





SOMMAIRE

Réalisateur	1
Genèse	2
Un bateau dans la ville	4
Expériences du soin	7
Mise en scène	11
Analyse de séquence : le cours d'une conversation	14
Un problème d'image	16
Parallèles	19
Ressources complémentaires	III de couv.

Fiche technique

Générique

SUR L'ADAMANT

France, Japon | 2023 | 1h49 | Couleur

Réalisation

Nicolas Philibert

Image

Nicolas Philibert, assisté de Rémi Jennequin, Pauline Pénichout, Camille Bertin et Katell Dijan

Montage

Nicolas Philibert, assisté de Janusz Baranek

Son

Erik Ménard
François Abdelnour

Mixage

Nathalie Vidal

Production

TS Productions
Miléna Poylo & Gilles Sacuto
Céline Loiseau

Coproduction

France 3 Cinéma, Longride

Genre

Documentaire

Distribution & ventes internationales

Les Films du Losange

Format

1.85:1, couleur

Durée

109 minutes

Date de sortie en France

19 avril 2023

Synopsis

L'Adamant est un centre de jour unique en son genre : c'est un bâtiment flottant. Édifié sur la Seine, en plein cœur de Paris, il accueille des adultes souffrant de troubles psychiques, leur offrant un cadre de soins qui leur structure dans le temps et l'espace, les aide à renouer avec le monde, à retrouver un peu d'élan. L'équipe qui l'anime est de celles qui tentent de résister autant qu'elles peuvent au délabrement de la psychiatrie. Ce film nous invite à monter à son bord et à aller à la rencontre des patients et soignants qui en inventent le quotidien. Il brosse le portrait d'un lieu atypique, restituant une ambiance qui maintient vivante une conception humaine de la psychiatrie.

Réalisateur

Nicolas Philibert, regard ouvert

Né à Nancy en 1951, Nicolas Philibert tient son attrait pour le cinéma d'un père professeur de philosophie et animateur de ciné-club. Après avoir lui-même validé une licence de philosophie, il débute ainsi comme assistant-réalisateur auprès d'Alain Tanner, considéré comme l'un des pères de la Nouvelle Vague suisse, et de René Allio, scénographe et réalisateur français. Il co-réalise ensuite avec Gérard Mordillat un premier long-métrage documentaire, *La Voix de son maître* (1978).

● Paroles et utopies

En grande partie composé d'entretiens avec douze patrons de grands groupes industriels, ce premier film tranche avec l'œuvre à venir par sa portée ouvertement politique qui vaudra à sa version télévisuelle (*Patrons/Télévision*, 1979) d'être censurée sur ordre de Matignon. Non moins politiques, mais différemment, ses films ultérieurs témoigneront d'un intérêt constant pour la parole filmée, le langage et l'expression non verbale. Observateur patient attaché à accueillir l'imprévu (ou, selon ses termes, à « programmer le hasard¹ »), Nicolas Philibert hérite du cinéma documentaire direct, apparu à la fin des années 50 avec l'invention des caméras légères et du son synchrone. Sa démarche a cependant ses traits distinctifs. S'il lui est arrivé de poser sa caméra au Louvre (*La Ville Louvre*, 1990) et au Muséum national d'Histoire naturelle (*Un animal, des animaux*, 1995), son œil étonné cherche moins à décrire le fonctionnement des institutions (comme le ferait un Frederick Wiseman, documentariste américain auteur de près de cinquante films qui auscultent l'éducation, la justice, les services sociaux, l'armée, etc.) qu'à décaler le regard pour faire apparaître l'incongruité des activités humaines qui entourent les œuvres d'art et les animaux naturalisés. *Sur l'Adamant* s'inscrit ainsi dans la continuité d'une filmographie riche d'une quinzaine de longs métrages. Qu'il s'agisse d'une classe unique réunissant des élèves d'âges différents dans une école d'Auvergne (*Être et avoir*, 2002), d'un institut de formation en soins infirmiers à Montreuil (*De Chaque instant*, 2018) ou encore de *La Maison de la radio* (2013), Nicolas Philibert se penche sur des lieux à la fois protecteurs et formateurs. Ce goût lui vaut parfois le qualificatif d'utopiste, qu'il nuance : « On me voit souvent comme montrant le beau côté des choses, et en effet, je ne fais pas tant un film pour dénoncer, mais pour énoncer quelque chose. (...) En fait, je suis un faux optimiste : le monde est très noir, et j'ai besoin pour survivre de m'accrocher à des gens qui essaient de construire² ».

● Filmer l'altérité

Cette prédilection transparaît dans *La Moindre des choses* (1997), tourné au sein de la clinique de La Borde, dans le Loir-et-Cher. Il s'agit d'un film-charnière pour le mariage qu'on y observe entre les principes d'une institution psychiatrique atypique où aucun signe ostensible ne permet de distinguer d'emblée patients et soignants, et la démarche du cinéaste. Prenant pour point de départ les répétitions d'une pièce de théâtre, Nicolas Philibert se garde de donner la folie en spectacle mais interagit avec les patients et fond son



regard dans un temps quotidien où apparaît une humanité commune. Annonçant le triptyque formé par *Sur l'Adamant* (2023), *Averroès & Rosa Parks* et *La Machine à écrire et autres sources de tracas* (2024), le film manifeste exemplairement la façon dont l'écran de cinéma permet au cinéaste d'opérer une liaison à distance entre les spectateurs et ceux que nos sociétés désignent comme différents. Ce souci animait déjà *Le Pays des sourds* (1992) : de l'école au mariage, les protagonistes, tous sourds profonds, y sont filmés dans le fil d'une vie où la langue des signes et sa grande expressivité remplacent le langage oral. Dans *Nénette* (2010), l'enjeu de la représentation de l'altérité se déplace du côté du rapport entre l'humain et l'animal, Nicolas Philibert articulant les commentaires de visiteurs maintenus hors-champ aux plans d'une femelle orang-outan du Jardin des Plantes, celle-ci renvoyant au spectateur son propre regard.

Ces rapprochements participent d'une pratique du documentaire comme art de la rencontre, Nicolas Philibert se construisant une place discrète mais sensible à l'intérieur des films. Dans *Retour en Normandie* (2007), il part à la recherche des paysans qui avaient tenu les rôles principaux du film de René Allio *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* (1976), sur lequel il avait été assistant-réalisateur, pour questionner – trente ans plus tard – la trace laissée par le tournage sur leurs existences. Observateur, le cinéaste est aussi soucieux de la façon dont le cinéma s'intègre à la vie, le choix de ne pas effacer son regard dans les films prolongeant une pratique du tournage où « il ne s'agit pas de se faire oublier, mais de se faire accepter³ ».

→ Voir filmographie à la fin du dossier.

1 Propos tenu dans le film que lui a consacré Jean-Louis Comolli, *Nicolas Philibert, hasard et nécessité* (INA, 2019).

2 Charlotte Garson, « Nicolas Philibert, faux optimiste », *Cahiers du cinéma* n°808, avril 2024.

3 *Nicolas Philibert, hasard et nécessité* (INA, 2019).



● L'Adamant

L'Adamant est le centre de jour du pôle psychiatrique Paris centre, lequel se compose également de deux CMP (Centres Médicaux Psychologiques), d'une équipe mobile et de deux unités (Averroès et Rosa Parks) au sein de l'hôpital psychiatrique Esquirol, à Saint-Maurice (Val-de-Marne). Selon le découpage en secteurs de la psychiatrie publique, ce pôle est dédié à l'accueil des patients des quatre premiers arrondissements de Paris. Unique en son genre, l'Adamant est un bâtiment flottant. Édifié sur la Seine, il est amarré en plein cœur de Paris, au pied du pont Charles de Gaulle, à proximité de la gare de Lyon. Le soin y est envisagé de façon plurielle. L'adjectif *Adamant*, qui vient de l'anglais, est synonyme d'inflexible, d'obstiné.

● Un lieu à part

Il est ouvert pendant la journée à l'accueil de patients adultes invités à participer à différentes activités et à s'impliquer dans la gestion du lieu, au contact d'une équipe soignante composée d'infirmiers, de psychologues, d'éducateurs spécialisés, d'ergothérapeutes, d'un psychiatre, d'une secrétaire, de deux ASH (agents de service hospitaliers) et d'intervenants extérieurs. On peut ainsi y prendre part à de nombreux ateliers : couture, musique, lecture, journal, photographie, ciné-club, écriture, dessin et peinture, radio, relaxation, maroquinerie, confitures, sorties culturelles...

C'est en tant qu'invité du groupe de conversation « Rhizome⁴ » que Nicolas Philibert met les pieds sur l'Adamant pour la première fois, sept ans avant d'y poser sa caméra. L'échange et la découverte de ce lieu singulier raniment son envie de filmer en psychiatrie, vingt-cinq ans après l'expérience marquante de *La Moindre des choses*. Nicolas Philibert

y retrouve un esprit proche de celui qui régnait à La Borde, dans la lignée de la psychothérapie institutionnelle. Comme l'indique le carton final, le cinéaste n'ignore pas la dégradation des conditions d'exercice de la psychiatrie en France. Dans ce contexte, le choix de filmer l'Adamant manifeste son désir de mettre en valeur un lieu et des pratiques qui résistent aux pressions (budgétaires, managériales, sociétales, politiques, etc.), inspiration possible pour un avenir plus désirable. Que le psychiatre à l'initiative de l'Adamant ait un

temps proposé de le nommer « Utopie » n'est peut-être pas pour déplaire à Nicolas Philibert, qui assume de se démarquer du souci journalistique de représentativité : « Quand j'ai tourné *La Moindre des choses*, la clinique de La Borde n'était pas non plus représentative de la psychiatrie de son temps, et ne l'est toujours pas aujourd'hui. Ce sont des lieux qui expérimentent⁵ ».

La conscience que l'Adamant pourrait être l'arbre qui cache la forêt de la psychiatrie nourrira toutefois son souhait de tourner deux autres films au sein du pôle Paris centre, pour en élargir la perspective et, notamment dans les face-à-face entre patients et soignants d'*Averroès & Rosa Parks*, faire apparaître une réalité plus contrastée et plus dure. On retrouvera dans chacun des deux autres volets du triptyque plusieurs protagonistes de *Sur l'Adamant*.

● Précautions éthiques

Avec des complications liées au Covid, *Sur l'Adamant* s'est tourné de mai à novembre 2021, sans compter quelques journées supplémentaires début 2022. Conformément à sa démarche habituelle, Nicolas Philibert démarre sans plan pré-déterminé, préférant se laisser guider par les événements : « Faire un documentaire c'est se frotter à l'accidentel, à tout ce qui échappe aux prévisions, à la dramaturgie. (...) Parfois il suffit d'être là, attentif à ce qui nous entoure, et d'y croire assez pour que cet endroit devienne un lieu, ces hommes et ces femmes les personnages d'un récit, ces actions à première vue anodines d'authentiques histoires. Pour moi, l'essentiel est d'avoir un point de départ solide, comme la promesse que quelque chose va éclore⁶ ». L'équipe de tournage est réduite. Seuls un ingénieur du son, une assistante

⁴ Chaque vendredi après-midi, dans la bibliothèque, ce groupe convie des artistes, intellectuels, scientifiques, ou autres, à venir échanger autour de leur travail.

⁵ Nicolas Philibert, dossier de presse : <https://www.nicolasphilibert.fr/wp-content/uploads/2025/08/dpresse-sur-ladamant-1.pdf>

⁶ *Ibid.*

caméra et un stagiaire entourent Nicolas Philibert à la caméra. Cependant, si certaines situations impliquent la présence de ses comparses (pour utiliser une perche ou filmer à deux caméras, dans le cas des réunions), le cinéaste désire éviter un dispositif trop lourd, susceptible de perturber le quotidien des patients, et se rend souvent sur place seul. Ces incursions solitaires sont l'occasion de faire éclore des moments plus intimes. Nicolas Philibert sait par ailleurs que le temps passé dans un lieu sans nécessairement allumer la caméra peut être essentiel pour nouer des relations de confiance.

Si le cinéma documentaire place l'enjeu moral au cœur de la relation entre filmeur et filmés [cf encadré], l'introduction d'une caméra dans une institution psychiatrique implique des responsabilités particulières. Nicolas Philibert s'appuie sur son expérience à La Borde : « À l'époque j'avais beaucoup hésité à faire un film en psychiatrie : comment filmer des gens fragilisés par la souffrance sans les instrumentaliser, sans abuser du pouvoir que la caméra donne fatalement à celui qui l'a dans les mains. Des gens chez qui la vue d'une caméra, d'une perche, d'un micro peut nourrir un sentiment de persécution, provoquer un délire, une décompensation, un numéro. Comment éviter d'ériger la souffrance en spectacle, de tomber dans le folklore, la complaisance ? Mais une fois sur place, les rencontres avaient tout changé. Les réponses étaient venues des patients eux-mêmes. (...) Certains disaient : " Vous craignez de nous instrumentaliser ? Mais qu'est-ce que vous croyez ? On est peut-être fous mais on n'est pas idiots ! " »⁷.

À l'amorce du tournage, Nicolas Philibert prend le temps de discuter du projet de film avec l'équipe soignante et les patients, afin de sentir la réaction que cela suscite chez les uns et les autres. Certaines personnes ne souhaitant pas être filmées, il les laisse par exemple hors du cadre lors des moments de réunions. Il tourne plutôt sa caméra vers des patients qui semblent en mesure d'être conscients de ce qui se joue, qui expriment un désir d'entrer en relation. Ce travail délicat est bien sûr mouvant, les rapports se construisant dans le temps. Certains patients comme Muriel s'adressent à Nicolas Philibert dès le premier jour de tournage, d'autres s'ouvrent progressivement (comme Marc qui proposera un jour de jouer sa chanson *Personne n'est parfait*), et l'enclenchement de la caméra intervient parfois au cours d'une conversation. Alors que Sandra entame une discussion autour de son fils placé en foyer, le cinéaste ne lui demande que dans un second temps si elle désire être filmée. C'est



➤ *La Moindre des choses* (Nicolas Philibert, 1997)

la réponse positive de Sandra qui rend possible la séquence. Nicolas Philibert essaie ainsi d'être fidèle à cette position : « je suis quelqu'un qui ne filme que ce qu'on veut bien lui donner (...) je crée les conditions pour qu'une rencontre ait lieu mais je ne force pas les portes⁸ ». ■

Personne et personnage : la relation documentaire

Il existe une différence fondamentale entre la fiction et le documentaire. Dans le premier cas, les relations sont contractualisées : des acteurs sont rémunérés pour interpréter des personnages. Dans le second, la relation repose sur une confiance et un désir réciproque (rien n'oblige dans ce cadre à accepter d'être filmé) et les personnes conservent à l'écran leur identité réelle. Cela implique de la part des cinéastes des précautions et des responsabilités particulières, leurs images pouvant nuire à l'existence des personnes filmées ou aux relations de ces dernières avec leurs proches. Le documentaire implique une double conscience, entre personne et personnage. Parler de « personnes filmées » c'est s'inscrire dans une perspective réaliste qui rappelle l'existence des personnes hors de l'écran. Parler de « personnages » c'est s'inscrire dans une perspective constructiviste, rappeler que ce que l'on voit à l'écran n'est pas le réel lui-même mais une représentation qui est le produit des choix et du point de vue d'un cinéaste.

⁷ Nicolas Philibert, dossier de presse : <https://www.nicolasphilibert.fr/wp-content/uploads/2025/08/dpresse-sur-ladamant-1.pdf>

⁸ Nicolas Philibert, *hasard et nécessité* (INA, 2019).

La psychothérapie institutionnelle

Sans que cela soit explicité dans le film, le soin à l'œuvre sur l'Adamant relève du mouvement de la psychothérapie institutionnelle, apparu après la Seconde Guerre mondiale. L'expression date de 1952, mais ses principes seront développés par un groupe de psychiatres incluant les grandes figures que sont François Tosquelles et Jean Oury, qui les mettront respectivement en application à Saint-Alban en Lozère et à La Borde. Nicolas Philibert réalise en 2002 *L'invisible*, un entretien avec Jean Oury où celui-ci développe une conception qui repose en partie sur la distinction entre l'établissement (ce qui relève de la gestion administrative) et l'institution (qui renvoie à un collectif, à un réseau d'hommes et de femmes). La philosophie du mouvement repose sur l'idée qu'une institution ne peut soigner que si elle se soigne elle-même, en ne se concevant pas comme un lieu d'enfermement mais comme un espace où s'instaurent des relations. À cela s'associe l'idée forte que les termes « soignants » et « patients » ne désignent pas une nature ou un statut figé mais une fonction : un patient peut dans certaines situations être soignant, et vice-versa. Cela implique un mode d'organisation qui atténue les distinctions et les hiérarchies (les soignants ne portent pas de blouses sur l'Adamant) et qui met en place des circulations pour multiplier les interactions. Appelées « Lundispensable », les réunions du lundi matin à l'Adamant en sont une expression concrète, tout comme l'est « la grille » de La Borde, un tableau où chacun peut s'inscrire pour participer aux tâches régulières. Contrairement à une pratique qui ne reposerait que sur l'analyse du langage ou sur les médicaments, la psychothérapie institutionnelle implique aussi une attention fine aux détails du quotidien, Jean Oury déclarant qu'il s'agit de « soigner l'ambiance ». Loin d'une méthode figée, elle suppose une invention constante et réunit plusieurs courants : on peut dire qu'il existe en fait autant de psychothérapies institutionnelles qu'il existe d'institutions qui la pratiquent.

Un bateau dans la ville

Il arrive à Nicolas Philibert de dire qu'il choisit des lieux plutôt que des « sujets » ou des thématiques⁹. L'importance du lieu est particulièrement flagrante dans *Sur l'Adamant*, qui se détache plusieurs fois des présences humaines pour restituer la singularité de ce bâtiment flottant et de son environnement.

● Plans d'ambiance

Après l'interprétation de la chanson *La Bombe humaine* par François, la deuxième séquence marque d'emblée la présence de l'entour aquatique à travers un plan sur la surface de l'eau puis un autre où celle-ci caresse le bord du bâtiment flottant, où le nom « Adamant » est inscrit. Alors que s'ouvrent les volets de bois, on découvre une extrémité du bâtiment, un premier cadre large laissant bientôt place à un point de vue plus serré. Par la durée des plans, les ondulations et les clapotis de l'eau, ces visions inaugurales dégagent une impression de tranquillité. Elles suscitent aussi l'étonnement face à une architecture inhabituelle : l'alignement des volets peut rappeler la disposition de branchies, et les bruits, souffles et grincements évoquent des étirements au réveil, comme si ce bâtiment était un organisme animé de sa vie propre. Plus tard, Nicolas Philibert filmera à nouveau l'ouverture de ces volets, cette fois depuis l'intérieur, sans s'attarder sur la femme qui en actionne le mécanisme. Le regard se porte sur la pièce qui s'em-

plit de lumière et isole des manifestations sensibles : le jeu d'ombres produit par l'inclinaison des volets, le scintillement de l'eau à travers une fenêtre, et le vol des moucheron au soleil devant une autre vitre. Alors que cette vision d'insectes pourrait sembler peu appréciable, le montage qui l'associe aux miroitements de l'eau invite à y percevoir une danse lumineuse. L'assemblage crée une image de l'Adamant comme lieu propice à la pause contemplative, ce que renforce plus tard un autre enchaînement de plans nous faisant passer de la surface de l'eau aux éclats de lumières projetés sur le plafond et sur les murs. Ces moments qui pourraient s'apparenter à une simple ponctuation du récit trouvent ici une importance particulière puisqu'il s'agit de représenter un lieu conçu pour remplir lui-même une « fonction soignante » : ils communiquent au spectateur l'ambiance du lieu, baigné dans une lumière reliant l'extérieur et l'intérieur, où l'on est bercés par le roulis de la structure et les grincements du bois.

● Le quotidien

Entre la première image de l'eau et celle des volets, le cinéaste filme une femme qui passe la grille de l'Adamant, traverse la passerelle et tourne la clef dans la porte. Cette situation matinale se répètera plus tard quand on reverra cette femme ouvrir les stores et les volets. Tout montage d'un documentaire suppose la construction d'un récit à partir des images récoltées dans le réel. Nicolas Philibert donne ici à son film une temporalité « fictive » :



alors que le tournage s'est étalé sur plusieurs mois, le fait que le récit comporte trois ouvertures matinales de l'Adamant pourrait laisser penser que ce qu'il montre se déroule au cours de trois journées. Mais les répétitions servent surtout à indiquer la nature itérative des actions : montrer deux ouvertures ou deux réunions suffit à indiquer qu'elles se reproduisent régulièrement. La fin du film, sur une nouvelle ouverture du lieu, suggère d'ailleurs bien que le film ne montre qu'un fragment du réel, puisque celui-ci s'achève alors même qu'une nouvelle journée commence. Nicolas Philibert ne s'intéresse pas à l'exceptionnel, à ce qui n'arrive qu'une fois, mais représente l'Adamant comme un lieu d'accueil et de vie quotidienne. La seconde ouverture des volets sera suivie de plans sur des pièces vides où fauteuils, tables et chaises attendent les occupants, tandis qu'une cafetière emplie les lieux de son ronronnement. Associé à l'idée d'hospitalité, ce motif du café est repris au début de la discussion avec Sandra, où le son du café accompagne cette fois un plan de tasses. L'écriture fonctionne ainsi par touches, la répétition du motif permettant

« La nature participe à ce décor de l'Adamant, qui fait qu'on ne voit pas la psychiatrie comme on la verrait d'habitude. La nature, la présence de l'eau, les arbres, l'environnement, ce lieu est apaisant.¹⁰ »

Nicolas Philibert

une forme de condensation (après avoir vu la cafetière une première fois, on se contente ensuite du son). La représentation du quotidien passe également par une sélection de moments anodins : le son du café se prolonge sur le plan d'une main qui écrit, le plan d'un homme perdu dans ses pensées sur le banc de la passerelle, où l'on verra plus tard une femme en train de fumer. Des plans filmés sur les coursives montrent un homme qui arrose les plantes, Catherine assise les jambes appuyées sur la rambarde. Visions aussi banales qu'essentielles pour indiquer que l'Adamant est un lieu où chacun peut simplement venir passer le temps.

● L'environnement

Pour bien marquer comment l'Adamant constitue une sorte d'abri, Nicolas Philibert n'occulte pas l'agitation urbaine qui l'entoure. Lors de la première ouverture, on distingue à l'arrière-plan le passage d'un métro. Il dédie ensuite un plan au passage d'une rame et cadre l'enfilade de ponts et les circulations (du métro, des voitures, des péniches) que l'on voit depuis l'Adamant. Précédant la seconde ouverture des volets, deux plans larges cadrent l'Adamant dans son entièreté. Le premier permet de voir que l'Adamant est amarré au pied d'un pont qui enjambe la Seine, tandis que le deuxième, plus large, nous fait découvrir une série d'immeubles modernes en arrière-plan.

Cette attention à l'environnement participe parfois d'une tournure contemplative, comme lorsque la caméra capte le passage de péniches ou un canard flottant sur l'eau. Mais l'infiltration des sons urbains produit une impression moins apaisante. Ainsi, le plan de la première arrivée de Frédéric est couvert par le grondement du métro. Plus tard, tandis qu'une jeune femme danse sur le quai, on entend les hurlements de sirènes d'une ambulance qui passe à proximité. Ces sons, moins agréables que les grincements du bois et l'eau qui passe dans la cafetière, font ainsi pression et rappellent l'existence du monde extérieur.

9 Conférence à la Fondation Prince Pierre de Monaco, mai 2026 : <https://www.youtube.com/watch?v=tvqPpfDyGTg>

10 Nicolas Philibert, dossier de presse : <https://www.nicolasphilibert.fr/wp-content/uploads/2025/08/dpresse-sur-ladamant-1.pdf>

● Le brouillard

Tout en reprenant plusieurs motifs, l'ouverture matinale de l'Adamant, à la toute fin du film, offre une variation grâce à la présence de la brume. Celle-ci répond à une volonté claire : « Pendant deux mois j'ai mis mon réveil à cinq heures du matin pour regarder le temps. Malheureusement dans Paris intra-muros, le brouillard est un phénomène quasiment inexistant. J'ai fini par en avoir un peu, mais j'aurais aimé qu'il soit beaucoup plus enveloppant. Comme une sorte d'éloge du flou. Un brouillage des contours. Sous-entendu : de cette sacro-sainte normalité¹¹ ».

Mais ce brouillard participe aussi visuellement à fondre un peu plus le lieu dans la ville. Ces plans brumeux offrent une sorte de complément au plan du début où l'on découvrait à la surface de l'eau le

reflet mouvant de l'Adamant, aux contours encore indiscernables. Ces choix expriment le désir de rester fidèle à la nature complexe d'un espace qui est à la fois un abri et un lieu ouvert, relié au monde et détaché. Un lieu de vie et de soin, où la morale consiste à ne pas ériger de barrières entre soignants et patients et à ne pas enfermer les patients dans leurs symptômes. ■



L'architecture de l'Adamant

Bâtiment de bois et d'acier d'une surface de 650m², l'Adamant n'est pas à proprement parler un bateau mais un bâtiment flottant : il n'a pas de proue, de poupe, de moteur et ne navigue pas. L'idée a vu le jour à l'occasion d'une restructuration des services hospitaliers et a été portée par le docteur Eric Piel, alors chef du pôle psychiatrique Paris centre, qui vivait lui-même sur une péniche. À contre-courant des structures fermées, où les patients revêtent des pyjamas comme des uniformes, le désir était de créer un endroit visible de tous, intégré à la cité. En accord avec l'esprit du lieu, l'Adamant a été conçu collectivement, au fil de réunions entre les architectes de l'agence Seine Design¹², l'équipe soignante et des patients. Accordé à l'idée de Jean Oury selon laquelle il faut « soigner l'ambiance¹³ », l'emplacement sur la Seine permettrait d'offrir aux patients une échappée esthétique. Les architectes ont ainsi pensé le fait que le bâtiment reposerait sur le « miroir sensible » de la Seine, privilégiant de grandes baies vitrées¹⁴. Si le bois offre une tonalité chaleureuse, la conception de l'espace répond à la volonté qu'il soit entièrement partageable et au désir que tout un chacun puisse y circuler librement. Il n'y a pas de pièce fermée (hormis deux petites salles réservées aux entretiens) et les lieux de passages y sont aussi des lieux de vie : la passerelle donnant sur le quai comporte un banc où s'asseoir, discuter, et les patios sont sertis de chaises et de plantes.

¹¹ Nicolas Philibert, dossier de presse : <https://www.nicolasphilibert.fr/wp-content/uploads/2025/08/dpresse-sur-ladamant-1.pdf>

¹² Entretien disponible dans le DVD.

¹³ Voir le film de Nicolas Philibert *L'invisible* (2002).

¹⁴ Voir la vidéo « L'adamant, une architecture du soin », avec le psychiatre Éric Piel et l'architecte Gérard Ronzatti : <https://www.youtube.com/watch?v=BvIkBbRtMJE>

Expériences du soin

Sur l'Adamant montre une approche du soin qui passe par des activités et des moments partagés, où l'expression de chacun et le lien avec les autres sont favorisés. Nicolas Philibert se garde de filmer des situations où les soignants, uniquement entre eux, évoqueraient le « cas » de tel ou tel patient. Il estime que cela ne le regarde pas.

● Donner le ton

Sur le générique qui ouvre le film, une voix annonce le morceau *La Bombe humaine*, du groupe Téléphone, et la première séquence laisse apparaître un homme qui chante. Si on peut lire sur son corps les traces d'une usure et de difficultés passées, ses traits tendus et sa façon de décrocher de la mélodie ou d'interpeller l'auditoire donnent à son interprétation un caractère particulièrement habité. Cette intensité contraste quelque peu avec l'attention flottante alentour. Absorbées dans leurs activités, des personnes circulent, un homme est assis à l'arrière sagement, impassible. Sur le côté, un autre boit son café au comptoir du bar, puis se met à battre le tempo. Tout se passe comme si un public pas spécialement venu pour y assister se laissait peu à peu embarquer par la performance, jusqu'à la reprise finale du refrain et les applaudissements, l'accolade du chanteur et du guitariste qui se présentent l'un l'autre comme François et Guillaume.



Difficile de savoir exactement ce que l'on a vu. Entre le quotidien et le spectacle, l'amateur et le professionnel, une forme d'indétermination plane. Au lieu de commencer logiquement sur une ouverture matinale, Nicolas Philibert débute volontairement par une séquence qui brouille les attentes entourant un film consacré à une institution psychiatrique : la première image d'un patient se confond avec celle d'un chanteur, la première image d'un lieu thérapeutique avec celle d'une salle de concert. Ce début en musique trouvera un écho au long du film : à la reprise de Téléphone par François s'ajouteront les compositions de Marc (*Personne n'est parfait*) et de Frédéric (*Open the doors*), mais aussi des airs de guitare électrique joués par un patient rocker. En filmant ces performances, Nicolas Philibert reflète l'une des singularités de l'Adamant : ceux que l'on pourrait réduire à leur statut de malades peuvent y exprimer leur créativité et leurs talents. À bord, le chant côtoie le dessin ou la poésie. Et le cinéaste ajoute aux morceaux joués tout spécialement pour sa caméra des situations impromptues, directement tirées du quotidien des ateliers : à l'instar de ce moment qui, lors d'une réunion de l'atelier journal, amène une percée inattendue de douceur et d'émotion en faisant apparaître Nadya qui fredonne l'hymne de son pays natal, la Bulgarie.

● L'art et la parole

Au-delà de l'expression artistique, les fonctions des ateliers de l'Adamant sont multiples. On l'aperçoit bien à travers l'atelier dessin, filmé à trois reprises. La troisième fois, le cinéaste consacre deux inserts à l'œuvre d'une patiente, Rachel, qui mettent en lumière la beauté plastique de ses enchevêtrements de couleurs vives. D'autres fois, il s'attarde sur un curieux visage dessiné par Marc, ou sur le crayonnage plus enfantin d'Olivier (figurant ses deux fillettes) ou la mante religieuse dessinée par Muriel. Bien que les œuvres ne manquent pas de qualités esthétiques, il s'agit surtout de saisir ce qui entoure leur réalisation. Le montage fait ainsi alterner les plans où les patients dessinent avec des moments où les œuvres, disposées chacune à son tour sur un chevalet, sont soumises aux commentaires de tous et à la discussion collective. La forme étrange, mi-abstraite réalisée par Marc le conduit à expliciter ce dont il s'agit en désignant du doigt les différents éléments qui composent selon lui un visage. Cependant, le peu d'évidence de la chose instille une sorte de gêne. Face au regard concentré des autres (inclus par le montage), Marc semble soucieux de se justifier, explique comme pour se protéger de tout soupçon d'excentricité qu'il n'a pas vraiment voulu faire un visage (c'est-à-dire un visage « réaliste », reconnaissable comme tel), avant d'ajouter, non sans ironie : « Là, pour voir un visage, il faut vraiment le vouloir ! » Car le malaise de l'artiste incompris laisse place à l'autodérision : l'atmosphère se détend et il exprime son regret d'avoir dessiné un nez trop gros en intitulant son dessin *Le pif qu'il ne fallait pas faire*.



Au fond typique d'une rencontre entre la subjectivité d'un artiste et le monde social, intention et perception, ce léger hiatus humoristique se retrouve lors de la discussion autour du tableau coloré de Rachel. Tandis qu'une femme, *off*, dit y voir des formes féminines, un vagin, ou que Muriel y voit les contours d'une oreille, Rachel parle d'un « intérieur ouvert sur l'extérieur », avant d'évoquer la figure de son père, lui-même peintre, à qui elle dédie le tableau. Encourageant une pratique qui permet d'emprunter des chemins non verbaux, de se détourner un moment de ses tourments intérieurs ou de leur donner une forme extérieure, les ateliers ont une fonction thérapeutique. Ils sont autant d'occasions d'aider chacun à retisser un lien avec les autres, avec le monde.

● Créer des liens

La première séquence consacrée à l'atelier de dessin s'ouvre avec Alexis. Celui-ci dit ne pas avoir envie de dessiner mais songe plutôt à se diriger vers des activités plus solitaires. Or quand le soignant assis à côté de lui l'incite à se joindre activement à l'atelier en lui parlant d'Alexandre Le Grand, Alexis rebondit en évoquant un empereur byzantin peu connu, Alexis Comnène, et accepte d'en représenter l'histoire. L'échange montre en quoi consiste en partie le travail des soignants : aller contre l'isolement, en s'appuyant sur les centres d'intérêt et les dispositions des uns et des autres plutôt qu'en voulant les en détourner. Mise en image, l'idée qui s'est emparée d'Alexis pourra ensuite être mise en mot, partagée avec les autres, l'atelier ouvrant ainsi un chemin vers l'expression et vers la création de liens entre les patients, comme entre les patients et les soignants.

Une autre séquence réunit Catherine et Bruno, un soignant, autour d'une affiche de *La Comtesse aux pieds nus* de Joseph L. Mankiewicz (1954). Alors que se prépare une séance du ciné-club, leur discussion s'oriente du côté de la vie privée : Bruno évoque à demi-mots le souvenir d'une séance de ce film quand il avait dix-sept ans, au long de laquelle il avait eu mieux à faire que de regarder l'écran, ce qui provoque le rire de Catherine, qui s'amuse de ces émois adolescents en retrouvant elle-même des attitudes de jeune fille. La scène montre que l'Adamant rend possible un registre de parole plus libre et détendu que ce qui se joue ordinairement entre un malade et un soignant, ouvrant même à une inversion des répartitions attendues : ici, c'est le soignant qui entrouvre sa biographie à une patiente. D'un point de vue thérapeutique, il n'y a

La scène montre que l'Adamant rend possible un registre de parole plus libre et détendu que ce qui se joue ordinairement entre un malade et un soignant, ouvrant même une inversion des répartitions attendues : ici, c'est le soignant qui entrouvre sa biographie à une patiente.

donc pas de frontière entre les ateliers, les réunions ou les situations quotidiennes les plus informelles, toutes les occasions étant bonnes pour tendre une perche à un patient. La scène où François se confie à Guillaume sur sa relation aux psychiatres et sur son rapport compliqué à son père en est un autre exemple. L'échange est suivi d'un bref moment où les deux hommes se fixent un prochain rendez-vous. « On se fera un petit bœuf ? », demande François. Les moments passés ensemble à faire de la musique participent pleinement à la construction d'un rapport humain et alimentent ce type d'échanges informels. C'est pourquoi le montage de Nicolas Philibert veille à englober les ateliers et les performances mais aussi les moments périphériques, sans faire de hiérarchie. Dessiner, faire de la musique, chanter, échanger, tenir le bar, faire les comptes... : la moindre activité peut avoir un potentiel thérapeutique. Nicolas Philibert intègre deux situations d'atelier sans parole. La première réunit un groupe assis et concentré à l'écoute de ce qui semble être des cris d'animaux. Dans la se-

conde, les participants créent des rythmes en se frappant le corps avec leurs mains, avant de marcher en cercle en tapant du pied. Ces moments peuvent offrir un écho (en même temps qu'une nuance) aux propos de Catherine qui avance lors de la dernière réunion que « le corps fait partie d'un ensemble qu'on ne prend pas en compte ». Il s'agit,



à travers le son et les mouvements, de se rendre disponible à ses sensations, de se laisser prendre par des sons du dehors plutôt que par des voix du dedans, et d'éprouver sa propre présence. Mais par-delà le plaisir et le soulagement des sensations immédiates, ces moments mettent aussi en jeu à travers l'écoute et les gestes une forme de partage. Le plan de la marche peut même être vu comme la métaphore du collectif dans la façon dont les rythmes et les trajectoires croisées des soignants et patients esquissent une chorégraphie collective.

● Réunions ouvertes

Les trois premières séquences du film exposent les dimensions symboliques qui constituent la vie sur l'Adamant : après le chant de François, qui met l'accent sur l'expression des passagers, et une série de plans sur l'eau et sur le bâtiment qui dit le rôle joué par l'environnement, une réunion souligne l'importance du commun. Quatre séquences différentes seront consacrées à « Lundispensable », selon le nom donné aux réunions du lundi matin où soignants et patients se retrouvent pour faire un point sur les événements passés et à venir. Celles-ci permettront à Nicolas Philibert de faire ressortir la dimension de l'accueil qui les anime (dans l'une, un étudiant infirmier accueilli pour un stage, dans une autre, la nouvelle psychiatre fraîchement arrivée se présentent devant tout le monde). Elles lui permettront également de mettre en lumière le rôle du collectif et du partage des tâches dans l'organisation du quotidien (ces réunions sont systématiquement conduites par un duo constitué d'un soignant et d'un patient qui se charge de consigner l'ordre du jour, distribuer la parole...) ainsi que l'ouverture d'un lieu où l'on ne croise pas toujours les mêmes têtes, et où les co-animateurs des réunions varient d'une fois sur l'autre.

Lors de la première de ces réunions, au moment où la soignante qui siège à côté d'elle note le premier point de l'ordre du jour, Muriel demande sans attendre son prénom à un nouveau venu. Céline – la soignante – tempère alors son ardeur, suggérant de finir l'ordre du jour avant de lancer la discussion. Cette entame indique d'emblée la façon dont se trament les réunions, entre la nécessité de les structurer et le désir de leur conserver une certaine souplesse, les soignants se devant d'accueillir les interventions les plus inopinées (comme lorsque Daniel fait part de son souhait de voir la création d'un atelier sur le fonctionnement du corps humain), les plus singulières (comme quand Frédéric évoque sa participation au festival *Sonic Protest*),

voire les plus décalées, comme lorsque Muriel interrompt Bruno pour moquer la lenteur de sa diction : « C'est le coupe-gorge ou quoi ? » Et on comprend que si ces réunions ont pour fonction d'organiser la vie quotidienne de l'Adamant et les événements qui la ponctuent, elles sont autant d'occasions de multiplier les échanges.

● Tâches partagées

L'image du collectif que renvoient les réunions du lundi ou les ateliers trouve bien d'autres échos dans le film, comme dans cette séquence où les patients et les soignants vont glaner des fruits mis au rebut sur un marché – dont ils feront ensemble des confitures – ou lors de trois scènes dédiées à la tenue des comptes du bar, dans lesquelles on observe dès le premier plan un partage des tâches très concret, un patient dictant les sommes qui



figurent sur le livre de compte à d'autres membres du groupe, qui effectuent l'addition sur leurs téléphones. L'effet égalitaire produit par la vision des soignants et des patients réunis autour d'une même tâche se trouve encore renforcé par la tournure légèrement comique des scènes qui débouchent sur le constat d'une « erreur caisse », avec un écart entre le montant censé être récupéré dans la caisse et l'argent réellement sur la table. Or les écarts rapprochent les patients et les soignants : tout le monde apparaît démuní, fronce les sourcils, cherche une explication et une méthode.

Tout comme avec Alexis lors de l'atelier dessin, on constate à nouveau que, si les difficultés sont partagées, le rôle des soignants reste d'inciter à se joindre aux activités. Alors que le découpage a isolé Nicolas, jeune homme qui semble légèrement en retrait, l'erreur de compte devient une occasion de lui proposer un rendez-vous ultérieur pour refaire les calculs, les personnes présentes contrant son manque d'assurance en lui disant avoir mis du temps, elles aussi, à se familiariser avec le tableau de présentation des comptes manifestement un



peu complexe. Paroles rassurantes qui pourront l'aider à réaliser qu'il est tout à fait capable d'assurer une tâche utile au collectif.

Ce souci d'inclusion est aussi à l'œuvre dans une séquence filmée au bar. Mireille, une soignante, co-animatrice du bar ce jour-là, remarque la présence d'Olivier, qui se tient presque derrière le comptoir, et lui demande s'il aimerait tenir le bar, auquel cas il pourrait aller s'inscrire sur le planning. Mais le désir et la spontanéité priment sur la conscience de l'organisation. Alors qu'Olivier explique à Mireille qu'il est venu pour faire de la musique, celle-ci repère une cliente et invite sans plus attendre Olivier à la servir, en lui indiquant sa tasse de prédilection. La séquence donne l'impression que le bar est le cœur de l'Adamant, dans la mesure où il permet une double socialisation, non seulement en donnant l'occasion aux patients d'endosser le rôle utile – et envié – de serveur, mais parce que le bar est un lieu de passage propice aux rencontres

de hasard et à la discussion. Après avoir rempli la tasse et sa tâche, Olivier prend ainsi des nouvelles d'un homme venu pour assister à l'atelier journal. « Content de te voir ! Tu es venu comment, en métro ? – En RER – Tu habites la région parisienne ? – Oui – Où, tu m'as dit ? – Maisons-Alfort – Ah oui, comme Laurence... Donc c'est pas loin, avec le RER B ou D. Ben... bienvenue. Tu as la forme ? ». Cette conversation n'est-elle pas confondante de banalité ? C'est justement toute sa valeur et l'accomplissement d'un lieu où les patients peuvent avoir l'occasion de parler non pas de traitement et de traumatismes mais de temps de trajet et de RER, comme n'importe qui. ■



Nuances

Ateliers, réunions, tenue des comptes, bar : l'articulation des séquences compose l'image d'un lieu invitant à l'expression, à la participation. Cependant Nicolas Philibert choisit d'inclure à l'intérieur de son montage des dissonances, évitant de donner une

vision trop idyllique. C'est notamment le cas avec l'apparition d'une vieille femme attablée dans l'espace du bar, filmée dans un cadre rapproché qui permet de concentrer l'attention sur sa parole et son expression. Tout en s'adressant au cinéaste, les yeux exorbités, elle parle comme si les mots peinaient à s'extraire de sa gorge. Cette impression de douleur est redoublée par un propos qui rappelle à la conscience du spectateur que l'Adamant n'efface pas certaines différences : « J'ai perdu ma liberté. Vous, vous êtes libres, vous faites ce que vous voulez. Moi je peux rien faire de ce que je veux, j'ai pas le droit ». La dernière réunion permet quant à elle de nuancer l'idée d'un pouvoir d'initiative des patients. Catherine en détourne l'ordre du jour pour clamer son désir d'animer un atelier danse, exprimant le sentiment de ne pas être entendue et d'un manque de confiance envers ses capacités. La conviction avec laquelle elle soutient qu'elle saura s'adapter aux éventuels participants suscite un silence prudent. On peut d'ailleurs partager cette prudence en remarquant le caractère parfois erratique du propos, la fébrilité et la véhémence qui s'emparent de son corps, avec une main qui donne de petits coups sur la table. Mais faut-il y voir le signe d'une instabilité ou l'expression d'un sentiment légitime d'injustice, elle qui trouve « idiot » que l'Adamant ne s'empare pas de sa proposition ? Alors qu'il s'agit ailleurs de valoriser les patients, une gêne apparaît face à l'idée qu'une patiente puisse prendre en charge un atelier. Comme le dit diplomatiquement un soignant : « vous êtes entendue, mais entre être entendue et que les choses se mettent en pratique c'est une autre paire de manches ». Parfois souple, la structure reste un cadre où tout n'est pas possible.

Mise en scène



● Le film comme relation

Tranchant avec la position de simple observateur, Nicolas Philibert met en scène la relation tissée avec les personnes filmées sur l'Adamant, soucieux d'accueillir les paroles comme de créer l'écoute du spectateur.

● Regards-caméras

Après l'atelier photo et une intervention du rocker à la guitare électrique, le montage fait se succéder quatre plans de patients qui ont en commun le motif du regard. D'abord tournés vers le côté, vers le bas ou dans le vague, ces regards finissent tous par s'arrimer à la présence du filmeur hors-champ, se tourner vers l'objectif, voire se planter dans la caméra. Ces plans ne visent pas tant à ménager une respiration. Ils opèrent un rappel fondamental concernant la démarche de Nicolas Philibert en indiquant que les personnes que nous voyons ne sont pas simplement offertes à notre regard, mais qu'elles nous regardent aussi.

La fiction cinématographique classique a construit son efficacité sur l'illusion que le monde visible à l'écran est clos sur lui-même et nous parvient à travers un regard immatériel, comme par magie. Il faut pour l'entretenir que le film refoule toutes les traces de son processus de production. Tout comme l'apparition d'un micro dans l'image peut briser la croyance du spectateur, le regard-caméra a longtemps été banni car il perce la frontière imaginaire entre l'écran et la salle, rappelle que nous ne voyons pas un autre monde mais une œuvre qui nous concerne directe-

« Ce que j'aime, c'est faire comprendre aux spectateurs qu'il y a quelqu'un derrière la caméra. Je dis d'ailleurs à ceux que je filme : faites comme si j'étais là !¹⁵ »

Nicolas Philibert



ment. De nombreux documentaristes suppriment également les regards-caméras pour faciliter l'immersion et donner l'impression d'être les simples observateurs d'un réel saisi dans sa pureté. En incluant les regards-caméras, Nicolas Philibert rend sensible le fait que le filmeur et le spectateur font partie intégrante de la scène. Les images ne nous semblent ainsi pas prises par un regard posé sur les autres à distance, depuis un lieu invisible et intouchable, mais se donnent comme le fruit d'une relation construite au tournage.

● En discussion

Si l'on peut considérer que les trois premières séquences renvoient à l'importance de l'ambiance et du commun, la quatrième pointe celle de la relation à travers un échange avec Muriel. On y observe également au début un regard qui, d'abord dans le vague, se fixe sur la présence du filmeur hors-champ. Mais alors que les regards caméra évoqués

précédemment sont relativement brefs, celui-ci dure jusqu'à l'adresse de Muriel au cinéaste, à qui elle parle des médecins. Après une coupe de montage, Muriel prend directement à partie l'équipe en demandant leurs noms,

l'échange oscillant par la suite entre des confidences de Muriel et des questions posées à Nicolas et Eric, le preneur de son, à propos de leurs moyens de transports, et d'une éventuelle « bonne amie ». Une telle séquence tranche avec l'idée conventionnelle que l'on peut se faire d'un documentaire,

censé apporter au spectateur des informations sur un « sujet » qui serait ici l'Adamant. Elle renseigne plutôt le spectateur sur la place occupée par l'équipe de tournage dans les lieux : ils ne captent pas les paroles des autres sans répondre à leurs questions. La caméra et le micro ont un

prénom.

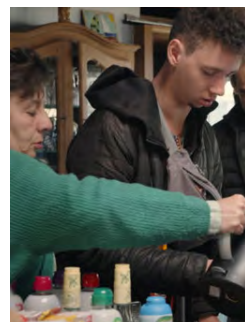
Mais s'il importe à Nicolas Philibert d'inclure sa présence (il faut toujours penser que le cinéaste peut choisir au montage ce qu'il garde ou rejette), il demeure hors-champ et ne multiplie pas les interactions, le récit se composant à la fois d'échanges et de moments où l'équipe est davantage en position d'observation. Prendre trop de place pourrait être aussi malvenu que de s'effacer complètement, l'enjeu étant plutôt de trouver une

¹⁵ « Réaliser un documentaire, c'est espérer que l'imprévu surgisse », cnc.fr, mis en ligne le 21 mars 2024 : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/nicolas-philibert-realiser-un-documentaire-cest-esperer-que-limprevu-surgisse_2158793

> façon appropriée d'amener la parole de celles et ceux qui fréquentent le lieu, et de la faire entendre aux spectateurs. Caractérisée par une forme de disponibilité, la position du cinéaste se dessine au fil des échanges. La séquence avec Pascal dans l'espace du bar indique que le filmeur n'est pas à l'initiative du dialogue : c'est Pascal qui s'adresse à lui en remarquant que la caméra le filme : « C'est moi que vous filmez ? – Oui. » Pascal dit qu'il ne s'est pas rasé, alors Nicolas Philibert réagit, se permet une touche d'humour qui brise la distance, lui répondant qu'il ne l'est pas non plus, et s'appuie sur ce qu'il lui a entendu dire auparavant à propos d'une boulangerie pour relancer leur conversation. Lors de l'atelier de couture, l'échange avec le poète se noue d'une manière similaire : le cinéaste profite de l'ouverture offerte par une réflexion qui lui est adressée, « je n'en ferai pas mon métier » pour lui demander s'il a eu un métier, la réponse à la question étant suivie d'un propos plus libre à propos des aiguilles. L'échange où Sandra parle de sa relation avec son fils offre encore un exemple. Nicolas Philibert pose cette fois davantage de questions en demandant tour à tour depuis quel âge il est en famille d'accueil, s'il est toujours dans la même famille, s'il lui manque et si elle va bientôt le voir. Ces relances, qui permettent de déplier l'histoire de Sandra, ne sont cependant ni pressantes ni systématiques. Souvent courtes, les questions du cinéaste semblent découler du moment et distinguent sa position de celle d'un journaliste : il n'est pas arrivé le matin avec une liste de questions, ni même avec la ferme intention d'interroger Sandra. Cela s'est fait un peu par hasard, dans une logique de discussion plus que d'interview, en rebondissant sur ce qu'elle racontait.

L'échange avec Sandra laisse place à un silence à la suite duquel elle évoque sa tristesse et la sensation d'avoir été « projetée dans un autre monde » après la naissance de son fils. Des silences, parfois longs, ponctuent également la parole de Muriel, comme avant qu'elle demande aux membres de l'équipe s'ils ont des animaux. Ce respect des pauses est une manière de ne pas soumettre l'échange aux questions du filmeur mais de laisser la pensée des personnes filmées cheminer, de les laisser orienter la discussion comme elles l'entendent. Les silences donnent également plus de poids aux mots qui sont prononcés tout en portant l'attention sur la présence singulière des personnes filmées. L'échange avec le jeune homme sensible aux ondes est ainsi ponctué de deux plans silencieux qui le montrent en plan rapproché, regard fixé vers le bas, puis dans un plan plus large en train de tendre et plier un bras. Toute sa pratique se distingue de l'entretien journalistique. Nicolas Philibert revendique une opposition au « saucissonnage » du reportage télévisuel, qui consiste à couper dans la parole pour éviter les vides.

Contrairement à la mise en scène d'un film de fiction, la mise en scène documentaire ne consiste pas à diriger le positionnement ou à contrôler l'attitude des personnes filmées. Elle réside d'abord dans différents choix : filmer ou ne pas filmer, couper ou faire durer, déterminer le cadrage. Derrière un apparent retrait formel, on observe dans *Sur l'Adamant* des choix qui visent à créer une qualité d'attention et d'écoute. Faire durer le plan au lieu de le couper brutalement à la fin de la discussion avec Sandra permet par exemple de donner à voir un sourire qui nous rapproche d'elle et porte aussi la trace de la relation qui s'est établie avec le filmeur au tournage. S'élargissant pour saisir les situations collectives ou les lieux, se resserrant pour cadrer les paroles individuelles, les cadres de Nicolas Philibert varient. On remarque cependant qu'il ne recourt pas pour capter les paroles à de très gros plans, qui pourraient conduire à une forme de voyeurisme, plaquant le regard contre des visages sur lesquels il faudrait scruter les marques et les expressions. Jusqu'à la taille ou la poitrine, les cadres maintiennent une distance respectueuse et accueillent les postures, les gestes, les sourires, les regards, les hésitations et les silences qui accompagnent la parole. La mise en scène passe par la fixité, la distance mesurée et la durée des plans, qui ménagent le temps et l'espace, en sorte que les sensibilités de chacun soient transmises à travers l'écran.



● Représenter le collectif

Les choix effectués dans *Sur l'Adamant* résultent d'un mélange entre l'expérience du tournage et la construction du regard d'un spectateur à venir. Il importait en particulier au cinéaste de « faire exister le collectif – si important au plan thérapeutique – sans pour autant que le spectateur se sente perdu. D'où la nécessité de faire émerger quelques « personnages » récurrents, auxquels il pourrait s'attacher¹⁶ ». Ainsi, certaines figures se détacheront en apparaissant aussi bien dans des situations collectives que lors de discussions en aparté. C'est le cas de Muriel, on l'a dit, qui se distingue d'abord au cours de la première réunion, qu'elle co-anime, puis dans l'échange qu'elle a sitôt après avec le réalisateur et l'ingénieur du son, et que l'on reverra par la suite à l'atelier dessin (la mante religieuse), et dans les trois autres réunions de « Lundispensable ».

Frédéric constitue aussi un repère : en plus de ses interventions dans les réunions et à l'atelier dessin, Nicolas Philibert le filme au piano, recueille sa parole à trois reprises et capte sa façon singulière de marcher. Quelques séquences suffisent égale-

ment à donner une présence marquante à François, Catherine, Laurent, Olivier, Marc, Sandra, ou encore à Patrick, le guitariste rocker. Si ceux-ci constituent les principaux personnages, il faut noter la portée symbolique d'un montage qui procède régulièrement en décalant le centre d'attention vers la périphérie et en inscrivant en filigrane les présences de nombreux passagers.

De séquence en séquence, Nicolas Philibert livre ainsi une série de portraits fragmentaires.



Après l'apparition de François dans la première séquence (chantant *La Bombe humaine*), on le retrouve dans la première réunion, assis à côté d'une femme, puis aux côtés de Bruno qui évoque la préparation des dix ans du ciné-club. Le montage de la scène introduit également des figures qui ne prendront la parole qu'ultérieurement : on aperçoit

le poète, et Laurent qui joue quelques notes de guitare. La séquence de discussion au bar avec Pascal s'ouvre quant à elle sur des plans où le poète est en train d'écrire et où l'on voit pour la première fois le rocker, l'air un peu hagard, accoudé à une table. Si on peut s'amuser à lister toutes ces apparitions, il faut surtout remarquer que le montage sollicite la mémoire du spectateur et instaure un léger sentiment de familiarité (on est amenés à reconnaître les figures secondaires, à se dire, par exemple, « ah, revoilà le poète »). Par effet de répétition ou par le fait qu'elles se trouvent dans tel ou tel espace, ces présences ponctuelles renseignent aussi sur le caractère de chacun : le poète notamment, qui se prénomme Patrice, se désigne comme tel dans la séquence de l'atelier couture. Même sans voir le reste de son corps, on devine que la main qui est cadrée en train d'écrire au début de la discussion avec Sandra est la sienne. De son côté, Sandra semble impliquée dans la vie collective par le fait d'apparaître présente dans une réunion, puis au bar, et à deux reprises autour des comptes. De la même manière, le goût pour la danse exprimé par Catherine dans la réunion finale trouve un écho dans un bref plan qui clôt la séquence du bar avec Olivier, où on la voit faire tourner un foulard autour de sa tête et pivoter sur elle-même.

Le choix de montrer à trois reprises, dans des cadres qui l'isolent, l'homme qui fixe l'objectif dans la série des regards-caméras, est une façon encore différente de faire de lui un personnage secondaire, bien qu'il reste muet et anonyme. Nicolas Philibert raconte dans une masterclass à la Cinémathèque Française qu'un homme qui participait aux réunions à La Borde avait mis quatre ans avant de prendre la parole¹⁷. ■

La tête dans les platanes

Précédant de peu la dernière réunion, une séquence en cinq plans s'attarde sur le quai auquel l'Adamant est amarré. Après un premier cadre, animé par le passage de cyclistes, d'un homme en trottinette, et ponctué d'une brève virgule musicale, (en clin d'œil à la chanson de Frédéric), les plans suivants, reliés entre eux par des fondus enchaînés¹⁸, se focalisent sur le feuillage aux teintes automnales des platanes qui bordent la Seine, entre ombre et lumière. La séquence pourrait figurer parmi celles qui restituent simplement l'atmosphère du lieu, mais Nicolas Philibert se rapproche ici de la perception du personnage de Frédéric, en faisant appel à des procédés techniques qu'il mobilise nulle part ailleurs, le premier d'entre eux étant la voix off de Frédéric, qui intervient soudain comme un commentaire. Et tandis que ces plans de feuillage – dont les fondus enchaînés diluent les contours – nous invitent à un regard impressionniste, on entend Frédéric se dire persuadé que Van Gogh venait là avec son chevalet, qu'il a vu ces mêmes arbres et qu'il les a peints comme il a peint les chalands, les péniches, le soleil, le vent... C'est alors que, plutôt que de se détacher de la présence de Van Gogh, Nicolas Philibert va jusqu'à faire apparaître au milieu du feuillage le visage de Frédéric en surimpression, procédé très rare en documentaire. Si le film témoigne de sa façon d'entrer en relation avec les personnes qu'il rencontre, cette séquence montre qu'il peut aller jusqu'à épouser le point de vue d'un autre et le relayer auprès du spectateur.



¹⁸ Contrairement à la coupe franche qui fait directement passer d'un plan à l'autre, le fondu enchaîné est un procédé de montage qui consiste à faire s'estomper progressivement une image, créant l'impression que les contours d'un premier plan et de celui qui lui succède se « fondent » momentanément l'un dans l'autre.

¹⁷ « Nicolas Philibert par Nicolas Philibert », masterclass à la Cinémathèque Française, mars 2023 : <https://www.cinematheque.fr/video/2177.html>

Analyse de séquence : le cours d'une conversation

00.43.15 – 00.46.45

Entre la scène où Marc présente son dessin et l'échange entre François et Guillaume, le soignant musicien, la séquence se situe dans le deuxième tiers du film. Tout en offrant une nouvelle déclinaison des relations qui peuvent se nouer entre soignants et passagers, elle indique la manière dont les choix de Nicolas Philibert desserrent le regard sur la folie.

● Sur la cursive

Nous ne sommes pas dans le cabinet d'un psychiatre, ni dans une salle pour un atelier. Sur la cursive, pas de cloisons, l'espace est ouvert, et le cadre de Nicolas Philibert ménage au-delà de la femme et du jeune homme assis à l'avant-plan une perspective où des vitres reflètent la Seine, la rive d'en face et le ciel. Sur cette même cursive a eu lieu l'échange entre l'équipe de tournage et Muriel. Une autre discussion suivra entre François et Guillaume, le soignant, qui l'accompagnait à la guitare quand il chantait *La Bombe humaine*. Si l'Adamant est déjà dans la ville un lieu à part, la cursive s'offre comme un lieu à la fois décentré et pourtant essentiel, un endroit où se reposer en dehors des activités d'intérieur, propice aux échanges informels. On reconnaît Céline, la soignante qui co-animait avec Muriel la première réunion de « Lundispensable » et Alexis, fin connaisseur des empereurs byzantins. Détachée de ce contexte, l'image pourrait être celle d'une mère et de son fils ou de deux collègues qui apprennent à se connaître. Alexis évoque son attrait pour les rockers « avec des grosses lèvres et des franges », avant d'ajouter « qui font un peu un style de pigeon ». Cette précision étonne son interlocutrice. Pour s'expliquer, Alexis avance que « des mots ou des personnes font penser à des choses ». Cette interrogation est la première d'une série qui parcourt la séquence, leur conversation étant constituée de liaisons

inattendues entre une idée et une autre, l'enjeu devenant la compréhension de ce que dit l'autre. La séquence capte une conversation de trois minutes trente, découpée en sept plans, dont le premier s'étend sur près de deux minutes trente. Nouvel exemple de la sobriété formelle de Nicolas Philibert, ce choix indique bien qu'il s'agit de rendre attentif à ce qui se déploie ici, dans sa durée, la tournure du dialogue et les attitudes des corps.

● Malentendus et détours

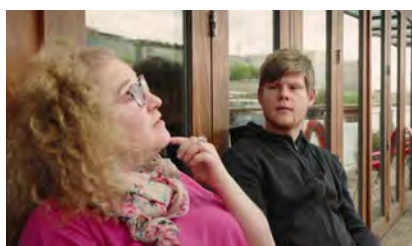
L'ajout par Alexis d'une barbe collier dans la description du style qu'il affectionne suscite une incompréhension. Céline fait répéter le mot « collier », comme si elle avait mal compris, et opère alors sur son propre visage un geste censé lever toute ambiguïté : « Un trait de barbe, c'est ça ? ». Or son geste provoque une confusion chez Alexis, comme s'il comprenait que cette barbe, elle se l'attribuait. Il rectifie donc immédiatement d'un « Non, c'est pas toi, c'est surtout les jeunes hommes qui ont environ la vingtaine ». On perçoit ainsi dès le début de la séquence la façon dont la gestuelle parti-

cipe de la communication, chacun tentant par les gestes de surmonter l'équivocité du langage. Il s'agit donc d'écouter et de regarder. Alexis accompagnera par la suite ses paroles de nombreux gestes pour figurer la forme d'une crête, d'une seringue, indiquer la maigreur, ces gestes témoignant du désir d'être compris et de l'effort qui va avec.

Perplexe, Céline revient alors sur l'allusion aux pigeons. Un éclairage apporté par Alexis par une référence aux blousons noirs amène une correction de sa part : elle indique que ceux-ci arborent plutôt des aigles que des pigeons ou des corbeaux. Cette mention des blousons noirs se rattache toutefois à l'évocation initiale des rockers, et amène la conversation à un point de compréhension mutuelle.



Alexis poursuit alors en associant les personnes maigres et grandes à des aiguilles, à des piqûres, les hommes chauves à des oranges, gestes et mimiques expressives à l'appui. Le questionnement de Céline au sujet des pigeons l'amène en effet à un propos qu'il conclut sur une sorte de moue, lèvres pincées et joues arrondies : « Oui, parce que souvent, à la mode de maintenant, on dit



souvent « Ah, je t'assure ! » », ce qui constitue un nouveau saut imprévisible dans le cours de la conversation.



● Distance et rapprochement

Après le passage nonchalant d'une péniche, Alexis enchaîne par une nouvelle association : « Et par exemple mon frère, quand j'étais tout petit, il avait un passe-montagne bleu ciel et il me faisait penser au mot purée ». Il ajoute que cette association vaut pour les bébés en général, qui mangent souvent de la purée quand il fait froid, et partage un ressenti personnel : « Ça fait un peu peur, quoi. C'est rigolo, mais ça fait un peu peur... Ça m'inquiète... Ça fait penser à la mort, quoi ». Alors que les mimiques avaient pu contribuer à rendre la scène amusante, l'expression d'Alexis se fige et de la détresse transparait sur son visage. Mais Nicolas Philibert se garde de toute surenchère : là où un gros plan d'Alexis aurait pu accentuer l'angoisse qui le saisit, il reste cadré sur les deux interlocuteurs. Placée au moment où Alexis partage son

inquiétude, avant l'évocation de la mort, une touche de montage vient apporter à la parole un contrepoint de douceur par un plan de fleurs violettes agitées par la brise.

Après le dernier plan de la conversation, Alexis apparaît cette fois en gros plan, la tête appuyée sur la porte vitrée derrière lui. Après l'angoisse qui s'imisce à la fin de l'échange, voici le jeune homme calme. Si un soupir et une façon de fermer les yeux par intermittence (comme quelqu'un cherchant en vain le repos d'une sieste) indiquent une légère intranquillité, son expression rapproche le spectateur, relance la possibilité d'une identification en dégonflant l'inquiétude. Vient alors le dernier plan : un canard s'envole et bat des ailes au-dessus de l'eau.



Comme face à d'autres séquences, on peut se demander quel regard porter sur une situation où se mêlent incongruité et cocasserie. Le cinéaste ne cherche pas à donner de réponse, mais il articule les possibles tourments intérieurs à des visions extérieures qui apaisent, tissant visuellement un lien entre patients et monde extérieur. Péniche, fleurs, canard : les plans d'ambiance forment un matelas sensible qui amortit l'inquiétude et l'étrangeté et où peuvent se reposer ensemble les êtres et les choses, Alexis et le spectateur. ■

« Je tenais beaucoup à ce que les patients soient au centre. Leur sensibilité, leur lucidité, leur humour parfois. Leurs mots, leurs visages. Leur vulnérabilité, qui viendrait ça et là rencontrer la nôtre. Je voulais que l'on puisse sinon nous identifier à eux, du moins reconnaître ce qui nous unit, par-delà nos différences : quelque chose comme une humanité commune, le sentiment de faire partie du même monde.¹⁹ »

Nicolas Philibert

¹⁹ Nicolas Philibert, dossier de presse : <https://www.nicolasphilibert.fr/wp-content/uploads/2025/08/dpresse-sur-ladamant-1.pdf>

Un problème d'image

Avec ses mots, Laurent l'exprime clairement et posément : les personnes souffrant de troubles psychiques ont des « problèmes d'images ». Alors que la folie reste encore associée dans l'imaginaire commun à une menace sociale imprévisible qui nécessite l'isolement ou la contention, *Sur l'Adamant* élabore une autre image.



● Changer le regard

La caméra capte les corps des passagers de l'Adamant. Du sourire étiré et quasi-permanent d'Olivier à la salivation importante du guitariste rocker quand il parle en passant par des regards parfois un peu trop fixes, elle donne à voir des physiques abîmés, des attitudes inhabituelles. Nicolas Philibert veille cependant à desserrer l'étau du stéréotype. La séquence de l'atelier photo offre un miroir à sa propre démarche. Celle-ci s'ouvre sur une série de photos accrochées aux murs : une même personne y apparaît à chaque fois avec un masque dans une première photo et sans masque dans une deuxième. Ce rapport met en jeu un dévoilement progressif, confronte ce que le regard imagine sous le masque à ce qui s'y trouve réellement (un sourire, souvent). Comme on le voit rapidement, ces photos sont le fruit d'un processus où un patient et un soignant se photographient tour à tour, sous la supervision d'un professionnel. Or la scène montre qu'arriver à une bonne image implique bien plus que d'appuyer sur un bouton. L'un des participants exprime en effet une insatisfaction en découvrant des photos où son regard le renvoie à des moments douloureux, lui « rappelle l'hôpital ». Il s'agit alors selon les mots du professionnel de « changer de regard », ce qui signifie concrètement pour le photographe prendre le temps de faire un autre cliché et pour le photographié de poser à nouveau en modifiant son ex-

« Il faut sortir des clichés, renverser l'image des malades, si dégradante. Une psychiatrie humaine c'est celle qui considère les patients comme des sujets, qui reconnaît leur singularité sans chercher à tout prix à la domestiquer.²⁰ »

Nicolas Philibert

pression. La séquence indique bien que le problème d'image est à double sens : il concerne à la fois la représentation que le monde extérieur se fait des personnes souffrant de troubles psychiques et la représentation que ces personnes ont d'elles-mêmes. Il y a de la gêne et de la souffrance à se voir comme « fou » dans les yeux des autres comme dans les siens. Prendre en compte le problème peut alors consister non pas à nier la réalité mais à se détacher du stigmate, à articuler ensemble plusieurs images : c'est ce que propose l'atelier photo, mais aussi ce à quoi s'emploie Nicolas Philibert.

● Sur le fil

Le cinéaste a pu parler de ceux qui fréquentent l'Adamant comme de personnes se tenant sur le fil entre normalité et anormalité. Le trouble psychique ne se manifeste de fait jamais dans son regard comme crise spectaculaire, mais toujours par de légers écarts ou dérapages dans le langage ou les gestes. Peu avant l'échange avec Pascal, une jeune femme vêtue d'un sweat orange danse sur le quai. Le bruit de la ville nous parvient par le son direct, mais nous voyons que celle-ci bouge au rythme de la musique diffusée dans son casque. Le cadrage aéré de Nicolas Philibert laisse voir comment elle s'approprie cet espace à travers son mouvement tout en produisant l'image d'une personne dans sa bulle. Le regard s'arrête également à deux reprises sur Frédéric qui traverse le quai. Le cinéaste le filme d'abord en plan large, depuis un point de vue en hauteur qui permet de saisir une trajectoire où se lit un peu d'incertitude ou de confusion : il avance en direction de la Seine, vers la droite de l'Adamant, mais, après une pause, bifurque et se dirige vers l'entrée. Filmé depuis l'intérieur de l'Adamant, avant la seconde réunion de « Lundispensable », un second plan à hauteur du quai rend davantage perceptible sa démarche. La façon dont Frédéric étend les jambes, avance d'un pas mesuré et dos légèrement voûté évoque un échassier. De tels plans et les impressions qu'ils produisent sont représentatifs d'une approche de la folie qui, plutôt que de pointer la différence, travaille sur une frontière indéterminable. Où passe la limite entre



²⁰ Nicolas Philibert, dossier de presse : <https://www.nicolasphilibert.fr/wp-content/uploads/2025/08/dpresse-sur-ladamant-1.pdf>

les singularités et les idiosyncrasies de n'importe quel individu et ce qui relèverait d'une démarche « anormale » ? Si la danseuse est une passagère de l'Adamant, qui n'a pas eu envie de se laisser aller et d'oublier le monde alentour pour s'évader dans la danse ? De même, la façon dont Marc tient son corps en retrait dans l'inquiétude des éclaboussures de confiture bouillante doit-elle être vue comme un excès symptomatique ou comme une prudence justifiée et compréhensible ?

L'investissement des participants lors de certaines activités met également à mal les stéréotypes. C'est exemplairement le cas lors de l'atelier



couture, où Nicolas Philibert alterne entre des plans aérés permettant de saisir les paroles et les interactions et des cadrages resserrés sur les gestes d'un jeune homme qui coud, repasse. Un gros plan saisit ensemble le regard concentré du jeune homme et les mains qui tiennent le fil qu'il s'agit de faire passer dans le petit trou de la machine, offrant un contrepoint aux préjugés selon

lesquels les troubles psychiques iraient avec l'agitation et la violence. Ainsi le film déconstruit-il cette peur en nous donnant à rencontrer des personnes aux sensibilités extrêmes, qui font écho aux mots de Laurent : « Quand on nous dit que tel terroriste est un fou, ça fait doucement rigoler quoi, parce que les gens ici ne sont pas des terroristes, ce sont des gens très très fragiles ». À cet égard, d'autres interventions qui entourent ses propos offrent des exemples intéressants. Tout en recoupant certains clichés liés à la folie, l'évocation par un patient de sa violence (il dit qu'il aurait pu tirer sur ses voisins) et de ses symptômes délirants (des voix qui parlent dans sa tête et dans son ventre) se mêlent à un discours sur les « vieilles haines » des humains et à un questionnement sur la possibilité de faire confiance. Les ondes négatives dont parle un jeune homme, qu'il dit bloquer en portant des bracelets et un aimant en pendentif peuvent également se rattacher à une forme d'image-type de la folie, mais ses propos indiquent qu'il y va surtout d'une sensibilité intense à la violence extérieure, au bruit des autres. La folie peut ainsi apparaître comme un mécanisme de défense face à un monde effrayant pour la personne souffrant de troubles. Ce déplacement du cliché intervient également dans l'émotion qui étreint Nadya pendant qu'elle chante l'hymne bulgare, Laurent remarquant qu'elle n'a pas « une once de violence en elle ».



● Acteurs sans le savoir ?

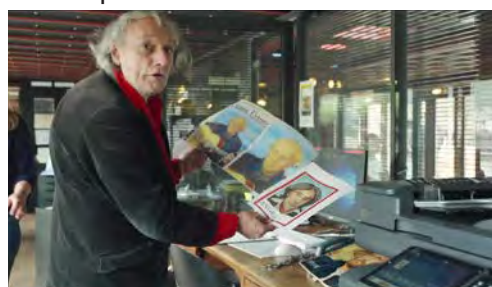
Tempérant un autre *a priori* selon lequel les personnes atteintes de troubles psychiques ne seraient pas capables d'analyser leur propre situation, le film fait entendre la part de lucidité des paroles. En disant que c'est « très compliqué la parole, très compliqué la conversation », Pascal fait preuve d'une capacité de recul, tout comme François est capable d'analyser sa relation avec les psychiatres et l'importance des médicaments. Mais Pascal formule aussi ce qui pourrait être une clef de lecture (ou de regard) du film lorsqu'il déclare qu'il y a sur place « des acteurs qui ne comprennent pas qu'ils sont acteurs », ajoutant « On dit que c'est médical... c'est pas médical, mais ils sont acteurs sans le comprendre ». L'expression trouve un écho dans l'approche de Nicolas Philibert, qui se distingue d'un regard médical qui s'attacherait à traquer le symptôme dans chaque attitude (l'un des partis pris étant de ne pas chercher à connaître et à mentionner le diagnostic de chacun. Il ne s'agit pas pour autant de considérer ce qui relève de la maladie sous un angle esthétique trop superficiel et léger, mais de réussir à articuler la réalité clinique et l'ouverture à une expérience concrète où la dureté n'annule pas la possibilité de la rencontre, de l'humour, de la poésie (le carton final assume d'ailleurs la mise en avant d'une « fonction poétique du langage », ce à quoi pourrait s'opposer, par exemple, la conception du lapsus comme symptôme à décrypter). La comparaison entre les passagers de l'Adamant et des acteurs ne doit donc pas être prise au pied de la lettre, mais on peut tout à fait voir comme un moment de comédie la saynète qui suit où Patrice le poète, digne d'un Bourvil, demande comment s'orthographe « aquarium ».



Sa difficulté à entendre amène les autres à répéter un grand nombre de fois l'enchaînement des lettres A et Q, ce qui amuse à la fois le spectateur et les protagonistes.

● Frédéric, la raison déraisonnable

Contre toute fixation des individus, le déplacement du regard se traduit également par la remise en jeu du jugement que peut faire naître une première image par l'apparition d'une seconde. Cela peut se jouer ponctuellement en deux plans mais aussi se construire sur une plus longue durée, comme avec Frédéric. Le récit de son expérience au festival *Sonic Protest* lors de sa première prise de parole en réunion traduit une culture qui se vérifiera



ensuite. La façon dont il analyse la subversion produite par les artistes du Papotin, qui « renversent complètement le système de valeurs, le discours officiel » le place d'ailleurs comme le spectateur extérieur de la différence des autres, comme s'il n'était pas concerné lui-même par ce type de subversion. Dignes d'un critique, ses paroles sont aussi celles d'un artiste quand après avoir chanté il expose son processus de création. En le montrant en train de réécouter son chant sur une cassette, Nicolas Philibert indique qu'il y a chez lui toute une réflexion et non de seules pulsions créatrices. Ses propos sur la façon dont la science-fiction, la BD et la pop l'ont sauvé, ou sur sa projection dans la figure de Jim Morrison suite à une rupture amoureuse difficile, expriment d'ailleurs sa conscience de la fonction thérapeutique et consolatrice de la pratique artistique. Mais le recul, l'intelligence et la sensibilité côtoient dans ses propos des traits obsessionnels, sa conscience n'empêchant pas une forte identification avec des figures célèbres. Partant du goût de ses parents pour Van Gogh, il ne trouve « pas absurde » l'hypothèse selon laquelle son frère et lui seraient des réincarnations de Théo et Vincent Van Gogh, ce qui selon lui expliquerait pourquoi Wim Wenders se serait inspiré de leur histoire pour *Paris, Texas* (1984). Au rapport ésotérique à Jim Morrison s'ajoute l'enquête qu'il dit avoir menée sur des personnalités ayant connu des fins tragiques, comme James Dean ou Gérard Philipe. Si l'affirmation selon laquelle il a fini par trouver la clef de ces malédictions inspire bien sûr la circonspection, Nicolas Philibert évite toute curiosité mal placée en coupant le plan. Que ce soit par ses paroles ou ses gestes, les multiples apparitions de

ensuite. La façon dont il analyse la subversion produite par les artistes du Papotin, qui « renversent complètement le système de valeurs, le discours officiel » le place d'ailleurs comme le spectateur extérieur de la différence des autres, comme s'il n'était pas concerné lui-même par ce type de subversion. Dignes d'un critique, ses paroles sont aussi celles d'un artiste quand après avoir chanté il expose son processus de création. En le montrant en train de réécouter son chant sur une cassette, Nicolas Philibert indique qu'il y a chez lui toute une réflexion et non de seules pulsions créatrices. Ses propos sur la façon dont la science-fiction, la BD et la pop l'ont sauvé, ou sur sa projection dans la figure de Jim Morrison suite à une rupture amoureuse difficile, expriment d'ailleurs sa conscience de la fonction thérapeutique et consolatrice de la pratique artistique. Mais le recul, l'intelligence et la sensibilité côtoient dans ses propos des traits obsessionnels, sa conscience n'empêchant pas une forte identification avec des figures célèbres. Partant du goût de ses parents pour Van Gogh, il ne trouve « pas absurde » l'hypothèse selon laquelle son frère et lui seraient des réincarnations de Théo et Vincent Van Gogh, ce qui selon lui expliquerait pourquoi Wim Wenders se serait inspiré de leur histoire pour *Paris, Texas* (1984). Au rapport ésotérique à Jim Morrison s'ajoute l'enquête qu'il dit avoir menée sur des personnalités ayant connu des fins tragiques, comme James Dean ou Gérard Philipe. Si l'affirmation selon laquelle il a fini par trouver la clef de ces malédictions inspire bien sûr la circonspection, Nicolas Philibert évite toute curiosité mal placée en coupant le plan. Que ce soit par ses paroles ou ses gestes, les multiples apparitions de

Amener le débat

Le visionnage collectif de *Sur l'Adamant* peut susciter des réactions de mises à distance malveillantes ou bienveillantes, la moquerie ou la compassion. S'il peut être intéressant de demander aux élèves s'il a permis de changer l'image qu'ils se faisaient de la folie, le film comporte des éléments particulièrement propices à interroger son propre regard sur les personnes atteintes de troubles psychiques. Le fait que le questionnaire soit directement énoncé par une personne concernée empêchant tout surplomb, les propos de Laurent (« On a des têtes un peu cassées peut-être. On nous regarde toujours avec des yeux un peu curieux ») sont un bon point de départ pour remettre en cause les réflexes. Si le début sur la chanson *La Bombe humaine* met l'accent sur l'expression, il s'agit également de suggérer d'emblée que le basculement dans la folie et son explosion peuvent concerner tout le monde (et François regarde bien la caméra quand il chante « je veux vous parler de moi, de nous »). Le titre de la chanson de Marc, *Personne n'est parfait* participe aussi à questionner la frontière entre ceux qui seraient « anormaux » et les autres. Il peut d'ailleurs être intéressant d'alimenter le débat avec le concept de normopathie, à travers lequel le rejet de la différence peut être vu comme relevant lui-même d'une trop grande conformité sociale et d'une difficulté à accepter différentes manières d'être ! La distance et le surplomb peuvent aussi être déconstruits en relevant le talent, la culture et l'intelligence des protagonistes. Les paroles du guitariste rocker témoignent par exemple d'une certaine sagesse en évoquant la façon de bien commencer une journée, et sa réflexion sur les baguettes magiques prend le contrepied d'une compassion bien intentionnée : il ne trouve pas ce qu'il aimerait changer s'il en avait une, là où l'on pourrait être tenté de répondre à sa place « je souhaiterais être guéri ».

Frédéric compose une image où se condensent de multiples aspects, irréductibles à un simple regard médical. Frédéric semble presque déraisonnable à force de chercher la raison de son destin. Mais le regard de Nicolas Philibert nous indique qu'il n'est pas besoin d'être en total accord avec les propos des autres pour les écouter et les considérer. ■

Parallèles



De gauche à droite :
Averroès & Rosa Parks
(2024)
et
La Machine à écrire
et autres sources de tracas
(2024)

Le triptyque de Nicolas Philibert

« L'idée de faire un triptyque a surgi pendant le tournage de *Sur l'Adamant*, quand j'ai pris conscience qu'en mettant ce lieu en lumière, je risquais de le faire apparaître comme un lieu unique, sans équivalent... ce qu'il n'est pas. Ou plutôt, il l'est par son architecture, son environnement (sur l'eau), mais ce n'est pas le seul centre de jour qui tente encore de résister à tout ce qui écrase la psychiatrie publique. Et surtout, l'Adamant fait partie d'un ensemble plus large, ce fameux pôle Paris centre dont les différentes structures (CMP, unités intra-hospitalières, équipe mobile...) sont interdépendantes et forment un maillage au sein duquel patients (selon leur état de santé) et soignants sont appelés à circuler. Ne rien en dire et montrer l'Adamant comme un lieu autonome eût été mensonger. *Averroès & Rosa Parks* (2024), le second film du triptyque, du nom des deux unités hospitalières du pôle, sises au sein de l'hôpital Esquirol (Saint-Maurice, Val-de-Marne), repose en grande partie sur des entretiens individuels, filmés quasi in extenso, entre patients et psychiatres, auxquels se joignent parfois une assistante sociale. De tels entretiens existent aussi sur l'Adamant, mais j'y ai privilégié l'aspect collectif, les réunions, les ateliers, etc. L'ambiance de l'hôpital est évidemment plus dure, les patients qui sont là traversent un moment dans lequel ils sont plus vulnérables, plus chancelants, et le ton du film s'en ressent, mais il s'agit de la même psychiatrie, ou plutôt de ce qu'il en reste : cette psychiatrie qui s'efforce encore de prendre en considération la parole et l'écoute des patients, quand tout le système, de plus en plus colonisé par les neurosciences et les échelles d'évaluation, tend à l'écraser en misant sur le seul recours aux médicaments. D'un ton plus léger, parfois drôle, *La Machine à écrire et autres sources de tracas* (2024), s'attache à suivre des soignants bricoleurs qui se rendent au domicile de quelques patients pour y faire de menus travaux, réparer un appareil en panne, etc. Au bout du compte, les trois films forment un ensemble tout en étant indépendants les uns des autres, chacun d'eux levant le voile sur certains aspects de cette pratique du soin qui privilégie la relation. On y retrouve des visages familiers, et on en rencontre de nouveaux. » Nicolas Philibert

● Points de vue sur la psychiatrie

Dans l'histoire du cinéma documentaire, plusieurs approches se sont évertuées à rendre compte de ce qui se joue à l'intérieur d'institutions souvent fermées aux regards extérieurs. En questionnant le traitement réservé à ceux que la société relègue dans ses marges, elles dessinent une carte de la psychiatrie et participent chacune à leur manière à recomposer l'image de la maladie mentale.

● Soigner ou punir

Censuré pendant vingt-cinq ans, *Titicut Follies* de Frederick Wiseman (1967) reste un jalon incontournable pour avoir su montrer la façon dont l'enfermement et la déshumanisation ont pu tenir lieu de soin. Le cinéaste y saisit en effet la dégradation physique et spirituelle infligée aux pensionnaires d'une institution du Massachusetts. Après un film réalisé en Italie dans un hôpital permettant la libre circulation des patients (*San Clemente*,

1982), Raymond Depardon a posé pour *Urgences* (1987) sa caméra dans le service des urgences de l'Hôtel-Dieu, à Paris. Tramant ensemble des consultations dans le cabinet d'un psychiatre et l'accueil de personnes pour la plupart amenées par la police, le film montre la cohabitation d'un suivi au long cours et de prises en charge immédiates. Loin de la tranquillité de l'Adamant, le défilé des personnes en état de crise et de fragilité impose une tâche difficile et ambiguë aux psychiatres, qui recommandent parfois l'hospitalisation à des patients rétifs. L'ambivalence d'une institution qui soigne ou qui punit est au cœur de *Douze jours* (2017), dont le titre se réfère à une loi de 2013 obligeant les psychiatres à soumettre leur décision d'hospitaliser des patients contre leur gré à un juge des libertés dans un délai de douze jours. Au lieu des face-à-face des psychiatres et des patients de *Averroès & Rosa Parks*, Depardon nous place en témoin des audiences entre les patients, leurs avo-

> cats et les juges. Tandis que les patients essaient de faire bonne figure et que les histoires personnelles se révèlent, l'emploi du vocabulaire médical et juridique introduit l'inégalité dans l'échange. Vérifiant la régularité d'une procédure sans pouvoir considérer les états et les besoins, l'intervention des juges valide souvent ce qui est perçu comme une injustice. « Merci pour votre abus de pouvoir », lance un homme en sortant d'une audience.

● La course ou la vie

Le roman documentaire de Joy Sorman *À la folie* (2021) offre des échos et des contrepoints permettant de mettre en évidence la particularité de l'Adamant. À partir d'une immersion d'un an dans deux unités psychiatriques, Sorman mêle description (la place des portes et des couloirs, le bruit des clefs, les pyjamas, etc.) et portraits de patients et de soignants, mais ponctue également son récit de rappels historiques sur l'évolution de la psychiatrie. Les propos rapportés accusent les effets d'un tournant budgétaire et technocratique opéré à partir des années 90 (une psychologue évoquant un « coup d'État » de l'administration). Tout comme le film de Nicolas Peduzzi *État limite* (2023) qui accompagne la course permanente d'un « psychiatre mobile » travaillant aux urgences de l'hôpital Beaujon à Clichy, *À la folie* laisse pointer la souffrance éprouvée par les soignants eux-mêmes quand ils tentent malgré la pression de maintenir à flot une idée du soin. Dans un reflet inversé du lien permis par le bar de l'Adamant, Sorman évoque entre autres la fermeture d'une cafétéria, relatant cette réflexion d'une patiente : « Vous verrez, si y'en a un qui se suicide de plus avoir son petit noir et des mots gentils ». Dans *Le Divan du monde* (2015) de Swen de Pauw, les face-à-face entre le psychiatre Georges Federmann et ses patients laissent, quant à eux, entrevoir une pratique humaine, construite sur un temps long, où le protocole ne l'emporte pas sur les singularités. Les discussions servent ici à travailler les images que les patients ont d'eux-mêmes et leurs manières de voir l'existence. Mais elles sont aussi ouvertes au tutoiement et imprégnées d'un humour complice, jusqu'à une scène où patient et soignant échangent leur place de part et d'autre du bureau (Federmann prescrit aussi des médicaments en accord avec les patients). Le film laisse non seulement voir la variété des troubles psychiques mais aussi leurs racines sociales, comme dans le cas d'une femme ayant un problème avec

sa supérieure au travail ou d'un Mauritanien traqué par la communauté arabe dans son pays d'origine et par la police en France. Il y a là une constante : de film en film, la maladie apparaît liée à une forte sensibilité, et les patients sont des éponges absorbant et exprimant dans leurs symptômes les maux et les obsessions d'une société.

● L'animation : figurer le monde intérieur

Son titre l'indique : en plongeant le spectateur dans le quotidien d'un hôpital et en faisant entendre l'attachement des soignants aux patients, plus vulnérables que dangereux, *Folie douce*, *folie dure* (2020) de Marine Laclotte apaise l'image de la folie. L'intérêt du court métrage tient largement sa façon d'articuler une bande son documentaire (ambiances et paroles) avec des images réalisées en animation. Si le tracé du dessin contribue à mettre à distance un réel qui pourrait apparaître dur, l'animation permet surtout de dépasser les limites

de la prise de vue réelle pour figurer l'expérience que les patients ont de leurs corps et de l'espace. De manière proche, *Skhizein* (2008) permet à Jérémy Clapin de figurer visuellement la dissociation entre corps et esprit éprouvée par son personnage, qui se sent à 91 cm de lui-même. À partir d'un événement traumatique représenté ici sous la forme métaphorique d'une météorite, le récit met en scène les conséquences de ce décalage perceptif dans le travail ou dans le rapport à un psychiatre incapable de comprendre la situation. La maladie va ainsi de pair avec un processus de relégation dans la solitude et l'invisibilité, le personnage finissant par basculer dans un espace imaginaire, au milieu des étoiles. Dans

À la folie, Joy Sorman relate qu'un patient, Franck, envisage sa folie comme un privilège qui lui permet de ne pas vivre dans un monde « aux dimensions réduites ». *Orgesticularismus* (2008) de Mathieu Labaye s'éloigne de la maladie mentale mais rend directement sensible l'idée que ce qui pourrait sembler de l'ordre de la déficience ouvre par ailleurs potentiellement à de nouvelles expériences. Faisant entendre la voix d'un père privé de mouvement suite à une sclérose en plaques, il met en scène à travers l'animation le passage de corps normés (retenus par des fils, dans des gestes répétitifs) à des formes abstraites et colorées manifestant un « espace intérieur » libéré des limites de l'espace et du cadre. L'animation aide à saisir que le hors norme peut être vu comme une autre manière de sentir et d'être au monde. ■



↗ De haut en-bas :
Urgences de Raymond Depardon (1987),
Folie douce, *folie dure* de Marine Laclotte
(2020), *Skhizein* de Jérémy Clapin (2008).



RESSOURCES COMPLÉMENTAIRES

Filmographie de Nicolas Philibert

- *La Voix de son maître*, 1978, co-réalisé avec Gérard Mordillat
- *La Ville Louvre*, 1990
- *Le Pays des sourds*, 1992
- *Un animal, des animaux*, 1995
- *La Moindre des choses*, 1997
- *Qui sait ?*, 1999
- *Être et avoir*, 2002
- *Retour en Normandie*, 2007
- *Nénette*, 2010
- *La Maison de la radio*, 2013
- *De Chaque instant*, 2018
- *Sur l'Adamant*, 2023
- *Averroès & Rosa Parks*, 2024
- *La Machine à écrire et autres sources de tracas*, 2024

DVD

- Les quatre films réalisés par Nicolas Philibert dans le milieu de la psychiatrie sont réunis dans le coffret « En psychiatrie », édité par Blaq Out.

Entretiens avec Nicolas Philibert

- Dossier de presse *Sur l'Adamant* par Nicolas Philibert, disponible sur le site de Nicolas Philibert : <https://www.nicolasphilibert.fr/wp-content/uploads/2025/08/dpresse-sur-ladamant-1.pdf>
- « Ceci est un film sur nous », entretien réalisé par Stéphanie Lannoy, Madame fait son cinéma : <https://madamefaitsoncinema.be/2023/05/25/cest-un-film-sur-nous-nicolas-philibert-sur-ladamant/>
- « Mon cinéma, c'est un cinéma de la rencontre » par Laurence Houot, France info : <https://bit.ly/4xNbWTg>

Films et vidéos

- *Nicolas Philibert, hasard et nécessité* Jean-Louis Comolli, INA, 2019 : <https://madelen.ina.fr/content/nicolas-philibert-hasard-et-necessite-75674>
- Conférence à la Fondation Prince Pierre de Monaco : <https://www.youtube.com/watch?v=tvqFpfDyGTg>
- « Nicolas Philibert par Nicolas Philibert », masterclass à la Cinémathèque française, mars 2024 : <https://www.cinematheque.fr/video/2177.html>
- Emission « La Grande table » d'Olivia Gesbert, France Culture, avril 2023 : <https://www.youtube.com/watch?v=iJai6N1Tlh4>
- Rencontre avec Nicolas Philibert à la librairie Potemkine, septembre 2023 : <https://www.youtube.com/watch?v=C9FTJ5Vh6jU>

En écho

Documentaire

- *Titicut Folies* de Frederick Wiseman (1967), DVD, Blaq Out
- *Urgences* de Raymond Depardon (1987), DVD, Arte
- *Douze jours* de Raymond Depardon (2017), DVD, Arte
- *Le Divan du monde* de Sven de Pauw (2015), DVD, Shellac
- *État limite* de Nicolas Peduzzi (2023), DVD, Les Alchimistes

Animation

- *Skhizein* de Jérémy Clapin (2008) : https://www.youtube.com/watch?v=Sv6Gkp_Mz_4
- *Orgesticulanismus* de Mathieu Labaye (2008) : <https://www.youtube.com/watch?v=lzxb19RAHOY>
- *Folie douce, folie dure* de Marine Laclotte (2020) : <https://urls.fr/2BM7r4>

Livres

- *À la folie* de Joy Sorman (2001), éditions Flammarion
- *Pour une psychiatrie indisciplinée* de Olivier Brisson (2023), éditions La Fabrique
- *Retour chez les fous* d'Emmanuel Venet (2025), éditions Verdier

● Biographie de Romain Lefebvre

Romain Lefebvre est critique de cinéma, membre des comités de rédaction des *Cahiers du cinéma* et de la revue *Images documentaires*, et cofondateur de la revue *Débordements*. Il intervient régulièrement en salles avec le GNCR et anime le ciné-club "Œil pour œil" à l'Espace 1789 de Saint-Ouen. Il est également enseignant vacataire en cinéma à l'Université Paris 8.

● Remerciements

Nicolas Philibert
Céline Loiseau, Miléna Poylo, TS Productions
et Les Films du Losange

● Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France

- Le dossier enseignant et la fiche élève de l'opération *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France sont édités par l'ACRIF et les Cinémas Indépendants Parisiens, avec le soutien du Conseil Régional d'Île-de-France, de la DRAC Île-de-France et du CNC.
- Direction de la publication : Amandine Larue, Thomas Petit
- Coordination du livret : Pauline Gervaise, Clarisse Hourat Gey, Sarajoy Mercier et Lou Piquemal
- Conception graphique : Charlotte Collin
- Mise en page du dossier : Nathalie Wolff
- Crédits photos : DR
- Impression : Wagram Impression

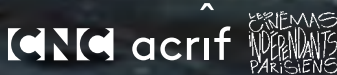
● Coordonnées

© ACRIF / LES CINÉMAS INDÉPENDANTS PARISIENS – Septembre 2026

ACRIF – Association des Cinémas de Recherche d'Île-de-France
19 rue Frédérick Lemaître – 75020 Paris
Tél. 06 77 62 63 20 – contact@acrif.org – www.acrif.org

Les Cinémas Indépendants Parisiens
135 rue Saint-Martin – 75004 Paris
Tél. 07 66 24 44 52 – contact@cip-paris.fr – www.cinemasindependantsparisiens.fr

Dossier téléchargeable sur : www.acrif.org et www.cinemasindependantsparisiens.fr



Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France est coordonné par l'ACRIF et les Cinémas Indépendants Parisiens, avec le soutien de la Région Île-de-France, de la DRAC Île-de-France, du CNC et des rectorats de Créteil, Paris et Versailles et le concours des salles de cinéma participant à l'opération.