

TRIPTYQUE FILMS, DOCKS 66 & UBUNTU CULTURE PRÉSENTENT

JE NE ME SOUVIENS DE RIEN

UN FILM DE
DIANE
SARA BOUZGARROU



TRIPTYQUE

DOCKS 66

ubuntu culture

Centre national de l'image animée

île de France

périphérie cinéma

prim

Coopération France-Québec

AVEC LA PARTICIPATION DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE - AIDE AU PROGRAMME DE PRODUCTION
CE FILM A ÉTÉ ACCUEILLI EN RESIDENCE SEINE-SAINT-DENIS PAR PÉRIPHÉRIE - CENTRE DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE
DANS LE CADRE DE SON PARTENARIAT AVEC LE DÉPARTEMENT
RÉALISÉ DANS LE CADRE DU PROGRAMME DE RESIDENCE CROISÉE PRIM-PÉRIPHÉRIE
RÉALISÉ AVEC LE SOUTIEN DU SERVICE DE COOPÉRATION ET D'ACTION CULTURELLE DU CONSULAT GÉNÉRAL DE FRANCE À QUÉBEC
AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE

JE NE ME SOUVIENS DE RIEN

PROGRAMMATION-PARTENARIAT

Irène Oger

01 80 06 03 92 / 06 83 80 44 08

culture.ubuntu@gmail.com

DISTRIBUTION

Docks 66 & Ubuntu Culture

Aleksandra Cheuvreux & Violaine Harchin

06 99 70 92 87 / 06 18 46 24 58

contact@docks66.com

Bureaux : 7 rue Ganneron 75018 Paris / 9 rue Goudard 13005 Marseille

Siège social : La Trigalière 37340 Ambillou



SYNOPSIS

Décembre 2010 : la révolution éclate en Tunisie, le pays de mon père. Les cris de fureur du peuple tunisien rejoignent d'une étrange manière l'agitation intérieure qui grandit en moi depuis quelques semaines. Traversant au même moment un épisode maniaco-dépressif d'une grande intensité, je suis diagnostiquée bipolaire et entre en clinique psychiatrique. Au sortir de cette longue dépression, je n'ai presque aucun souvenir de ce moment de vie.

Me restent des dizaines d'heures de rushes, des centaines de photos, deux carnets remplis d'écrits, de collages, de dessins, précieuses traces palliant à mon amnésie. Plus de quatre ans après, ces quelques mois de ma vie restent encore inaccessibles à ma mémoire. Le projet de ce film : la reconstituer et tenter de montrer la réalité de cette maladie.





ENTRETIEN AVEC LA RÉALISATRICE

Pourriez-vous nous parler de la genèse du film : comment avez-vous retrouvé ces rushes et quelle nécessité y'avait-il pour vous à replonger dans la « mémoire numérisée » de ces images tournées par vous-même lors de votre épisode maniaco-dépressif en 2010 ?

Lorsque j'ai commencé à émerger de la dépression qui s'est installée à la fin de la phase maniaque, Thomas m'a montré quelques photos et vidéos qu'il avait prises. Il a réalisé assez rapidement un court métrage sur ce moment de notre vie, à partir de ces images et de sons enregistrés. C'était sa vision de ce moment, son ressenti. Le film s'appelle *une Passion*. Quant à moi, j'ai découvert mes propres rushes et l'existence de toutes les photos que j'avais prises bien plus tard, à l'occasion d'un déménagement en 2013. Je suis notamment tombée sur des photos que j'avais totalement oubliées, et Thomas m'a dit qu'il y avait d'autres matériaux, beaucoup de vidéos surtout. Il me restait également les deux carnets sur lesquels j'avais écrit, peint, dessiné à la clinique. J'ai commencé à regarder quelques rushes, mais j'étais rapidement mal à l'aise face à ce que je découvrais. J'étais dans une phase qui a duré plusieurs années, et j'étais très nostalgique de l'état maniaque. J'avais gardé le souvenir d'un moment où j'avais atteint ma véritable identité. J'avais le sentiment d'avoir vécu une métamorphose, et que « l'on m'avait abattue en plein vol », que la maladie était venue me voler ce plaisir, cette libération. Ainsi, lorsqu'au stade de la post-dépression j'ai découvert des images qui montraient une réalité toute autre que celle dont j'avais gardé le souvenir, cela a été un choc. Certaines scènes me paraissaient totalement étrangères, je n'avais aucun souvenir de les avoir vécues, encore moins de les avoir filmées.

Sur le plan personnel, j'étais dans une impasse. Je voulais revivre ce moment, je pensais que tout s'était arrêté là et qu'il faudrait retrouver cet état pour aller mieux. Il y avait un fossé gigantesque qui me séparait de ma vie d'avant, et je n'arrivais pas à construire un autre présent. Je restais engluée dans une déformation du souvenir. Si je ne parvenais pas à dérusher toutes ces images, j'y revenais cependant régulièrement. D'un point de vue cinématographique, le projet de vouloir réintégrer mes propres souvenirs à ma mémoire grâce à un disque dur, à une « mémoire » externe, numérisée, me passionnait.

J'ai rapidement trouvé le titre, le concept et monté la scène d'introduction, ainsi que le générique. Mais je ne suis pas parvenue à aller plus loin. J'étais pétrifiée de me voir dans cet état, mégalomane, avec des idées de grandeur qui me paraissaient ridicules. J'avais honte de m'être exhibée de la sorte, que tout le monde m'ait connue ainsi, et d'en avoir la preuve en images. Mais comme le désir de film était là, j'ai tenté de poursuivre le travail avec quelqu'un. Cependant, après plusieurs tentatives avec différents monteurs, le constat était toujours le même : lorsque nous commençons à dérusher, quelques minutes suffisaient à les rendre mal à l'aise. Leur gêne ou leur rejet de cet état (certainement involontaire), leur impossibilité à gérer leurs sentiments face à la personne qu'ils voyaient parler et agir ainsi a accru mon malaise, et je n'ai pas retouché à ce projet pendant deux ans.

Si nécessité il y a eu, au-delà de l'attirant projet cinématographique de reconstruire une mémoire oubliée par l'archive, ce fut celle de sortir ces images de l'ombre, car elles montraient la réalité du trouble bipolaire en action,

sans fard, sans reconstruction. Cette nécessité a grandi en moi, alors que je prenais conscience de la méconnaissance qui entourait ce trouble et dont on employait le nom à tort et à travers, dans les médias ou dans la vie courante. J'avais l'impression, même dans ma vie personnelle, que l'on ne reconnaissait pas la violence des états que ce trouble provoquait, et je trouvais cela douloureux, désagréable, voire insultant.

Je n'avais pas en tête l'idée de faire un pied de nez à la maladie, de la transcender ou de lui résister par la création. La résistance/renaissance a eu lieu dans ma vie intérieure. Ce n'était pas l'enjeu initial du projet, mais ce serait mentir que de dire que le film n'a pas eu un impact dans ma vie personnelle. Je luttai beaucoup pour que l'on ne se méprenne pas. Je ne voulais ni faire un film-témoignage, ni un film thérapeutique. Néanmoins, nous avons réussi – avec Agnès Bruckert, la monteuse du film, et avec l'aide de mes producteurs, ainsi que des personnes qui ont pu suivre la fabrication lors des différentes étapes du montage – à faire de ce moment et de cette longue période de reconstruction un film qui soit à la hauteur de ce que j'avais vécu, c'est-à-dire à la hauteur de l'ambition que je m'étais imposée, de tout ce que j'avais perdu. J'ai abordé la création de ce film comme un boxeur. On riait avec Thomas à ce sujet, mais je pensais à Mohammed Ali revenant sur le ring à Kinshasa après des années d'absence. J'avais cela en tête : c'était entre moi et moi. Je voulais que ce film parvienne à faire éprouver ce gap, ce trou noir, la violence de l'événement.

Le montage a dû être en cela une expérience forte, autant sur le plan cinématographique que personnelle...

Il y a eu trois étapes. D'abord la surprise et la curiosité de découvrir ces traces, cet élan de vie, dont j'avais un souvenir si puissant, transformés en image et en son. Voir que je vivais véritablement pour créer, cela je m'en souvenais, mais c'était d'autant plus douloureux qu'en découvrant les images, je voyais le fossé qui me séparait de ce moment de vie. Puis il y a eu la gêne et la honte lorsque je me suis rendue compte de tout ce que j'avais montré de moi. J'avais gardé une image biaisée de cette période, des souvenirs altérés par ma nostalgie. Je me souvenais d'un état grisant, d'une vie à cent à l'heure. Hors, ce que je voyais, c'était une fille qui parlait tout le temps, n'avait aucune gêne à se mettre nue devant tout le monde, était angoissée, agitée, insomniaque, certes créative et avec parfois des illuminations, des fulgurances artistiques, mais dans un état qui ne me semblait plus du tout enviable.

L'étape fondamentale a été la rencontre avec Agnès Bruckert, qui a monté le film. Notre première rencontre a été très importante. Je lui ai expliqué tout cela : la gêne des autres personnes à qui j'avais montré les rushes, la question de la place du spectateur, la crainte du jugement. Sa réaction et les mots qu'elle a employés ont été une vraie libération. Elle m'a dit qu'il faudrait parvenir à faire ce film de sorte que le spectateur puisse simplement regarder cette personne, appréhender cet état ainsi. C'est ce que j'avais besoin d'entendre. Agnès connaissait le trouble – elle travaillait alors en parallèle sur un film qui se déroulait à la clinique Laborde –, et avait un respect, une discrétion, une exigence et un humour qui ont enfin permis au dérushage d'avoir lieu. J'ai continué à être gênée face à quelques scènes mais, finalement, en faisant un pas de côté, en riant aussi de certaines situations, nous sommes très rapidement entrés dans une phase de travail classique de dérushage. Nous nous posons les questions concrètes que l'on se pose traditionnellement sur la structure, l'enchaînement des séquences, le rythme. Ce fut une expérience très importante pour moi d'un point de vue cinématographique.

C'était un projet assez particulier puisque le matériel était déjà tourné. Il fallait reconstruire un puzzle dont nous ne pouvions pas choisir quelles en seraient les pièces. Tout était à faire. Certes, j'avais commencé à dessiner le projet lors de la phase d'écriture, où je m'étais posé la question de la temporalité – notamment de la nécessité de suivre un ordre chronologique. J'avais également réalisé un petit travail de montage pour soumettre mon projet au programme Cinéastes en Résidence de l'association Périphérie, et monté la scène d'introduction et du générique. Nous en sommes d'ailleurs parties car ce début nous plaisait. Le dossier écrit et ce premier montage avaient permis de trouver quelques blocs de séquences qui « sortaient du lot », et nous avons également repéré des scènes intéressantes lors du dérushage.

Suivre toutes les étapes une à une de la création de ce film, et voir avec le recul comment nous sommes arrivées à sculpter cette matière, à l'affiner ainsi pour obtenir l'objet final, est une étape très importante dans mon parcours.

Avoir cette matière brute n'était pas une contrainte : cela a ouvert un vrai espace de liberté. Il fallait certes faire face aux impuretés des médiums, à une caméra très mobile, à des problèmes de sons, de musique, ce qui n'arrive a priori pas nécessairement quand on part tourner un film. Le film de found footage¹ (car c'en est un, en un sens) m'est apparu comme un genre passionnant.

Il a donc fallu monter en blocs, trouver des séquences, recréer la chronologie, trouver un moyen de mettre en place une double temporalité – celle de l'archive, du passé, mais une archive que l'on regarde depuis le présent de la table de montage. Nous avons tendu un à un les fils pour atteindre la plus juste précision et trouver le bon rythme. J'ai été, dans un second temps, passionnée par l'apport du montage son et du mixage, ce qui fut une surprise puisque je pensais être très limitée compte tenu des défauts de mon matériau de base.

Le montage permet d'apprécier une vraie évolution de votre « personnage ». Aviez-vous en tête avec la monteuse de laisser le spectateur découvrir peu à peu toute la complexité de votre personnage et le crescendo abyssal de ce qu'il vit ?

L'idée n'était pas de créer un sentiment de confusion. Cela aurait signifié que nous souhaitions manipuler le public, créer un suspense, ce qui nous paraissait inutile et pas juste d'un point de vue « éthique ». Nous nous sommes en revanche posés la question de la structure et de la chronologie. Avant d'entamer le travail avec Agnès, j'avais envisagé de construire le film de façon antéchronologique, en me référant à l'ossature de la tragédie antique – la fin est connue dès le début du drame. Je pensais qu'il pourrait être intéressant de commencer par la situation présente à savoir la dépression, la clinique, puis remonter toute la phase maniaque jusqu'à arriver à cette première scène de bonheur insouciant, que l'on entraperçoit dans la séquence où nous opérons des sautes mémorielles avec des plans de Thomas filmés sur la plage de Deauville. Elle avait pour moi une valeur émotionnelle et symbolique forte : c'était le début de notre amour, il n'était pas encore entâché par l'état maniaque, la crise.

Nous avons également essayé de réaliser un film plus impressionniste, plus confus, où un plan était suivi par un autre selon un système de libre association. Mais rapidement, nous nous sommes rendus compte que la construction chronologique était la plus intéressante. Les scènes à la clinique, ou le moment final de la dépression, se devaient d'être chargés de tout ce qui précédait. Avoir accès à cet état, découvrir le personnage principal ainsi sans avoir vu la phase d'euphorie, rendait le film bien moins fort. En effet, en respectant la chronologie et en laissant aussi une place aux pièces manquantes du puzzle, on arrive dans la clinique, face à ce corps titubant, cet esprit délirant et cette coquille vide, lors du retour dans le monde extérieur, en ayant conscience de tout ce qui a été vécu auparavant et saccagé, en un sens, du drame que cet épisode représente pour moi. Le procédé d'écriture à l'écran donne accès au « je » actuel, à la réalisatrice et à la personne qui fait face aujourd'hui à ce passé, qui mesure le fossé qui la sépare de cet avant.

Nous voulions respecter l'évolution de cet état. Partir de l'euphorie initiale, de ce désir fou de vie, de création, commencer à faire sentir le tourbillon, la machine qui s'emballe, la parole dont le rythme s'accélère, le corps qui se dénude – qui va au bout de ses limites aussi –, l'arrivée de l'angoisse, de la confusion qui survient pendant la médication, jusqu'à l'état d'absence de la dépression qui s'ensuit. Il était important pour nous de reconstruire ce crescendo, de le faire éprouver, autant par les images qui montrent l'état et ses différentes transformations, que par les moyens du cinéma.

Il ne s'agissait pas de dérouter le spectateur au-delà de la première scène. J'aimais cette scène d'introduction avec la bouteille de champagne, car je trouvais qu'elle contenait en elle quelque chose de trouble qui me paraissait intéressant pour lancer le film. Dans un moment de vie quotidienne, on peut percevoir, par quelques détails (la rapidité de la parole, la présence de ce couteau, la dernière phrase « *Vous pouvez reprendre une vie normale. Enfin, moi non, mais vous oui.* ») que quelque chose est en train de se passer. Le générique donne ensuite toutes les clés : malgré l'aspect stroboscopique de cet enchaînement de photos, le spectateur peut voir l'hôpital, glaner beaucoup d'informations. Le titre apparaît et la scène suivante déroute à nouveau. On me voit parler en anglais, on ne sait pas à quel registre ce plan appartient. J'aime cette confusion, car cela correspond au trouble qui existe au début de la phase maniaque, où il n'est pas simple de percevoir qu'il commence à s'installer.

¹ Genre cinématographique dans lequel tout ou une partie du film est présenté comme un montage d'images récupérées.
Sens Critique

Néanmoins, l'idée n'était en aucun cas de manipuler le spectateur, de le perdre volontairement, de jouer avec ses sentiments. Ainsi dès la deuxième scène, il y a ce plan face à la table de montage et ce texte qui s'écrit à l'écran et qui, s'il ne nomme pas le trouble, explique la situation. Le spectateur a alors toutes les clés en main pour entrer dans le film et dans cette expérience.

Comment vous est venue l'idée d'intégrer des fragments de texte de façon tapuscrite à l'écran ? Quel sens donnez-vous à ce jeu d'écriture en images ? Quant à l'usage des cartons noirs, est-ce une façon de figurer visuellement votre black out avec les moyens du cinéma ?

J'ai toujours su que je ne voulais pas d'une voix-off explicative. J'avais fait ce choix pour mon journal documentaire précédent (*Quand je serai grande, je serai footballeur*) et je pensais que ma voix serait nécessairement empreinte d'affects – trop imposante et directive peut-être – si j'opérais le même choix. Le projet du film, les scènes montées et les états montrés sont déjà très chargés de ma présence : je ne souhaitais pas qu'une voix vienne en plus guider le spectateur. Il fallait trouver un moyen de lui donner un espace et du temps dans le film.

J'avais déjà utilisé il y a longtemps le procédé de l'écriture à l'écran et j'aimais la sensation que cela créait : permettre d'être dans le moment présent, à l'intérieur du processus filmique et de sa temporalité. Pour *Je ne me souviens de rien*, c'était la meilleure façon de créer ce second espace-temps correspondant à celui du montage – réalisé cinq ans après l'événement qui est l'objet du film.

Regarder le passé depuis le présent est un des partis pris que nous avons défini assez rapidement. La question était : Comment passer de l'un à l'autre, quel est cet espace d'où je vais regarder le passé, à quoi ressemble-t-il ? Est-ce un véritable lieu, ou un espace virtuel ? J'avais entendu quelqu'un parler de la question du noir au cinéma, ce qu'il représente, ce qui vient après. Cela m'avait frappée à l'époque et j'y ai repensé lors du montage. Le projet était de reconstituer un puzzle dont il manque de nombreuses pièces. Si l'on transposait cela dans le contexte cinématographique, cela signifiait que le film comporterait beaucoup de « blocs » noirs, de vides. Ainsi est née l'idée d'affirmer ce noir, de le montrer concrètement. D'autres personnes m'avaient évoqué les notions d'image manquante, de mémoire numérisée, externe. J'ai retenu ces termes, que je n'avais moi-même pas formulés, et ils m'ont aidée par la suite. Enfin, alors que nous avons déjà commencé le montage avec Agnès, je lui ai parlé du film *Numéro 2* de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, qui m'avait passionnée lorsque je l'avais découvert. J'avais retenu l'inventivité de sa mise en scène et la présence de différents écrans télé qui faisaient se répondre des bouts de mot. J'ai donc montré à Agnès le début du film et, en quelques minutes, nous avons trouvé le principe qui nous permettrait de faire ces allers-retours entre le passé et le présent. Agnès a créé la première occurrence de ce procédé qui revient dans le film, où l'image se rétrécit et devient un écran, une fenêtre qui se pose sur le noir. On a ensuite trouvé le moyen d'écrire en direct via le logiciel Quicktime : pendant que je réécrivais les textes, Agnès améliorait l'apparition de l'écran, travaillait le rythme de l'écriture. Nous avons continué à peaufiner cela jusqu'à la fin du montage.

Votre film pose aussi la question de la double identité sur différents plans, notamment sexuelle et identitaire... Cette expérience cinématographique a-t-elle permis d'apaiser en vous certains heurts ?

Cette question du double était à l'époque autant vécue comme quelque chose de très douloureux que comme une force. C'est l'enjeu de la scène autour de la révolution tunisienne où je parle de ce terme « bi » associé à l'identité sexuelle, à ma mixité et à ce trouble de passer d'un état à l'autre. Le film dont je dévoile certains rushes – ceux où j'ai un faux crane, sous la lumière rouge, qui font partie des scènes tournées pour mon court métrage *La Femme Enfant* – portait sur cette idée d'être traversée par une faille, d'être scindée en deux. Je me mettais en scène dans un moment où cette fracture intérieure était soudain très présente en moi, dévoilée, dans un mouvement à la fois libérateur et masochiste.

Ce n'est pas le film qui est venu m'apaiser, me reconnecter avec mon père ou encore accepter cet héritage. Cela s'est fait progressivement dans ma vie personnelle. En revanche, il était très important que ce soit présent dans le film :

je voulais montrer ce que venait provoquer en moi la révolution tunisienne, à la fois de très positif mais aussi dans sa façon d'amplifier l'état maniaque. Cela n'a pas été facile car je n'avais pas beaucoup de rushes montrant l'omniprésence de ce contexte historique et politique. C'était présent dans la scène au début du film, ainsi que dans mes carnets. Il y avait aussi ce tatouage que je filmais beaucoup. Nous avons créé des rappels de ce moment historique, sans trop l'appuyer car ce n'était pas l'épicentre du phénomène maniaque. Je voulais explorer ce qu'un événement collectif, une révolution dans ce cas précis, peut provoquer ou accompagner comme mouvement interne dans la vie de quelqu'un. Au-delà de la question de la manie d'ailleurs, car tout un chacun peut ressentir cette vague d'euphorie, cette sensation soudaine d'être en vie, de participer à un changement.

Le film, qui est une expérience très intime, ne tombe jamais dans l'impudique. Comment avez-vous travaillé au montage pour que cette bascule n'ait jamais lieu et pour que votre film accède également à une dimension universelle ?

L'état dans lequel j'étais impliquait en lui-même un caractère extrêmement impudique. Non seulement je me filme, mais je me filme nue, de nombreuses fois. Je suis omniprésente et les rushes montrent bien ce surinvestissement du moi, qui déborde, envahit les autres sans leur laisser aucune place. L'enjeu était donc à la fois de ne pas censurer cet exhibitionnisme compulsif de l'époque, tout en tentant de retrouver une certaine forme de pudeur dans le temps présent du montage, notamment via l'écriture des cartons, qui rendent compte de mon ressenti. Agnès et moi parlions très régulièrement de cette question du nombrilisme dont peuvent faire preuve certains projets autobiographiques. Nous l'évoquions également avec mes producteurs, et c'était aussi l'enjeu des projections de montage en cours à Périphérie. Je ressentais à l'époque un certain agacement face à cette pression sur le geste autobiographique. J'avais le sentiment qu'il fallait presque d'avance déjouer cette critique immédiate du narcissisme, alors que le genre de l'autoportrait est un genre à part entière dans l'histoire de l'art : ce n'est pas la multitude de ce type de projets ou la médiocrité de certains qui auraient eu raison de moi. Si l'on est exigeant, bien entouré, et que l'on est avant tout animé par un désir cinématographique, alors je pense que l'intime devient de fait universel.

La question était aussi : comment faire une oeuvre qui ne soit pas fermée sur elle-même, malgré le matériau intime ? Il fallait se demander ce qui relevait du film et ce qui devait rester une archive personnelle. Cette interrogation s'est résolue au fil des visionnages. Cela passait aussi par l'écriture des textes, qui étaient une bonne façon de donner une place au spectateur : en les lisant, il entend les mots comme il le souhaite. Enfin, laisser une place à l'autre, c'était aussi lui donner la parole et le montrer en situation. Ainsi la présence de mes parents, de mon compagnon dans les scènes sont très importantes. On s'accroche à eux, ils sont les témoins et les acteurs de ce qui se joue dans les différentes étapes du film. Il nous a paru intéressant que leur voix puisse venir comme un écho, comme des vagues lointaines, révélant ce qu'ils ressentaient à l'époque. Ils sont des sortes de balises dans cette mer très agitée que représente le film.

Sur le plan formel, votre film, écrit à la première personne, adopte une écriture assez expérimentale avec ce patchwork d'images, un filmage parfois chaotique et un montage qui se veut « cut » par moments. Vouliez-vous par là essayer de faire éprouver au spectateur, « sans filtre », ce que vous avez traversé comme état mental ? Mais aussi explorer toute la richesse et la poésie que cette matière contenait ?

L'idée était à la fois de respecter les formats d'image, de ne pas tenter de lisser le film, de garder cette esthétique « impure », ces plans qui vont dans tous les sens, qui sont parfois en 4:3, en 16:9, ou en format iPhone de diverses qualités. De conserver aussi le grain de l'image, de ne pas embellir ou homogénéiser mais au contraire de chercher une certaine beauté dans cette imperfection : faire que ce chaos physique et psychique corresponde à un chaos esthétique. Nous avons respecté chaque format et avons peu retouché les images à l'étalonnage, afin de conserver les différences de qualité, de colorimétrie de notre matière première. Il était également étonnant de voir parfois que, même si beaucoup de plans avaient été tournés dans un état d'euphorie qui altérait mon jugement esthétique

de l'époque, certaines fulgurances, certaines scènes ou plans tournés instinctivement possédaient une forme de beauté. Nous avons parfois gardé cela, au premier degré, en épousant l'état d'émerveillement d'alors.

Le montage est assez « cut » dans la première partie du film : on passe d'une scène à l'autre de manière assez rapide. J'avais parlé à Agnès de mon souhait de faire un film fleuve, comme si quelqu'un était pris dans plusieurs courants violents allant à contresens, parvenait parfois à s'accrocher à une branche, à se reposer quelques instants, avant d'être à nouveau emporté par les flots. Dès l'instant où nous avons choisi de monter par bloc de séquences, nous avons travaillé sur le rythme interne de chacune d'elles, tiré les fils pour faire en sorte que le tout soit tendu, (par tension, je ne parle pas de suspense). La première partie du film est assez chaotique jusqu'à ce que survienne la scène de la webcam où je range ma chambre qui offre soudainement une pause et du silence. Dans la clinique, le rythme est plus cotonneux, plus lent, de même qu'à la sortie jusqu'à la fin où le film reprend un peu son souffle. On prend également le temps de réaliser ce qu'il s'est passé, de percevoir le fossé qui s'est créé entre le temps de la manie, celui de la clinique, la dépression et les années marquées par le deuil impossible jusqu'à aujourd'hui, dans la salle de montage.

Votre film est et contient tout à la fois un véritable geste d'amour de votre compagnon envers vous – avec toutes ces images disparues de votre mémoire qu'il a stockées – mais aussi de vos parents, très proches de vous tout au long du film, et quel que soit votre état... Comment vous ont-ils accompagné dans cette aventure filmique et comment ont-ils perçu le film une fois terminé ? Est-ce que cette façon de vous réapproprier ce moment de crise intense vous a offert une autre façon de dialoguer autour de votre maladie ?

La présence de mon compagnon et de mon cercle proche, notamment celle de mes parents, a été fondamentale à ma survie : ils ont été là chaque jour, se sont toujours relayés pour m'accompagner dans ce tourbillon, tant au moment de la phase maniaque (que de la longue dépression – certes moins difficile à contenir d'un point de vue « logistique », mais qui n'en était pas moins éprouvante pour moi comme pour eux. J'avais déjà filmé mes parents dans un précédent film (*Quand je serai grande, je serai footballeur*) et travaillé avec ma mère sur un projet de court métrage (*quelque chose est tombé*). Thomas avait lui aussi travaillé avec mon père dans son film *Souvenirs de la Géhenne*. Ils sont donc habitués à ce qu'on les mette en jeu régulièrement. Celui-ci était particulier car le moment de vie avait été très dur pour toute la famille. Pendant la création du film, mes parents ont été très soutenant et ne m'ont censurée à aucun moment, alors que je dévoilais une intimité extrême, des moments de vie où ils n'avaient ni maîtrisé la situation, ni leur image. Je leur ai demandé (ainsi qu'à mes amis proches et à Thomas) d'enregistrer leurs souvenirs de cette période. Nous en avons utilisé une partie au montage, afin d'ouvrir le point de vue. Comme toute maladie, la bipolarité est une expérience commune qui atteint et fait des ravages, tout comme elle peut souder plusieurs cercles au-delà du patient – le conjoint, les parents, les frères et sœurs. Il s'agissait de leur donner une place, en plus des moments où ils sont en jeu dans les archives.

S'ils ont volontiers participé et suivi les étapes de production du film, ma mère n'a pu le regarder d'une traite. Lorsque j'ai envoyé à mes parents le lien pour visionner la version finale de montage, elle m'a révélé par la suite qu'être confrontée à ces images de manière aussi frontale avait été trop dur à supporter. Cela lui a fait un choc de revivre ce moment, de prendre conscience de ce que cela lui avait coûté, de se voir si présente et prise dans ce tourbillon, avec la responsabilité quotidienne de me maintenir en vie (mon père travaillait encore tandis qu'elle était déjà à la retraite). Mes parents, tout psychiatres qu'ils étaient, n'étaient pas préparés à cette violence, et ils y ont laissé des plumes. C'est ce que ma mère a exprimé, avec des mots différents, en me parlant de ce qu'elle voyait d'elle dans le film : une femme qui a déployé une force surhumaine pour « sauver » sa fille.

Le film ne nous a pas permis de parler de la maladie mieux ou plus que nous ne le faisons déjà. J'ai de très bonnes relations avec mes parents, ils ont toujours été extrêmement présents et aimants au long des différentes dépressions et crises maniaques que j'ai traversées depuis l'âge de dix-sept ans. Nous en parlons sans tabou, et même parfois avec un certain plaisir. Il faut dire qu'il y a quand même de nombreuses situations extrêmes et cocasses dont il est bon de rire après coup. Cela nous a soudés tout en nous permettant d'affronter, de dépasser la maladie, la chape de plomb du diagnostic. Aujourd'hui, la bipolarité, n'est qu'un état de fait, rien de plus. Elle nous pousse à une attention quasi-quotidienne de la part de mon compagnon, mais aussi de mes parents, qui m'aident à décoder les signes, à voir les symptômes qui pourraient annoncer une nouvelle crise, afin de l'endiguer à temps.

Le film est aussi un précieux document sur la santé mentale, autant pour les personnes souffrant de bipolarité que pour les professionnels de santé psychique. Y'avait-il pour vous une nécessité à lever le voile sur la gravité de l'état bipolaire, et quelles sont les réactions que vous observez chez les spectateurs au sein de ces univers et champs d'action ?

C'était important pour moi de donner à voir ce trouble « en action ». C'est même une des raisons pour lesquelles je me suis lancée dans cette aventure. J'ai mis de nombreuses années à m'en remettre, y revenant sans cesse : je me sentais transformée, abîmée, moins vivante. On entend dire parfois « *Je suis un peu schizo...* » ou « *J'ai un côté un peu bipolaire* », mais c'est un résumé très simpliste de ce que cela signifie d'un point de vue psychiatrique. On pense qu'être schizophrène veut dire « avoir une double personnalité », qu'être bipolaire c'est « être lunatique », mais c'est tout autre chose.

Quand on est victime de ce trouble, on finit par se sentir quelque peu insulté par ce type d'amalgame. J'ai senti aussi chez certains un attrait pour la folie, comme s'ils trouvaient ça « tendance » d'être borderline. Il y a une vraie méconnaissance des troubles psychiatriques et de leur incidence sur le cercle familial.

Quel regard portez-vous a posteriori sur ce film et quel fil rouge décelez-vous entre lui et vos œuvres antérieures, notamment votre court-métrage *La femme enfant* et votre essai documentaire *Quand je serai grande, je serai footballeur* ? Souhaitez-vous poursuivre dans le genre de l'autoportrait, dans cette quête de l'intime ?

Même si mon regard sur lui évoluera sûrement, c'est le film dont je suis aujourd'hui la plus fière car j'ai l'impression d'avoir été au bout d'un geste, autant d'un point de vue personnel que cinématographique. J'ai pris des risques, n'ai rien lâché, et ai beaucoup appris sur la construction d'un film, son écriture, le montage, le traitement sonore.

Il est, je pense, l'aboutissement de mes précédents films, du moins ceux qui sont autobiographiques, ou d'inspiration autobiographique. Quand j'ai réalisé *La Femme Enfant*, j'étais très insouciante. J'avais 25 ans et beaucoup de rêves. J'ai tout donné pour ce film, je me suis mise en danger pour le concours Nikon dont j'ai reçu une mention spéciale. Lorsque je repense à celle que j'étais il y a six ans, qui rêvait un peu naïvement de faire des films, j'ai l'impression d'avoir de manière inattendue retrouvé le chemin qui me séparait d'elle.

En ce qui concerne *Quand je serai grande, je serai footballeur*, je dirai que *Je ne me souviens de rien* est comme le grand frère de ce premier autoportrait cinématographique que je n'ai pas réalisé avec la même exigence.

Je travaille aujourd'hui sur deux autres projets, qui ne sont pas autobiographiques, ainsi que sur des fictions. J'ai été passionnée par le genre de l'autoportrait plus jeune, mais je crois que ce qui m'intéresse réellement à présent c'est d'explorer une intériorité, de capturer la vérité d'un moment ou d'une personne à un instant donné. Mes deux projets actuels sont empreints de cette passion, mais de fait extrêmement différents de *Je ne me souviens de rien*. Il n'est pas impossible que je revienne à l'autoportrait : j'aime beaucoup le travail des peintres, qui capturent quelque chose de leur être à différents moments de leur vie. Néanmoins, j'ai l'impression que je ne peux pour l'instant pas aller plus loin. D'ailleurs, actuellement, je ne me filme plus, je n'en ressens pas le désir. Cela reviendra peut-être, sans doute. Je ne peux le dire, mais l'idée de construire une oeuvre uniquement autobiographique ne m'attire pas spécialement. *Je ne me souviens de rien* me paraît pour l'instant être un point final, mais nous verrons bien..!

* * * *

DISTINCTIONS & FESTIVALS

* * * *

- 10^e Rencontres Images mentales – Belgique, 2018
- 35^e Torino Film Festival – Italie, 2017
- 5^e Rencontres internationales des Cinémas arabes – Marseille, 2017
- RIDM (Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal) – Compétition internationale courts et moyens métrages – Québec, 2017
- Festival Les Écrans Documentaires – Arcueil, 2017. **Prix des Lycéens**
- 21^e Jihlava International Documentary Film festival – République tchèque, 2017
- États généraux du film documentaire de Lussas – 2017
- Festival Côté court – Section panorama – Pantin, 2017
- Festival psy de Lorquin – 2017
- Cinéma du réel – Compétition française – Paris, 2017. **Mention spéciale du Jury Jeunes**



QUE SONT LES TROUBLES BIPOLAIRES ?

* * * *

Autrefois appelée **psychose maniaco-dépressive**, les troubles bipolaires font partie des troubles de l'humeur comme la dépression récurrente (ou trouble unipolaire).

La maladie bipolaire dans sa forme la plus typique comporte deux phases : la phase maniaque et la phase dépressive. Entre les deux pôles, la personne qui souffre de troubles bipolaires, retrouve un état normal que l'on appelle « euthymie » ou « normothymie ».

La phase maniaque se définit comme un épisode d'excitation pathologique : le sujet qui en souffre est hyperactif et euphorique, inhabituellement volubile et fait de multiples projets. Il peut présenter divers troubles comportementaux, perdre toute inhibition ou engager des dépenses inconsidérées.

La phase dépressive est en quelque sorte le miroir de la phase maniaque : le sujet présente des signes de grande tristesse, il est ralenti et n'a goût à rien, parfois il veut mourir ; les formes les plus sévères sont qualifiées de « mélancoliques ». Le danger principal de cette maladie est le risque de suicide.

En France, les troubles bipolaires sont sous-diagnostiqués. Il faut en moyenne 10 à 12 ans et quatre à cinq médecins différents avant qu'il ne soit nommé. ¹ De même, on estime que 40 % des dépressifs sont en réalité des bipolaires qui s'ignorent.

Aujourd'hui, on préfère le terme de troubles bipolaires à celui de psychose maniaco-dépressive. D'une part, parce que les formes cliniques sont en fait très diverses, alors que le terme de psychose maniaco-dépressive laisse penser que seules les formes où alternent des épisodes maniaques et des épisodes dépressifs sont prises en compte. D'autre part, parce que le terme de psychose renvoie à certaines théories explicatives mais correspond mal à l'observation purement descriptive de la maladie : entre les accès, le patient dans la plupart des cas a une vie psychique et sociale tout à fait normale, ce qui est inhabituel dans les cas de maladies psychotiques chroniques.

Source : www.troubles-bipolaires.com

¹ L'association Argos 2001 (aide et soutien pour bipolaire) avance davantage le chiffre de huit années d'évolution, en moyenne, avant d'être diagnostiqués.

FICHE TECHNIQUE

UN FILM DE DIANE SARA BOUZGARROU

FRANCE - 2017 - 59 MINUTES - HD - 16:9

Réalisation - Image : Diane Sara Bouzgarrou

Prise de son : Diane Sara Bouzgarrou

Montage : Agnès Bruckert

Montage son - mixage : Bruno Bélanger

Musique : Anna Calvi

Musique additionnelle : Joshua Hyde

Production : Triptyque Films – Mehdi Benallal, Guillaume Massart, Thomas Jenkoe

Distribution : Docks 66 & Ubuntu Culture

Formats disponibles : DCP, Blu Ray, DVD, fichier numérique

Visa n° 142.673

Avec le soutien du CNC – aide au programme, de Périphérie « Cinéastes en résidence » dans le cadre de son partenariat avec le département de la Seine-Saint-Denis, de PRIM – Productions Réalisations Indépendantes de Montréal en partenariat avec le Service de Coopération et d'Action Culturelle Générale de France à Québec, et de la Région Ile-de-France.

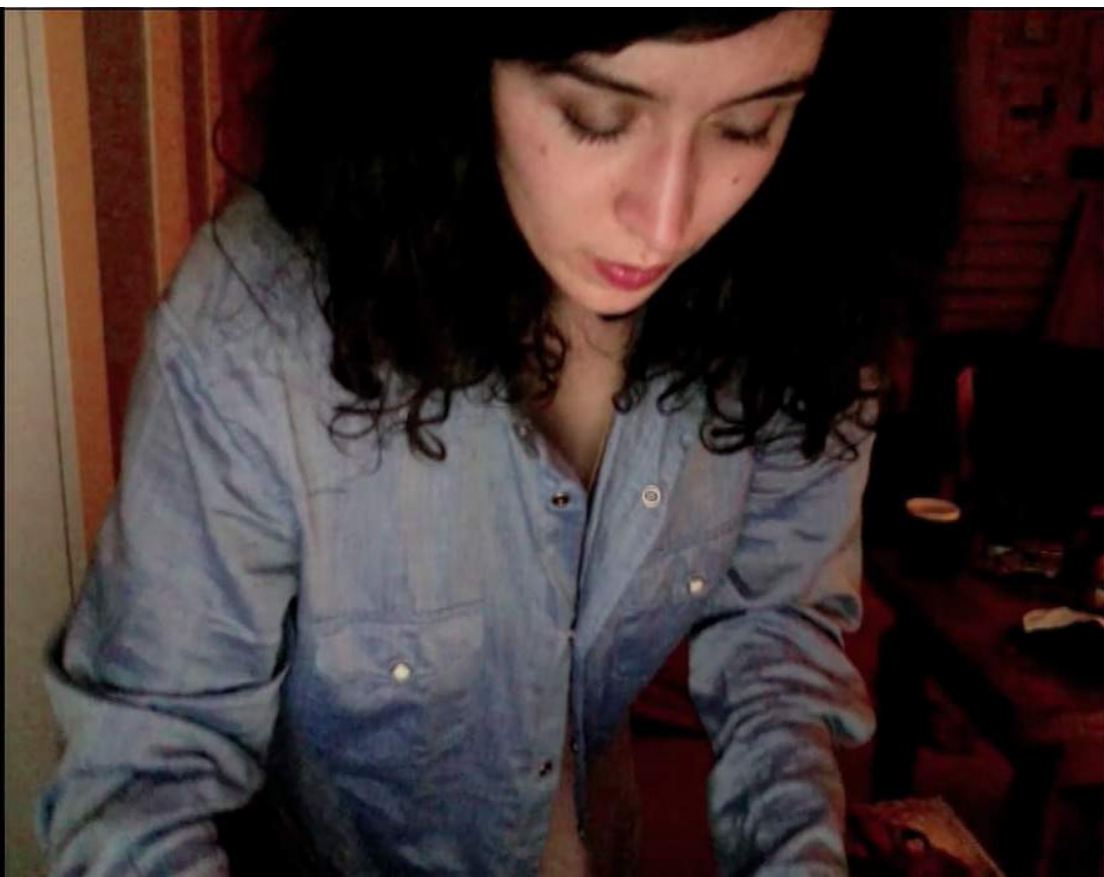


BIO-FILMOGRAPHIE DE DIANE SARA BOUZGARROU

* * * *

Née d'un père tunisien et d'une mère française, Diane Sara Bouzgarrou vit et travaille entre Lille et Paris. Après des études de cinéma, elle entame une carrière de cinéaste/vidéaste et construit en quelques années une oeuvre à la frontière des genres (documentaire, fiction et expérimental). Artiste touche à tout, elle développe de nombreux projets en marge de son activité cinématographique et explore depuis quelques années le champ des arts plastiques.

Qu'il s'agisse de ses oeuvres autobiographiques (*Je ne me souviens de rien ; quelque chose est tombé ; Quand je serai grande, je serai footballeur*), de ses incursions dans le champ de la fiction (*Le Dernier*) ou de ses vidéos expérimentales (*Ne pas subir ; La Femme Enfant*), Diane Sara Bouzgarrou place l'expérience intérieure au coeur de son travail. Ses films sont le reflet d'une volonté d'explorer le conflit intérieur que fait naître l'expérience individuelle au sein d'une société aliénante. Les thématiques de la mémoire, du traumatisme, de la solitude et de l'exil traversent son oeuvre. Diane Sara Bouzgarrou mène en parallèle de son activité de cinéaste une carrière de plasticienne et participe à plusieurs expositions collectives et personnelles (Paris, Lyon, Marseille). Mue par le désir d'aller au-delà des limites du cinéma traditionnel, elle explore de plus en plus la possibilité d'un cinéma augmenté, dépassant le cadre de la salle pour s'aventurer dans le champ de l'installation et de la performance audiovisuelle.



ILS PARLENT DU FILM

« Une épopée émotionnelle. »

Charlotte Garson

« La mémoire miraculeuse consignait pas à pas la montée de la folie. »

Julien Marsa et Juliette Goffart, Critikat

« (Une) crise qui se présente elle-même en temps réel, comme on filme une émeute dans les soubresauts des caméras légères. »

Luc Chessel, Libération

« C'est dans l'immanence de son désir irrépressible de se raconter que la réalisatrice parvient à nous émouvoir. »

Nicolas Bole, Le blog documentaire

« Un film qui ne raconte rien d'autre que la manière dont parfois on peut tenter de se rendre à soi-même. »

Emilie Chaudet, Les Petits Matins, France culture

« Il s'agit de fragments de vie personnelle. Des fragments désordonnés. Comme la vie dont ils sont issus. (...) Un film qui ne peut que bousculer le spectateur. »

Jean-Pierre Carrier, Le cinéma documentaire de A à Z

« Geste de survie, la force de Je ne me souviens de rien prend aux tripes et réintègre pleinement la fonction cathartique de l'art, la possibilité de dépasser sa condition en la sublimant. »

Claire Lasolle, revue Hors Champ, le Quotidien des États généraux du film documentaire de Lussas