

## **REGARDS SUR LA FOLIE**

### **Approches documentaires**

par Kees Bakker

Commençons avec la fin : Dans le film *Regard sur la folie* de Mario Ruspoli (1961) nous voyons un malade avec son docteur se diriger à pied vers la caméra et nous voyons en même temps un caméraman (Michel Brault) de dos, qui les filme également. Celui-ci les contourne et se tourne vers nous, pour terminer avec son objectif en gros plan face au spectateur (et le mot « fin » apparaît dans l'objectif). Un retour du regard vers nous, ceux qui regardent. Pour ainsi nous inciter à l'introspection ? Nous tendre le miroir ? À nous faire prendre conscience que notre regard repose sur des préjugés ? Ou pour nous dire, comme le fait Michel dans *La moindre des choses* (Nicolas Philibert, 1996), pointant la caméra : « C'est vous qui m'avez rendu malade – la société en général » ?

Le cinéma documentaire a régulièrement porté son regard sur les malades mentaux, les psychotiques, les autistes, ainsi que sur les institutions dans lesquels ils sont – plus ou moins – soignés. Des vies difficiles à cerner, des mondes intérieurs souvent incompréhensibles. Comment saisir ce qui semble insaisissable ?

### **Du bris-collage**

Faisons un rapprochement hasardeux (mais productif, espérons-le) entre folie et cinéma. Concernant la folie, citons (puisque je ne suis pas un spécialiste) quelques films dont il va être ici question.

Dans le commentaire de *Regard sur la folie* : « Un effondrement central de l'âme, (...) une espèce d'érosion, essentielle à la fois et fugace, de la pensée, [...] la séparation anormale des éléments de la pensée. (...) Une maladie qui affecte l'âme dans sa réalité la plus profonde, et qui en infecte les manifestations.»<sup>1</sup>

Dans *Ce gamin, là*, de Renaud Victor (1974) : « Nous devons supposer que ces enfants sont venus au monde avec une incapacité innée d'établir la relation à l'autre. » Ou encore : « Il est

atteint, cet enfant-là, d'autisme infantile précoce, alors son isolement est extrême, dit la psychiatrie. Et, c'est vrai ce qu'elle dit, le symptôme est flagrant. Et puisque c'est d'immuable qu'il a besoin, il en aura tout son saoul de l'immobile et du réitéré, et du toujours pareil. » Ou encore : « Le langage fait toujours défaut ; le pont est encore rompu. »

Dans la plupart des films sur la folie (et pas seulement les documentaires) nous voyons comment cela se traduit : des propos incohérents, des gestes répétés, des regards fuyants, hésitants, vides. Des personnes perdues dans leurs mondes intérieurs... Le pont est rompu entre leur monde et le nôtre.

Que faire pour saisir ces mondes insaisissables ? Donner de la cohérence à l'incohérent ? Du bricolage ou, mieux, ce que le psychiatre Jean Oury appelle le *bris-collage*, en fonction de la « capacité de reconstruire le monde chez le psychotique, »<sup>2</sup> afin de construire des ponts. Ce qui nous amène au cinéma, parce que le cinéma n'est rien d'autre que du *bris-collage* : la création des ponts entre le monde du spectateur et le monde du personnage. La création d'une continuité à partir des éléments discontinus, découpage-montage. Ou encore de la décomposition-recomposition, considéré comme un des dispositifs constituants du cinéma par Raymond Bellour : la décomposition-recomposition du mouvement, mais aussi du temps.<sup>3</sup> Par ce procédé, ou disons plutôt ses procédés techniques et esthétiques, le cinéma construit également des mondes à partir d'éléments hétérogènes, incohérents, séparés par le temps et leur géographie, a priori sans relation entre eux jusqu'au moment où le réalisateur crée les ponts pour y mettre de la cohérence, créer des mondes compréhensibles. Pour le cinéma documentaire on pourrait même dire qu'il fait des tentatives de reconstruire le ou des mondes réels. Ceci nous mène vers l'herméneutique de Paul Ricœur, laquelle sous-tend notre approche ici :

Le titre d'un de ses articles nous met tout de suite sur la piste : « La vie : un récit en quête de narrateur. »<sup>4</sup> Il s'agit d'une sorte de condensé de ses trois tomes de *Temps et récit*, dans lesquels il élabore davantage sa notion de *mise en intrigue*, notion qui est au cœur de cet article et qui concerne l'opération de faire « une synthèse d'éléments hétérogènes. » Le rassemblement de ces éléments hétérogènes d'une vie dans une histoire (ou un film documentaire) « fait de l'intrigue une totalité qu'on peut dire à la fois concordante et discordante. »<sup>5</sup> D'un point de vue herméneutique, les films documentaires qui nous concernent ici, comme des histoires, des intrigues de vies pas comme les nôtres parce que plus difficiles à raconter (ou à synthétiser), sont des médiations « entre l'homme et le monde,

entre l'homme et l'homme, entre l'homme et lui-même, » ce que Ricœur appelle respectivement la *référentialité*, la *communicabilité* et la *compréhension de soi*.<sup>6</sup> On pourrait dire que ce sont exactement ces trois dimensions qui rendent la folie si difficile à saisir et la vie d'un fou si difficile à « mettre en intrigue. » Nous allons voir comment certains films documentaires tentent ces médiations.

### ***De la médiation***

*Le moindre geste* (tourné en 1962, terminé en 1971) est justement décrit, par son réalisateur Fernand Deligny, comme une tentative, une tentative de mise en intrigue de la vie d'Yves, le personnage principal de ce film, en utilisant des procédés de la fiction. L'histoire fictionnelle est simple et résumée dans quelques cartons au début du film : « Yves et Richard s'évadent de l'asile. Richard en se cachant tombe dans un trou. La fille d'un ouvrier de la carrière proche observe Yves resté seul et le ramène à l'asile. » Mais l'intrigue et l'enjeu du film vont bien au-delà de ces quelques phrases : « L'expérience a montré que cette pro(pré)position de nature documentaire – « outil et trace » d'une tentative – n'a pu trouver sa forme juste qu'en s'appuyant sur la fiction d'une fable assez mince et assez souple pour laisser progressivement la place entière au personnage, livré paroles, corps et gestes à son délire. (...) La fiction n'a d'autre fonction – mais essentielle – dans le film que de familiariser le spectateur avec la folie délirante du personnage, de le faire accéder progressivement à la dimension matérielle de la parole et des gestes erratiques. »<sup>7</sup> On parle ici de ce que Ricœur appellerait la *communicabilité*, mais le délire d'Yves peut jouer en même temps un blocage à la *référentialité*, parce qu'il est difficile pour le spectateur de s'approprier le monde – imaginaire ou pas – d'Yves. En d'autres termes, plus psychanalytiques, on pourrait parler de problèmes d'identification. Sans rentrer davantage dans ce domaine de la psychanalyse, je ne veux que souligner ce que dit Bellour de l'identification et qui ne fait que renforcer le constat de la difficulté à saisir le monde de la folie : Pour Bellour, l'identification, « toujours multiple » est « changeante, modulée graduée, diversifiée, stratifiée, mélangée (...) fracturée (...) brouillée, fusionnée. »<sup>8</sup> Difficulté de s'identifier au monde de la folie, au fou, mais aussi au film qui les représente. D'autres tentatives, d'autres films documentaires, tentent d'une façon plus ou moins évidente, plus ou moins convaincante, cette médiation entre le monde du spectateur et le monde de la folie, de favoriser l'identification ou, pour parler encore avec la terminologie de Ricœur, qu'il prête à Hans Georg Gadamer, une fusion d'horizons d'expérience.<sup>9</sup>

Ainsi, *Regard sur la folie* de Ruspoli est également une vraie tentative – c’est à dire aussi une tentative de cinéma-vérité – pour mieux connaître la folie, mais aussi les institutions dans lesquels elle est soignée. Le film ne revendique pas de donner « une vision complète de l’hôpital, » comme son pré-générique l’annonce : « *Nous n’avons pas voulu rassurer le public par des images souriantes, et il en est, d’un établissement moderne sans murs ni grilles. Forteresse au Moyen-Age, l’ancien asile survit ici dans les bâtiments et aussi dans la chair des malades assujettie aux habitudes de ce passé. Transformation des structures, quête laborieuse de la raison, la lutte que malades, médecins, infirmiers et administrateurs mènent ensemble, se joue sur plusieurs fronts. (...) Si le spectateur parvient à tuer en lui ses préjugés et les attitudes de dérision, l’effort déployé en faveur des malades mentaux sera rendu plus efficace.* »

Tuer les préjugés, ne s’agit-il pas exactement de proposer un rapprochement du monde de la folie avec celui du spectateur, par le biais d’une œuvre documentaire ? Ruspoli essaie d’y parvenir en mettant les malades, les médecins et l’équipe de tournage au même plan : le film présente des conversations aussi bien avec les soignants qu’avec les soignés. L’équipe de tournage n’essaie pas de s’effacer, ce que l’équipement léger permettrait, mais d’être au contraire assez présente, visible et audible, dans le film, pour mieux montrer l’approche égalitariste que prône en l’occurrence le médecin François Tosquelles à l’hôpital de Saint-Alban où le film est tourné.<sup>10</sup> Je ne rentre pas dans la description de ce qui est parfois appelé l’anti-psychiatrie, mais le rapprochement qu’en fait Mireille Berton avec le cinéma direct est très intéressant pour nous ici : « Le cinéma direct et la psychiatrie institutionnelle partagent en effet un certain nombre de caractéristiques comparables, toutes subsumées par une forme d’engagement éthique (voire politique) au sein d’une communauté animée par un esprit d’entraide et de gestion collective des problèmes : une volonté de renouveler le cadre de leurs pratiques ; l’implication de l’équipe enquêtrice (les opérateurs de filmage et le personnel soignant) ; l’écoute attentive des personnes filmées/soignées ; l’importance accordée à la parole comme lieu d’une « vérité » à restituer sans la diriger ou la trahir ; le respect d’une non-hiérarchie entre filmants/filmés, soignants/soignés ; le souci de préserver la créativité des individus pris à partie. »<sup>11</sup> Pour dire un peu plus loin : « L’attention expectante portée par Ruspoli et Tosquelles sur la parole des personnes filmées/soignées opère sur une modalité analogue que l’on peut mettre en parallèle avec l’écoute flottante de la psychanalyse censée favoriser la libre association des idées de l’analysant comme de l’analysé. Tosquelles, qui

garde toujours en arrière-fond le modèle surréaliste du collage d'idées et d'images hétérogènes, explicite ainsi une méthode fondée sur le vagabondage des corps et des esprits au sein de l'hôpital, et qui n'est pas sans rapport avec celle préconisée par Ruspoli. »<sup>12</sup> Cela nous rappelle le *bris-collage* de Jean Oury et la « synthèse d'éléments hétérogènes » de Paul Ricœur, mais, plus que Ruspoli encore, ce sont Fernand Deligny et Renaud Victor qui ont utilisé le cinéma comme vrai « outil »<sup>13</sup> pour le faire. *Le moindre geste* se présente comme une fiction dans lequel le rôle principal est joué par un « débile profond » (Deligny citant les experts dans le film). Une fiction, mais profondément ancré dans le réel, comme en atteste le générique qui présente ses acteurs : « Yves est Yves dans le film. Any est Any. Son père est son père. Les Cévennes sont les Cévennes... » Nous en avons parlé un peu plus haut.

Avec *Ce gamin, là*, Renaud Victor reste entièrement dans l'approche documentaire, mais au lieu de faire une « mise en intrigue » cohérente, intelligible, il garde l'hétérogénéité des éléments (les séquences) comme étant constitutive du monde de la folie. Forcément, cela dérouté certains spectateurs,<sup>14</sup> plus habitués à une suite logique (narrative) d'événements, qu'une association libre de séquences. Mais n'est-ce pas justement cette approche qui permet le rapprochement du monde du spectateur avec celui du fou ; une identification, une fusion d'horizons d'expérience ? Tout simplement pour mieux comprendre ce monde-là.

### ***De la distance***

En général, les films documentaires sur la folie ne sont pas allés aussi loin et ont plutôt cherché une mise en intrigue plus cohérente. Ainsi, *La moindre des choses* a pris comme fil conducteur la réalisation d'une pièce de théâtre, que nous suivons dans ses répétitions (individuelles ou collectives), la représentation même et son évaluation, ponctuant ces scènes avec des conversations avec les acteurs, les habitants de La Borde, autre haut lieu de cette approche psychiatrique que nous venons d'évoquer. Philibert a choisi une forme beaucoup plus classique, presque celle du reportage, pour nous montrer la « normalité » des fous.

Pas de spectacle non plus dans *San Clemente* de Raymond Depardon et Sophie Ristelhueber (1980), autre que la participation de certains pensionnaires de la clinique au carnaval de Venise. En même temps, Depardon reste beaucoup plus modeste dans l'interaction que l'équipe de tournage a avec les habitants et l'équipe de la clinique, sans l'effacer. Ainsi, il ne cherche pas la conversation, mais laisse parler certains patients face à la caméra. Il suit certaines réunions entre l'équipe médicale et les parents des pensionnaires. Un des patients

donne du feu au caméraman (Depardon), et vers la fin du film un autre salue les deux cinéastes, les appelant par leurs prénoms. Il est clair que Depardon et Ristelhueber n'ont pas cherché à récolter des témoignages, mais ont adopté une certaine distance. « Le problème de la distance est un thème récurrent chez moi. Je n'aime pas être trop près, ni trop loin. Je n'ai jamais trouvé la bonne distance. Il y a une distance propre à chaque sujet que je fais »<sup>15</sup> dit Depardon, assumant même son rôle de voyeur : « J'ai été longtemps accusé d'être voyeur. J'ai même revendiqué, dans mon travail sur les hôpitaux psychiatriques, le statut de voyeur. J'ai imposé une certaine façon de regarder, j'ai imposé une distance aux choses et je pense que je suis un voyeur très doux. Mais je suis voyeur, bien sûr puisque je filme, je fais des images. »<sup>16</sup>

Le choix d'une certaine distance a son importance sur ce dont les films nous parlent. Par exemple, dans *Titicut Follies* de Frederick Wiseman (1966), celui-ci garde une distance encore plus importante que Depardon. Oui, il y a quelques regards caméra (ce qui renforce un certain effet d'authenticité), mais il n'y a pas d'autre interaction avec les protagonistes. Wiseman adopte la position de l'observateur et garde une distance entre lui-même (et nous, les spectateurs) et le monde qu'il filme. Il n'y a pas vraiment un rapprochement (identification, communicabilité, référentialité) entre le monde du fou et celui du spectateur. Ainsi, il s'agit plutôt d'un film sur l'institution (le centre pénitentiaire psychiatrique de Bridgewater), ce qui a causé suffisamment de problèmes à Wiseman.<sup>17</sup> Quand on compare ce film au documentaire récent de Wang Bing, *A la folie* (2014), également tourné dans une prison, on voit que Bing est beaucoup plus près des pensionnaires. Il y a beaucoup plus d'interactivité entre la caméra et certains patients, sans qu'il y ait des interviews. A un certain moment, il y a même une course poursuite entre un des patients (Ma Jian) et la caméra. La petite caméra numérique le permet. Ce qu'il est intéressant de voir, c'est que Wang Bing (comme Wiseman au tournage) coupe peu, ce qui donne une certaine durée à cette scène qui a son importance : on pourrait sentir un certain malaise pendant cette course-poursuite insistante, mais parce que des ralentissements interviennent dans cette course et puisque Ma Jian se retourne régulièrement pour voir si la caméra est toujours à ses trousses, une certaine complicité s'installe entre les deux. Wang Bing en dit : « Dans cette scène-là, ce personnage a voulu s'éloigner de moi et il a voulu sortir de cet endroit. Il était dans un couloir très étroit à ce moment-là et il s'est mis à courir. Ce couloir était circulaire sans aucun moyen de s'en échapper. C'est alors que je me suis dit : « ce corps, je dois le suivre. » Si j'avais posé ma caméra alors ce mouvement de course aurait été très bref. Alors que suivre ce personnage

permet au spectateur de percevoir aussi l'évolution de ces personnages. On perçoit ce qu'il pense au début de la course puis les changements de sensation qu'elle provoque et de nouveaux sentiments une fois qu'il s'arrête. »<sup>18</sup> Ainsi, en réduisant la distance entre la caméra et les personnes, le film devient plus un film sur la folie que sur cette institution et montre en même temps la différence d'approche entre Wiseman et Bing, deux cinéastes pourtant souvent comparés : les deux tournent beaucoup (40 heures pour Wiseman, 300 pour Bing), mais là où pour Wiseman le film se crée surtout au montage, celui de Wang Bing se fait déjà au tournage.<sup>19</sup>

Dans *Le printemps, il recule...* de Romuald Vuillemin (2008), la distance entre filmant et filmés est très réduite : les habitants du Corry (établissement malheureusement fermé depuis) tournent autour de la caméra, interagissent avec le caméraman (sans qu'il y ait d'interviews proprement dits). La caméra se trouve ainsi immergée dans la vie de cette maison d'autistes et nous permet, à nous spectateur, de s'identifier à eux. Le film propose ainsi une vraie médiation entre leur monde et le nôtre et de voir, et faire comprendre, que la cohérence dans leurs propos incohérents, leurs gestes répétés, sont constitutifs de leur vie quotidienne. D'une toute autre façon, plus expérimentale diraient certains, *Seuls* de Thierry Knauff et Olivier Smolders (1989) arrive à réaliser cette médiation en se focalisant sur ces gestes répétés, les regards et le balancement des corps de ces enfants autistes. Le film fait de la répétition sa structure et par son insistance là-dessus peut provoquer une malaise chez le spectateur, tant que ce dernier refuse d'accepter que ces répétitions sont aussi une structure pour ces enfants. Par une toute autre approche esthétique on pourrait dire que *Seuls* suit une même démarche de rapprochement, de médiation que *Ce gamin, là* ou encore *Le moindre geste* en mettant les malades au centre du film, plus que les institutions.

### ***Le miroir***

Terminons avec un dernier film. Puisqu'il s'agit plutôt d'une autofiction, la distance entre le monde du cinéaste, en occurrence la réalisatrice Perrine Michel, et celui du patient, est totalement absente dans *Lame de fond* (2013). Ici aussi, l'approche est plutôt expérimentale – ou une « traduction sensible », comme le dit Perrine Michel dans le dossier de presse du film – d'une expérience d'un « épisode psychotique aigu. » Dans sa note d'intention elle se donne son programme de médiation entre son monde, son expérience, et celui du spectateur : « Avec quels matériaux représenter, en images et en sons, mon expérience ? Comment faire ressentir

ce que j'avais vécu, sortir d'une description littérale ? Comment ne pas accabler le spectateur, mais introduire de la distance, y compris celle de l'humour ? Il s'agit de recréer un univers mental que je puisse maîtriser et transmettre aux spectateurs, et dont ils pourront s'emparer. »<sup>20</sup> La première partie du film est consacrée à une visite de la maison familiale à la campagne, mise en vente, avec sa mère et son frère. Au son, nous entendons en bribes et en off les voix de la narratrice, à la première personne, qui raconte l'histoire de cette visite et les souvenirs, et les dialogues entre elle, le frère et la mère lors de cette visite. Les images sont plutôt des gros plans, des images abstraites et/ou floues comme pour décomposer le réel en éléments hétérogènes et pour rendre toute mise en intrigue (la synthèse de ces éléments) problématique. Cette visite génère des souvenirs d'enfance et notamment ceux de viol et d'inceste. De retour en ville, les propos de la narratrice, qui parle toujours à la première personne et au présent, deviennent de plus en plus incohérents. Avec elle, nous rentrons ainsi dans la psychose, jusqu'à l'hospitalisation qui ne semble pas arranger grande chose. Sauf qu'elle s'exprime aussi par des créations que nous voyons à l'image : des collages, plutôt surréalistes. C'est ainsi qu'elle parvient au *bris-collage* : contrairement aux approches que nous avons présentées plus haut qui consistent à créer des rapprochements (des ponts) entre le monde des autistes, des psychotiques, la narratrice, à travers la création artistique essaie ici de créer une distance entre ce monde psychotique et son monde « normal » ; la narratrice, mais également la réalisatrice Perrine Michel (il faut différencier les deux puisque la première fait partie du monde du texte, la deuxième du monde réel), pour qui ce projet de création documentaire faisait partie de sa démarche pour sortir de la psychose : « C'est grâce au travail de mise à distance de cette expérience que j'ai retrouvé un état rationnel. » Le monde de son film est constitué d'éléments très hétérogènes pour nous rapprocher, par la structure et le contenu mêmes du film, de ce monde de la folie. Plutôt que d'en faire une synthèse, comme le propose la plupart des autres films dont nous avons parlé, le film souligne ce que Ricoeur appelle la « concordance discordante » ou « discordance concordante »<sup>21</sup> : « Je souhaite articuler un ancrage dans le réel et une ouverture à l'imaginaire, pour bâtir un conte moderne, d'une maison de famille — réceptacle de l'imaginaire collectif de l'enfance — à une crise, celle qui effraie ou qui amuse, mais qui souvent dérange parce qu'elle vient toucher la frontière entre la maladie et la normalité. »

Pour revenir sur la fin de *Regards sur la folie*, quand Michel Brault tourne sa caméra vers le spectateur, on peut dire que le film nous tend un miroir. *Lame de fond*, par contre, semble

être ce miroir, non seulement pour inciter le spectateur à la réflexion, mais également pour provoquer une confrontation avec lui-même. La référentialité et la communicabilité sont ici mis en jeu à travers une mise en intrigue qui problématise justement ces dimensions de la médiation dont parle Ricoeur, sans les effacer. Mais, c'est également la médiation entre l'homme et lui-même (ou la femme et elle-même en occurrence, mais, avec elle, le spectateur), la *compréhension de soi*, qui est mis au premier plan de ce film. *Lame de fond* est par cela, et par sa forme, une approche documentaire originale et puissante.

Kees BAKKER

---

<sup>1</sup> Notons qu'il s'agit d'une citation d'Antonin Artaud. Voir à ce sujet et sur le rapprochement entre surréalisme et Regard sur la folie de Mario Ruspoli le texte de Mireille Berton, « Regard sur la folie : poétique et politique de la folie et du cinéma », *Décadrages* 18, Paris, 2011.

<sup>2</sup> Cité par Sandra Alvarez de Toledo, « Pédagogie poétique de Fernand Deligny », *Communications* 71, Seuil, Paris, 2001, p. 257.

<sup>3</sup> Raymond Bellour, *Le corps du cinéma – hypnoses, émotions, animalités*, POL, Paris, 2009, p. 40.

<sup>4</sup> Initialement publié en anglais en 1986, l'article a été traduit et repris dans Paul Ricoeur, *Ecrits et conférences 1 : Autour de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 2008, pp. 257-276.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 259.

<sup>6</sup> *Ibid.* pp. 266-267.

<sup>7</sup> Sandra Alvarez de Toledo, *op. cit.* pp. 259-260.

<sup>8</sup> Bellour, *op. cit.* pp. 311-312.

<sup>9</sup> Cf Ricoeur, *op. cit.* p. 265 et Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1990 [1960], pp. 311-312.

<sup>10</sup> Voir sur cet aspect et celui du « cinéma-vérité » : Séverine Graff, *Le cinéma-vérité – Films et controverses*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, pp. 173-185. Graff décèle très bien l'histoire des notions de cinéma-vérité et cinéma direct dans laquelle Ruspoli a joué un rôle certain.

<sup>11</sup> Berton, *op. cit.* p. 62.

<sup>12</sup> *Ibid.* p.64.

<sup>13</sup> Cf. Fernand Deligny, « La caméra comme outil pédagogique », initialement publié en 1955 et repris dans Fernand Deligny, *Œuvres, Edition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, L'Arachnéen*, Paris, 2007, pp. 414-417.

<sup>14</sup> Sur la réception du film, voir Sandra Alvarez de Toledo dans Fernand Deligny, *op. cit.* p. 1037.

<sup>15</sup> Raymond Depardon, *Errances*, Seuil, Paris, 2000, p. 50.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 92.

<sup>17</sup> Pendant 24 ans, le film fut interdit de sortie aux Etats-Unis ; voir à ce sujet Carolyn Anderson, Thomas W. Benson, *Documentary Dilemmas. Frederick Wiseman's Titicut Follies*, Southern Illinois University Press, Carbondale/Edwardsville, 1991.

<sup>18</sup> Entretien avec Wang Bing par Isabelle Anselme, dans Caroline Renard, Isabelle Anselme et François Amy de la Bretèque (sous la direction de), Wang Bing, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2014, p. 200.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 196. et Anderson, Benson, *op. cit.* p. 30.

<sup>20</sup> Cf. le dossier de presse de *Lame de fond*, également pour les citations suivantes ; production Hors saison, 2013, consultable sur internet sur [www.perrinemichel.com](http://www.perrinemichel.com)

<sup>21</sup> *Op. cit.* p. 259.