n'avait jamais regardé ni filmé. Une fille dotée d'une grande force intérieure, qui soit encore naïve, mais pas victime. Soko est connue, elle vit à Los Angeles, elle fait de la musique, donc je ne voulais pas du tout la rencontrer ! Elle est tout de même venue aux essais, où je faisais jouer une crise d'hystérie. Soko a fait preuve d'une puissance incroyable. Elle a une volonté farouche, avec en même temps un côté très innocent, presque candide. Il y a quelque chose de brut, de révolté en elle. Elle est très contemporaine, elle apporte naturellement une modernité au personnage. En même temps, son

corps convient tout à fait au dix-neuvième siècle : elle a une taille très fine et de vraies hanches. Elle rentrait parfaitement dans les costumes d'époque qu'on a trouvés à Londres sans qu'on ait besoin d'y apporter des retouches. Et son visage, c'est fou à quel point elle ressemble à la vraie Augustine.

Comment avez-vous filmé Vincent Lindon ?

Vincent Lindon est un acteur très physique, avec en lui une vraie violence intérieure. J'ai contrarié son côté physique en l'emprisonnant dans le carcan du costume... C'était nouveau pour lui de se confronter à la violence d'une sexualité réprimée. Vincent a toujours été du côté du film, il avait foi dans ce que le film racontait. Il avait une confiance dans le scénario qui m'inquiétait parfois, j'avais peur qu'il ne me laisse rien bouger au tournage. Mais très vite, il a vu qu'il donnait des choses qui lui échappaient et cela l'a mis en confiance. Je le remercie pour cette confiance. On se comprenait, mais cela ne passait pas par la parole. En fait je crois qu'on se ressemble beaucoup, même si nous sommes beaucoup dans le contrôle, c'est toujours notre inconscient qui prend le dessus.

Comment avez-vous choisi vos figurantes ?

Ce sont principalement de vraies malades, tout juste sorties de l'hôpital, et certaines encore sous traitement. Mais je les ai toutes considérées comme des actrices, vis à vis desquelles j'avais des exigences. Je crois qu'elles ont été heureuses de participer au tournage, de porter des costumes, de créer la communauté du film, d'avoir le sentiment d'appartenir à une famille. C'était émouvant de se dire au revoir. Les témoignages face caméra sont de vraies histoires, racontées en costumes d'époque, par celles qui les vivent aujourd'hui.

Comment avez-vous vécu le tournage ?

Sur le plateau, je voulais casser ce qui avait été mis en place, créer le désordre, faire entrer la vie. Le chaos me rassurait, car tout restait ouvert et m'éloignait de la reconstitution historique... Le scénario est une matière morte, on ne peut pas se contenter de le filmer. Pour les seconds rôles, il y a eu un très grand travail de casting. J'ai choisi chaque visage pour qu'on puisse les filmer comme des tableaux, sans que rien n'ait l'air empesé ou daté.

Comment décririez-vous Constance, l'épouse de Charcot ?

Constance est intelligente, très belle. C'est une femme forte. J'étais très heureuse que Chiara Mastroianni accepte ce rôle. Elle l'interprète avec une grande finesse. Elle a quelque chose de très contemporain qui va dans le sens du film. Elle a dû forcer sa nature pour jouer cette femme très froide, un peu glacée, car elle n'est pas du tout comme ça dans la vie. Je voulais que Charcot soit au dessus d'Augustine, mais que Constance soit au dessus de Charcot.

Il y a deux dîners mondains dans le film qui sont très différents l'un de l'autre...

Au premier dîner, on est dans la petite bourgeoisie. Il n'y a que des acteurs autour de la table. Au second, on est chez Charcot, c'est un évènement mondain, un grand dîner. Donc, pour évoquer cette assemblée brillante, j'ai mis un acteur, Grégory Gadebois, qui a eu la gentillesse d'accepter cette petite scène, et je l'ai entouré de vrais intellectuels parisiens, réalisateurs, patrons de presse, journalistes...

Le film ouvre sur un crabe pour montrer l'animalité de l'hystérie...

J'ai reproduit, sans en avoir conscience, le début et la fin de mon premier court-métrage, qui ouvrait sur un homard vivant et se terminait sur une femme qui s'enfuit... Quand elle regarde bouillir le crabe, Augustine est spectatrice de sa propre animalité. Quand les pattes du crabe se tordent, on peut en effet y voir une ressemblance avec les crises hystériques, les bras qui se tordent.

C'est un film marqué par la sensualité ?

Je voulais filmer ce regard d'entomologiste sur des femmes qui se débattent comme des papillons pris dans la lumière, l'érotisme cru d'une situation de voyeurisme, sous couvert d'un alibi médical, comme dans les leçons de Charcot où les spectateurs viennent se rincer l'œil comme dans un peep show. J'ai essayé d'envisager toutes les scènes d'examen entre Charcot et Augustine comme des scènes sexuelles, avec parfois un sous-texte sadomasochiste. Sauf la dernière scène entre eux, de passage à l'acte, qui, paradoxalement, est une scène de rupture. Désormais, Augustine est émancipée et libre de marcher vers son destin...