

auteurs et réalisateurs en Bretagne

L'arbre présente...

Jean-Michel
Carré

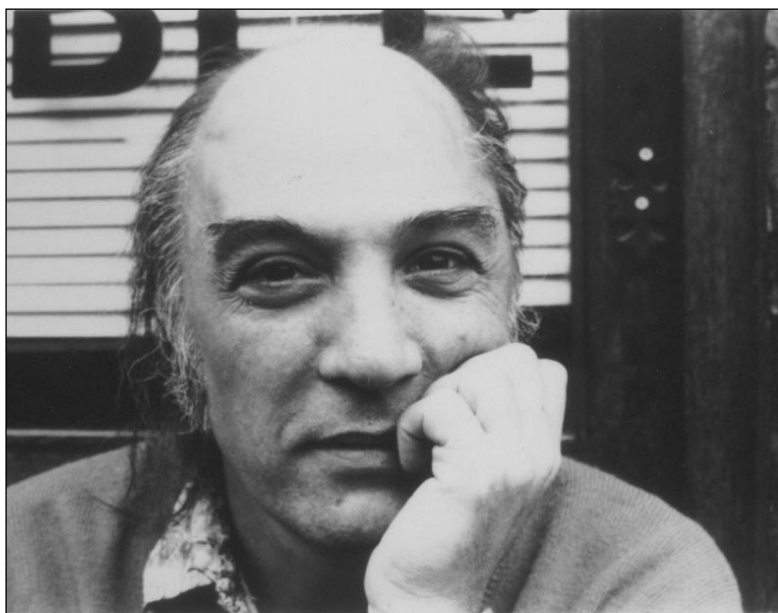
Beaucoup,
passionnément,
à la folie

désir
de film

Derrière chaque film : un désir.
Remonter à la source de ce désir.
Faire le chemin à l'envers en compagnie du réalisateur.

IMAGE

Jean-Michel Carré



1967 / 70
1969 / 72

Etudes de Médecine abandonnées pour l'IDHEC
Etudes à l'IDHEC
Diplômé de réalisation et de prise de vue

Filmographie

Longs métrages pour le cinéma

Le ghetto expérimental	1974
Alertez les bébés !	1978
Votre enfant m'intéresse	1981
Galères de femmes	1993
Visiblement je vous aime	1996
Charbons ardents	2000

Principaux films pour la télévision

Femmes de Fleury	1991
Prière de réinsérer	1992
Les enfants des prisons	1992
Les trottoirs de Paris	1994
Les matonnes	1995
L'enfer d'une mère	1995
Les clients	1995
Les enfants des prostituées	1995
Bénédicte, la vie retrouvée	1996
Beaucoup, passionnément, à la folie	2000

résumé du film

Beaucoup, passionnément, à la folie

*Fait avec et pour de jeunes autistes et psychotiques, ce documentaire tente de démontrer l'évolution extrêmement positive de ces jeunes dès qu'on les associe à un acte créatif comme la réalisation d'un film de fiction (**Visiblement je vous aime**).*



2000 - 1h16min - Vidéo BETA

Réalisation & Scénario : Jean-Michel Carré

Image : Thierry Ducom & Gilles Clabaut

Son : Jean-Paul Guirardo

Montage : Louis Bastin

Production : Les FILMS GRAINS DE SABLE &
FRANCE 2

Distribution : Les Films du Grain de Sable, 206 rue
de Charenton, 75012 Paris,

Tél : 01 43 44 16 72, Fax : 01 40 19 07 56

Plus qu'un making of...

B*eaucoup, passionnément, à la folie* est un documentaire sur l'aventure de la 1ère fiction de Jean-Michel Carré : ***Visiblement je vous aime.***

L'histoire d'un délinquant récidiviste (interprété par Denis Lavant) en stage de réinsertion au Coral, «lieu de vie» pour jeunes autistes et psychotiques.

Comment l'expérience du cinéma s'inscrit dans le projet de ce «lieu de vie» ? Comment ces handicapés évoluent lorsqu'on les associe à un processus créatif ?

Un documentaire qui nous emmène dans les coulisses d'une fiction. Mais est-ce vraiment une fiction ? puisque le réalisateur fait jouer à la plupart des «acteurs» leurs propres rôles.

La caméra de Jean-Michel Carré ne fait pas tourner que de la pellicule... mais toute une richesse de rapports humains, d'échanges, de créativité.

Douarnenez le 20 août 2000...

Jean-Michel CARRÉ

Je me suis dit, la première des choses c'est qu'il faut que je leur fasse prendre conscience de ce que c'est qu'un film. Peut-être que si je réussissais à cela, on pourrait faire un film ; un film où ces résidents jouent leur propre folie et non celle d'un scénario, comme il y a des pratiques thérapeutiques de théâtre. Je ne suis pas un thérapeute, je suis d'abord un cinéaste.

Une équipe a commencé le travail d'approche, de parole, de discussion. J'ai apporté une petite caméra vidéo avec un banc de montage, pour les initier à ce qu'était un film. Je les filmais, puis je leur montrais les images puis, petit à petit je leur donnais la caméra. Je pouvais ainsi leur montrer ce qu'est un objectif, les grosseurs de plan, comment on peut faire des ellipses, bref, comment on raconte une histoire avec de l'image et du son. Puis on s'est dit que c'était le moment de commencer à écrire le scénario, de façon à ce que la matière même du film soit leur propre histoire. Il y a eu une année, ainsi, au cours de laquelle on faisait une écriture collective du scénario. Ensuite j'ai fait appel à Jacky Berroyer, pour qu'il retravaille sur l'écriture fictionnelle. Lui aussi connaissait le Coral. Et puis au bout d'un an j'ai eu conscience qu'ils avaient compris ce qu'était un film ; j'ai senti qu'ils étaient prêts à jouer leurs propres rôles.

On a 1 mois pour préparer le film, suivi de 7 semaines de tournage. Les jeunes autistes et psychotiques ont joué leur propre folie, avec un dispositif assez lourd, puisqu'il y avait la caméra, mais aussi les travellings, les éclairages. Il y avait aussi la peur d'une équipe de cinéma de 30 personnes qui allait les envahir. Ils étaient plus nombreux que les gens qui vivaient au Coral ! J'avais fait venir les comédiens et aussi les techniciens, pour savoir s'ils étaient capables de participer à ce film dans leurs attitudes avec les jeunes. Et certains techniciens ont refusé, ou bien j'ai senti qu'ils avaient une attitude qui ne conviendrait pas, de condescendance ou de pitié ; et d'autres qui auraient eu un problème à revenir dans ce lieu, parce qu'ils avaient dans leur famille un frère ou une sœur qui était psychotique ou autiste et ils ne voulaient pas revivre ce type d'expérience pendant tout un tournage. Puis on a commencé le tournage, avec l'angoisse permanente qu'il pouvait s'arrêter du jour au lendemain.

Philippe BARON

Tu dis : « dans ce milieu là, je ne pouvais pas faire un documentaire, donc il fallait que je fasse une fiction ». Et au bout du compte il y a eu une fiction, mais tu as quand même fait un documentaire ! À quel moment as-tu senti qu'avec les gens que tu avais en face de toi, tu pouvais faire un documentaire ?

Jean-Michel CARRÉ

En effet, c'est étrange, puisque le documentaire, je l'ai commencé avant la fiction, alors que petit à petit je m'aperçois que j'ai fait ce choix de la fiction d'une manière déontologique, pour respecter leur regard, pour qu'ils puissent avoir un regard sur leur image. On est aussi manipulé dans un film de fiction, puisqu'il y a un auteur qui l'a organisé, mis en scène. La différence entre documentaire et fiction est très faible, on est parfois sur le fil du rasoir, et c'est bien ce qui m'intéresse. Lorsque **Visible-ment je vous aime** est sorti, les critiques sont beaucoup rentrés dans ce débat, au lieu de parler du film. À la question, est-ce un documentaire ou une fiction ? je répondais c'est totalement une fiction, mais je ne pouvais réellement leur prouver que lorsque le documentaire existerait, car là on voyait comment il y avait un vrai travail de chacun. Ce documentaire, ce n'était pas sur eux, ce n'était pas sur le Coral, c'était dans un acte créatif, c'est-à-dire dans la prise de conscience de ce qu'était un film, de ce que pouvait être un jeu, raconter sa propre histoire. Il y avait déjà une certaine distanciation, ce n'est pas moi qui les filmait dans leur vie quotidienne au Coral, dans la thérapie qu'ils pouvaient y avoir, mais ce que je filmais c'était eux confrontés à la création d'une œuvre. Je faisais une mémoire de leur progression et de leur réflexion par rapport à une création. Je n'étais donc pas directement dans leur intimité mais dans un processus créatif qui était fait, justement pour être projeté à un public, donc pour parler à l'extérieur. Je pouvais donc me permettre de faire une mémoire de quelqu'un qui travaillait pour l'extérieur. La fiction ne pouvait exister pour moi que lorsqu'ils avaient conscience du cinéma, même s'ils jouaient leur propre rôle. Ils racontent leur propre histoire, mais elle est assumée, elle est écrite dans un scénario, elle est mise en scène, elle est jouée. On est entre le réel et la fiction, la création se fait là dedans. Il n'y a aucune création totalement pure.

Elle est faite de notre histoire, des rencontres qu'on fait, des bruits qu'on entend... Si on devient créateur, c'est que l'on ne peut pas faire autrement. Moi je ne peux pas vivre sans faire des films. C'est un choix qui m'est venu à l'adolescence, de la même façon que je me suis dit : je refuse Dieu, je ne crois plus en Dieu ! Même si je n'ai pas de réponse sur beaucoup de choses, comme tous les individus. Le jour où j'arrête de faire des films, je meurs ! Un cinéaste comme Joris Ivens a fait des films jusqu'à 80 ans. Il était amené sur le tournage par des porteurs parce qu'il ne pouvait plus marcher...

Philippe BARON

Dès le début de cette aventure du Coral, il y avait l'envie de faire deux films, ou y en avait-il une qui a embrayé sur l'autre ?

Jean-Michel CARRÉ

Il y a surtout et d'abord pour moi un film : **Visiblement je vous aime**, c'est la fiction. Mais je me suis dit, ce que je vais vivre avec eux, c'est la genèse d'une création. Un film que j'adore par exemple, c'est **Amadeus**. C'est un vrai film sur la création. Comme le film de Clouzot sur Picasso (**Le mystère Picasso**, 1956) : tout à coup on voit ce que c'est qu'une œuvre, c'est-à-dire que dans les 10 dernières minutes du film, il fait un tableau et il y en a cinquante qui se font. Il passe par des stades incroyables de ce qu'est un tableau, mais il ne s'arrête pas. Il sait qu'il n'est pas encore arrivé au bout et à un moment il décide de s'arrêter parce que là, c'est son œuvre. On pourrait ne faire qu'un tableau, ou qu'un film, toute sa vie.

Un spectateur me faisait remarquer qu'à la fin de **Alertez les bébés** il y a marqué «à suivre». En effet, c'était dans un cycle, il y avait **Votre enfance m'intéresse** et **Histoire d'enfance**. Et ce spectateur me dit: «je n'ai pas vu la suite, mais j'ai vu **Visiblement je vous aime** et pour moi c'est là la suite !» C'est vrai que je fais le même film depuis 40 ans. J'en suis à 48 heures de pellicule montée !

Le documentaire a été monté 4 ans après la sortie du film de fiction, donc il n'y a pas eu d'enchaînement. Entre temps j'ai fait d'autres films, puis je me suis dit, maintenant que j'ai digéré celui-là, maintenant qu'il est sorti, qu'il y a eu des débats, que

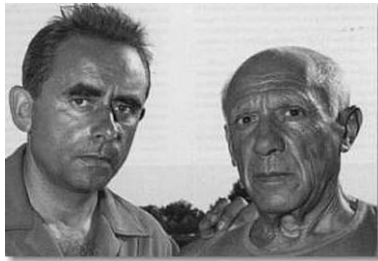
les jeunes ont vécu, c'est le moment de monter le documentaire, pour montrer la genèse d'une création. C'est curieux, lorsque je tournais **Charbons ardents** il y a un directeur d'opéra qui est venu à la mine, et il a proposé aux mineurs de faire un opéra sur leur lutte de 1994. J'ai donc suivi toute la genèse de la création d'un opéra sur une lutte ouvrière. Il n'y en avait pas eu depuis Brecht ! C'est sans doute ce qui m'a donné envie de travailler sur le documentaire. J'ai toujours dans la tête ce film sur Picasso, c'est extraordinaire de voir comment Picasso fait un tableau. On ne s'aperçoit pas qu'il y a cinquante couches derrière.

Une participante

*Pour moi, le documentaire (**Beaucoup, passionnément, à la folie**) est plus une série de portraits, des personnages de la fiction, qu'une genèse de votre création.*

Jean-Michel CARRÉ

Pour moi, la vraie création avec les résidents du Coral, ce n'était pas mon écriture, puisqu'à ce stade ils ne faisaient que me raconter leur vie. La vraie création a été pour moi qu'ils arrivent à jouer leur propre rôle. J'ai donné beaucoup plus d'importance à ce moment où ils arrivent à jouer. C'est fou de jouer sa propre folie ! C'était extrêmement complexe pour eux, très perturbant, mais en même temps cela pouvait être très riche, très enthousiasmant, mais très difficile. C'était également intéressant de voir comment ils découvraient le cinéma, comment ils voyaient ce qu'est qu'une image. Le premier jour, la caméra vidéo est reliée à un moniteur et un des jeunes se voit, mais il ne sait pas où est la caméra. Il faut que quelqu'un lui dise: regarde, elle est de l'autre côté. Ils ont du mal à savoir où est-ce que dans l'espace il y a une caméra et où est-ce qu'on peut se regarder.



H.G. Clouzot et P. Picasso

Kathleen BARBEREAU

Est-ce parce que vous ne montrez que des personnages maîtres d'eux-mêmes que vous ne montrez jamais de psychotiques en crise ? Dans la fiction, le film commence par une agression sonore du personnage de Denis Lavant. Et ce que je trouve beau, c'est qu'il a l'air de s'habituer, cette agression sonore s'efface. Mais d'un autre côté, on ne

peut pas s'empêcher de se demander ce qui signifie, pour un comédien, pour un éducateur, pour un délinquant, vivre à côté de quelqu'un qui a constamment besoin d'avoir une radio extrêmement forte.

Ma question est donc : pourquoi évoquer la violence, dans le cadre du documentaire comme de la fiction, par les paroles mais jamais par les images?

Jean-Michel CARRÉ

Avec l'arrivée du personnage de Denis Lavant, j'ai essayé de retranscrire la réaction qu'éprouve toute personne qui arrive pour la première fois au Coral. Il faut comprendre comment établir le contact, avec ce type de public. Pour nous, la première liaison, c'est la parole, alors que pour beaucoup d'entre eux, ce n'est pas le cas. Avec Xavier, par exemple, on prend peu à peu conscience que la communication se fait par le regard, le toucher. Du coup, on se sent soi-même handicapé, parce que eux ont beaucoup d'autres langages, alors que nous nous n'en avons qu'un (la parole).

De la même façon, dans d'autres films, la confiance que j'ai eu avec ces femmes qui se prostituent, cela vient du fait qu'au départ je ne leur tenais pas un langage d'éducateur, je venais en leur disant : vous avez des choses à m'apprendre, à m'apporter. Personnellement, je ne peux commencer un film que lorsque je suis dans une position d'échange. Sinon on est dans une position de pouvoir, et cela ne m'intéresse pas du tout.

Le cinéma est un art de la manipulation (on choisit le sujet, les personnages, la prise de vue, le montage), la moindre des choses c'est comment redonner au maximum le pouvoir à ceux que l'on filme. Pour moi il n'était pas question de filmer ces femmes dans un moment de crise, parce que l'on rentre dans l'intimité de la personne, et cela je n'ai pas à le montrer. Il y a un moment où l'on n'a plus conscience de ce que l'on est et de comment on se représente.

Kathleen BARBEREAU

*Les visages marqués de coups, les bras de brûlures de cigarette, ou bien tout simplement montrer des prostituées en hiver, sur le cours de Vincennes, ce qui change par rapport à l'été où la situation paraît moins terrible, cela aurait donné une image de la dureté qui dans le film **Les trottoirs de Paris** n'apparaît que dans leurs paroles.*

Jean-Michel CARRÉ

C'est parce que c'est traité dans d'autres films, comme **Galères de femmes**.

Kathleen BARBEREAU

Je pensais aux coups reçus...

Jean-Michel CARRÉ

Il n'y a en a pas trop, de coups reçus sur les prostituées, parce que chez les toxicomanes il n'y a pas de proxénète. Tout l'argent part dans la came, donc le vrai proxénète c'est le dealer. Quant aux coups des clients, c'est rare, ou alors cela va plus loin. Il faut savoir que sur le cours de Vincennes, il y a une prostituée qui est assassiné par mois.

Il y a des choses que je n'ai pas envie de montrer, je trouve que la parole est parfois aussi forte. Il y a toujours la tentation de rentrer dans la demande voyeuriste des citoyens, aussi. Parfois, en montrant un petit bout de quelque chose, on peut avoir conscience de la violence qu'il peut y avoir.



visiblement je vous aime

Une participante

Aurais-tu fait une fiction, sans l'acteur Denis Lavant ? ou l'aurais-tu fait quoi qu'il arrive?

Jean-Michel CARRÉ

Dès le départ le film était prévu avec Denis Lavant. Et lui n'aurait pas supporté que ce film se fasse sans lui. Avant la décision de tourner le film il était venu au Coral. Il venait en fin de semaine se resourcer, pendant tout il tournait Les amants du Pont-Neuf. C'est bizarre, par rapport à la grosse machine de ce film, avec ses décors énormes...

Pendant un moment, avec Claude (le directeur du Coral) on s'était posé la question : est-ce que l'on prend le personnage réel à partir duquel on a construit celui de Denis ? Mais il y a eu une première impossibilité, due au fait qu'il a fait de la prison à ce moment là, et puis très vite s'est posé dans la construction du scénario le problème de certaines scènes qui étaient très délicates à tourner. C'est aussi la raison du choix d'une actrice pour l'anorexique. Pour la scène de tentative de viol, par exemple, mon objectif était de faire un film, pas un psychodrame. C'est petit à petit, par rapport aux scènes qui nous paraissent importantes, notamment le tabou de la sexualité, que l'on s'est dit qu'il était indispensable d'avoir des comédiens. Et

il était intéressant de prendre des acteurs qui sont eux-mêmes sur une sorte de fil, comme l'est Denis Lavant ou Dominique Froh (Marie Sigala dans le film). Jean-François Galotte lui (Franck dans le film) était éducateur avant de devenir acteur, il se retrouvait donc de l'autre côté de la barrière. Quant à Marie Roversi (Sophie dans le film) ce qui était bizarre c'est qu'ils la voyaient tous les soirs à la télévision dans «Hélène et les garçons» ! Je voulais recevoir les comédiens sur place, pour voir comment ils se comportaient avec les gens du Coral. Marie Roversi était venu pour le rôle de Dany, la fille du bar. Je trouvais qu'elle ne correspondait pas du tout à ce personnage mais elle est resté deux jours, et je l'ai vu se comporter avec les jeunes d'une manière tellement étonnante, que je me suis dit : il faut faire quelque chose avec elle. Du coup elle résolvait pour moi la scène de la tentative de viol et donc on a commencé à lui expliquer ce que c'était que l'autisme, on a fait un petit test de caméra. Ensuite elle est parti vivre quelque temps dans un autre lieu de vie, pour vivre avec l'anorexique sur lequel on avait fait son personnage.

Pour le documentaire il y a quelque 40 ou 50 heures de rushes. Ce sont des moments de vie étonnants. C'est toute la difficulté, il faut couper, il faut faire des choix, puis il faut essayer de donner une cohérence par rapport à un film. Et c'est important d'avoir une cohérence sur la durée, pendant 3 ans, jusqu'à la présentation du film au public, aux habitants du village aussi. Cela a été très important qu'ils voient le film parce qu'ils ont eu un regard différent de celui des jeunes du Coral dont ils se méfiaient toujours un peu. Cela faisait des années qu'ils vivaient très proches, qu'ils les voyaient, mais il y a toujours ce refus du fou, dont on a peur, cet être différent qui est trop libre quelque part, qui est en quelque sorte profondément révolutionnaire parce qu'il est dans une totale liberté. Ce n'est pas un côté révolutionnaire politique, c'est un côté révolutionnaire dans le sens d'aller très loin dans la liberté, et c'est cela qui nous questionne quand on vit avec eux, le fait qu'ils n'ont pas de contingences sociales. Cela nous renvoie à une liberté que nous avons perdue et que l'on aimerait bien retrouver ! C'est pourquoi on rejette la folie, on en a peur.



Beaucoup, passionnément, à la folie

Patrick YVENOU

Il y a un passage, dans le documentaire, pendant la conférence de presse à Cannes où l'un des jeunes dit : «Pas de jugement». Est-ce qu'ils n'ont pas eu le sentiment qu'ils pouvaient être jugés, dans la mesure où ils étaient filmés et offraient leur image?

Jean-Michel CARRÉ

Je crois qu'ils avaient très bien compris le pari que c'était. Ils faisaient un vrai travail, ils mettaient en jeu leur propre folie, auprès des gens qui les rejettent dans la vie quotidienne... Et puis il y a eu la «première» au Festival de Cannes, ils étaient disséminés dans la salle. Certains spectateurs ont pensé qu'ils devaient être dans la salle. Xavier était là, ils le remarquaient dans la salle et en même temps ils voyaient son image sur l'écran de 30 mètres de base ! Puis d'un seul coup la lumière se rallume, ils montent sur scène. D'abord personne ne savait plus qui étaient les comédiens, qui étaient les vrais... Le film avait l'air de se continuer, ils montaient sur scène. L'ovation a duré 10 minutes, ils se sont mis à danser sur scène. D'un seul coup ils ont senti un amour des gens, du moins une reconnaissance, une compréhension. Les spectateurs avaient envie d'aller près d'eux, de les embrasser, de leur parler. En 1h30 ils avaient changé leur conception de la folie, ils avaient évolué.

Patrick YVENOU

Ce qui me paraît important, c'est que vous ayez fait une œuvre «utile».

Jean-Michel CARRÉ

Dans le documentaire on est souvent sur des problèmes politiques, on fait ces films avec derrière, tout un travail politique de réflexion, de militantisme. Pour moi, je ne peux commencer un film que lorsqu'il y a un échange et ce n'est pas simplement le moment où se passe le film, il est très important à mon avis que les gens qui sont filmés aient ensuite plus de force, que l'expérience puisse leur servir. Que ce soit pour les femmes en prison, que ce soit pour les prostituées, cela a été le cas pour tous mes films. Même s'il y a des cas

particuliers où j'ai pu aider moi, directement une personne, mais je ne peux le faire que sur une personne. C'est le cas avec Cathy dans **Galères de femmes** puisqu'elle s'est formée comme ingénieur du son et vit aujourd'hui tout à fait normalement, ou Bénédicte qui était dans Les trottoirs de Paris et qui est sorti de la toxicomanie et de la prostitution et est devenu éducatrice. Dans son cas, on a pu remettre la vie à l'endroit. L'éducateur il est là pour remettre les gens dans une certaine normalité, pour faire oublier la violence qui est leur force à eux. Pour moi, ce qui m'intéresse par rapport aux délinquants, c'est qu'ils arrivent à réintégrer la société mais en ne perdant pas la violence qu'ils ont en eux et qui est un apport extraordinaire pour la société. Ces gens n'ont pas rencontré dans leur parcours la «politique». Il s'agit donc d'arriver à remettre ces gens dans un certain sens de la société, mais sans qu'ils perdent leur propre force et violence qui sont une richesse pour une société.

Une participante

*Est ce que **Visiblement je vous aime** a été projeté dans des hôpitaux psychiatriques ?*

Jean-Michel CARRÉ

C'est le problème de ce genre de films. Dans les endroits qui justement sont différents, ils ne veulent surtout pas les projeter. De même, les films que j'ai fait sur l'éducation, il est très rare qu'ils aient été projetés dans des écoles normales, sauf dans ceux où des directeurs voulaient engager une réflexion pour amorcer des réformes pédagogiques, ce qui est malheureusement assez exceptionnel.

Myriam DURIEZ

Dans le documentaire, vous avez toujours le point de vue du malade. On pourrait même considérer que ce que vous faites c'est une sorte de thérapie pour les malades. On pourrait donc se demander s'il ne faudrait pas faire des films avec les psychotiques pour les faire progresser, mais n'aurait-il pas été intéressant aussi de montrer la progression qu'il y a eu du côté des acteurs, comment ont-ils été transformés par cette expérience ? Partir du malade, mais aller aussi vers les acteurs qui ont du être bouleversés par ce qu'ils ont vécu, comme les gens du village.

J'ai remarqué que l'on ne voit pas les «vrais» acteurs, à Cannes, notamment l'actrice qui joue le rôle de l'anorexique. Les acteurs se sentaient-ils valorisés, de jouer ces rôles ?

Jean-Michel CARRÉ

Je me souviens que Denis Lavant jouait **Richard III** avant le tournage du film et j'ai été le revoir après le tournage du film. J'ai constaté qu'il avait complètement changé son jeu. Il s'était nourri du travail avec les psychotiques.

Myriam DURIEZ

C'est pour faire avancer votre idée que ces gens puissent être vu autrement, mais également que c'est enrichissant pour nous de les voir autrement.

Jean-Michel CARRÉ

On a cette chance d'avoir une possibilité de militantisme à travers des films qui sont diffusés d'un endroit à un autre par la télévision, par les casettes, par les salles, par des rencontres dans le monde entier, ces films vont passer par satellite, par internet. En tant que militant, on ne peut pas rêver mieux.

Une participante

Mais est-ce que ce type de cinéma documentaire ne touche pas toujours les mêmes gens, même s'ils sont diffusés dans de nombreux lieux ?

Jean-Michel CARRÉ

Quand **Femmes de Fleury** (1991) est passé sur TF1, et pourtant c'était vers 23h, il a eu plus de 10 millions de spectateurs. D'un seul coup on s'est dit qu'on avait raison de se battre par rapport aux télévisions. Par comparaison, **Alertez les bébés!** (1978) avait eu 1 million de spectateurs, ce qui était énorme pour une diffusion en salle.

Ce qui m'a frappé quand j'ai tourné à Fleury, c'est qu'il y a toutes les classes sociales qui étaient présentes. Depuis quelques années, à cause de la drogue, il y a beaucoup de classes bourgeoise et petite bourgeoise qui sont dedans. Ils y vont moins souvent parce qu'il y a les avocats, la famille...

Philippe BARON

Du documentaire sur TF1, c'est quand même un peu rare, c'est l'exception qui confirme la règle !

Jean-Michel CARRÉ

J'avais commencé par aller voir France 2, France 3, Arte parce que cela me semblait logique, par rapport à ce sujet, et tous ont refusé, en me disant: c'est trop compliqué, cela ne va pas intéresser les

gens. Et moi j'avais mis 1 an et demi à avoir les autorisations pour tourner dans cette prison, donc si je ne commençais pas à tourner le jour où j'avais l'autorisation, tout se cassait la figure. J'y suis donc allé. J'ai tourné en vidéo puis à un moment j'ai été obligé d'arrêter parce que je n'avais plus d'argent. J'ai donc refait le tour de toutes les chaînes, en commençant par Arte, et à nouveau, malgré le fait qu'ils étaient sûr que j'avais tourné et qu'il y avait de la matière, ils ont encore refusé. En désespoir de cause, je me suis dit, je ne vais plus appeler les gens du documentaire, mais les rédactions des chaînes. Et c'est là que je suis tombé sur Michelle Cota à TF1, qui m'a proposé d'en visionner 1/4 d'heure. Elle a eu un coup de cœur et le contrat était signé. Mais j'avais très peur, car je me disais, tourner avec TF1, je vais avoir des pressions. En fait ils ont été très respectueux du travail. C'était mon premier film signé par une TV. Il devait être diffusé le 14 janvier 1991, il y avait des articles dans Libération et Charlie Hebdo disant : vous pouvez regarder TF1, pour une fois qu'il y a quelque chose d'intéressant ! Mais voilà, c'était le début de la Guerre du Golfe, le film a été déprogrammé le jour même. Deux mois plus tard, par une pure coïncidence, il est passé le 8 mars, pour la journée des femmes ! Le lendemain, Michèle Cotta me signait la suite, qui se passe à l'extérieur de la prison et qui s'intitule **Prière de**. Et le plus drôle c'est que 2 ans plus tard, c'est Arte qui rachète ces films et les a diffusés à 20h30, en «prime time» avec en plus un record d'audimat pour un documentaire !

Michelle LE QUÉRÉ

*Quand j'ai vu **Alertez les bébés!** je me suis sentie très seule. Alors que ce film-ci **Beaucoup, passionnément, à la folie** est enthousiasmant...*

Jean-Michel CARRÉ

A la sortie de **Alertez les bébés!**, un certain nombre d'enseignants ont démissionné de l'Éducation Nationale. Heureusement il y en a qui sont restés, car c'est important de se battre à l'intérieur du système. Quand vous dites «je me sens seule», il faut vous dire que quoi que vous fassiez, si vous êtes seule, vous n'y arriverez jamais. Comment avoir des alliés, comment avoir des discussions pour ne pas être seul ?

Dans **Charbons ardents** on voit comment des mineurs ont repris le pouvoir et cela est possible dans n'importe quel endroit.

Une participante

*Dans vos films précédents, il y a une critique des institutions, alors que là, le lieu est positif. L'interrogation est donc : comment on aime un film ? qui aime le film ? Du coup, il ne s'agit ni d'un travail sur les psychotiques en général, ni sur le Coral en particulier. Le sujet du film, c'est : comment aime-t-on un film ? Du coup, ça devient une proposition, qui va jusqu'à Cannes. Comment des professionnels, plusieurs types de professionnels, des soignants, des gens de cinéma, plusieurs types d'amateurs aussi, bref comment tout cela fabrique un film qui a une carrière tout à fait favorable, puisque ce film a été montré à Cannes et à la TV. Du coup, les personnages, je les perçois comme psychotiques, parce que c'est la particularité de leur personnage. Mais leur maladie n'est pas le sujet du film. Par contre, ce film me fait beaucoup penser aux films de Bruno Dumont (**La vie de Jésus, L'humanité**). Moi, comme amateur, s'il m'arrivait la même aventure, si je me retrouvais à Cannes comme sujet du film, je serais aussi interloquée et en apprentissage de la vie que les personnages que vous avez montré là. J'aime donc cette proposition là où la militance n'est pas le sujet en tant que tel, le sujet c'est comment est-ce que l'on aime quelque chose qui vous touche vous parce que c'est votre film. Comment vous et eux ont aimé votre film.*

Jean-Michel CARRÉ

Si j'avais à refaire **Alertez les bébés!**, je ne le ferais pas du tout de la même façon. Même si je pense que, malheureusement, les choses n'ont pas beaucoup changé. A l'époque de **Alertez les bébés!** (1978) on est dans une période militante, il y a une réflexion sur l'éducation, tout le monde a lu «Libres enfants» de Sumerhill tout le monde parle de Freinet, il y a des écoles parallèles un peu partout, il y a un vrai mouvement de réflexion et de contradiction pédagogique. C'est l'époque où, en fac, les cours magistraux sont remis en cause. Il faut dire que **Alertez les bébés!** ce n'est pas que l'école, c'est les tests psychologiques, c'est le fichage des enfants et tout cela est rentré dans les mœurs, on en parle plus. Comment contrebalancer l'école traditionnelle avec sa rentabilité. L'échec scolaire, par exemple, ce n'est pas une réalité, il est fabriqué. On est dans l'école de la bourgeoisie depuis Jules Ferry. Et dans **Votre enfant m'intéresse** comme dans **Histoire d'enfance** on voit sur deux siècles comment cette école a été mise en place, en liaison avec la famille, avec les philanthropes, avec les logements sociaux, tout cela a une cohérence. Il est intéressant de réfléchir sur le XIXème siècle parce que c'est le siècle où

toutes les institutions répressives se sont mises en place, que ce soit la prison, l'hôpital psychiatrique, l'école, tout est lieu d'enfermement.

Emmanuel AUDRAIN

*J'ai l'impression que le statut de la parole dans tes films a beaucoup changé. Un peu comme l'éducateur qui dit à ta collègue du film précédent : viens tu vas nous apprendre des choses, alors que dans **L'enfant prisonnier** et **Alertez les bébés!** que j'ai revu récemment il y a une parole savante, qu'il faut se mettre dans le crâne.*

*J'ai vu **Femmes de Fleury** récemment et j'y ai trouvé un grand plaisir. La vie est thérapeutique et une caméra humaine, comme le dit Alexis (un des habitants du Coral), c'est magnifique, ça donne de la vie. Alors, quelle écriture nouvelle pour un nouvel **Alertez les bébés** ?*

Jean-Michel CARRÉ

Le problème du film politique, ou militant comme on l'appelait à l'époque, ou d'action sociale ou de contre information, c'était d'être en liaison très directe avec des gens qui étaient sur le terrain, qui se battaient et le film était là pour servir des luttes, pour rameuter des gens avec des débats qui partaient violemment. Un film était un vrai outil de lutte, parce qu'il servait aux militants, il permettait de réfléchir et de débattre. Aujourd'hui ce genre de film ne passe plus. On assiste à la même évolution dans un journal comme Libération où l'on ne peut plus employer des mots comme «démocratie», «révolution». On veut nier la lutte de classe. On est donc obligé de faire des films différents, n'étant plus confrontés à un public déjà averti qui se questionne. Avec la diffusion télévisuelle, on se trouve face à un très large public. Du coup, cela nous amène, au niveau de l'écriture, à être beaucoup plus près de l'humain, à fonctionner à l'émotion. Un des plus grands génies du cinéma : Chaplin, était aussi un grand cinéaste politique, parce qu'il fait rire et pleurer mais aussi parce qu'il y a un discours politique extrêmement fort.

Une participante

Est-ce que l'écriture plus militante a été pour toi une période nécessaire avant d'en arriver à une écriture de fiction ?

Jean-Michel CARRÉ

Sans doute parce que dans le documentaire, plus que dans la fiction, on est lié à la société, on est en plein dans la vie. Et donc, à des moments donnés, il y a cette osmose qui se produit avec le milieu militant où l'on se trouve pour faire un film. On parle rarement de nos positions de classe sociale en tant que cinéaste, et c'est dommage ! Alors que la lutte des classes, elle est aussi dans la création des films.

Michelle LE QUÉRÉ

Vous disiez que vous aviez 50 heures de rushes, comment avez-vous fait le montage ?



C. Chaplin (D.R.)

Jean-Michel CARRÉ

J'ai une manière de me mettre en risque par le fait que je tourne souvent plusieurs films en même temps. Chaque film enrichi l'autre, il y a parfois des liaisons, des miroirs qui s'installent. Personnellement j'ai du mal à rester derrière une table de montage, s'il y a un monteur. En général, avec le monteur on parle beaucoup, pendant quelques jours, du film. Puis je note comment je pense, en gros, que sera le film. Et une fois que l'on a fini le montage, alors que l'on est passé par de nombreux stades le film est, en général, tel que je l'avais prévu sur le papier. Je préfère laisser le monteur découvrir lui-même les images, de façon à ce qu'il les sente lui-même. Et plus le montage va avancer, plus je suis présent. Et souvent, au moment

du mixage, c'est-à-dire au stade final de la fabrication du film, je commence à écrire un autre film.

L'écriture d'un documentaire c'est d'abord rêver du film. Tout film il faut d'abord le rêver. Puis, lorsque l'on commence à l'écrire, on se met à se poser plein de questions sur comment on va tourner le film, par quelle scène on va commencer, etc... Dès que l'on commence à savoir quel point de vue on va avoir, il faut le mettre sur le papier. Ce n'est pas un scénario, c'est plutôt un projet mais petit à petit on trouve l'essentiel du film et comment on va le tourner. Est ce que l'on va être dans des situations de vie ou beaucoup dans le dialogue, est-ce que cela va être un film très fixe, très cadré, ou alors, au contraire, un film en mouvement ? Toutes ces questions font parties de l'écriture du film. Avec la vidéo il faut réapprendre la rigueur, parce que l'on croit que l'on peut tourner, tourner, puisque la pel-

licule (vidéo) ne coûte rien. Ce qui n'a pas un sens au moment où on le tourne, on ne le sauve pas au montage.

Il y a un mot clé dans un film, comme dans toute œuvre d'art, mais plus encore pour un film puisqu'il passe par de tels stades de temps et d'écriture et de techniques, c'est le mot cohérence. Sur un temps court, c'est facile, mais sur 2 ans c'est extrêmement difficile.

Un participant

*Est-ce que pendant le tournage du film de fiction (**Visiblement je vous aime**) tu as laissé l'équipe du documentaire (**Un peu, beaucoup, passionnément**) tourner toute seule, ou est-ce que tu les dirigeais, de temps en temps ?*

Jean-Michel CARRÉ

J'étais obligé de faire les deux. Mais pour moi la priorité, c'était la fiction.

Une participante

Est-ce qu'il y a un 3ème film en préparation ? On peut penser qu'il y a la fiction, le documentaire sur la fiction et puis des petites caméras qui permettent que des images reviennent autrement ?

Jean-Michel CARRÉ

C'est un peu le cas avec ce que m'a demandé Cyril après le film. Il était très amoureux d'une fille et je lui ai proposé de filmer une de leur rencontre. J'ai filmé une heure, qu'il fallait monter brut, surtout sans montage. Et c'était vraiment magnifique. Je crois que je n'ai jamais assisté à un tel moment de passion amoureuse. C'est une belle histoire d'amour entre un débile léger et une handicapée motrice qui avait l'intelligence mais la difficulté de parler, alors que lui avait la débilité mentale mais la possibilité de bouger.

Kathleen BARBEREAU

Vous sentiriez-vous le droit de montrer ce film ?

Jean-Michel CARRÉ

Cyril est d'accord, son amie aussi, le problème c'est que comme le film a été tourné en institution, c'est le directeur de l'institution qui bloque.

Une participante

Après le travail documentaire que tu as fait sur les prisons et la prostitution, est-ce que tu n'as pas

envie de faire des fictions, sur ces sujets ?

Jean-Michel CARRÉ

Oui, cela me titille un peu. En même temps, un certain nombre de réalisateurs qui ont fait des fictions sur ces sujets sont venus emprunter mes films pour les montrer à leurs scénaristes et comédiens, mais au bout du compte ils retombent sur leurs aprioris. Cependant, cela leur évite un certain nombre d'erreurs. Mais c'est un peu pénible parce qu'ils prennent une partie du travail que j'ai mis parfois des années à collecter et filmer.

Mais on vit avec une telle intensité ces émotions en tournant le documentaire que l'on a pas forcément envie de les revivre en fiction. Il vaut mieux que je fasse une fiction où je sente que la fiction serait indispensable. Je prépare pour Arte un film pour la série «masculin / féminin» et j'ai décidé de faire un film où les rôles soient inversés. D'ailleurs le film s'appellera «Féminin / masculin». Les rôles de femmes sont joués par des acteurs et ceux d'hommes par des actrices. Il s'agit d'une double inversion : ce n'est pas simplement mettre une femme PDG d'une usine, c'est demander à l'actrice de jouer comme serait un homme, directeur d'usine. Il faut donc forcément une fiction pour traiter ce sujet.

Un participant

Comment as-tu pris ta liberté par rapport aux lois de l'argent et par rapport à la production ?

Jean-Michel CARRÉ

Les films «Grain de sable» sont nés il y a 25 ans après un festival que l'on avait organisé, sur la censure. On était 3, on a eu un peu de matériel, de récupération... Peu à peu un circuit de distribution militant s'est mis en place, pour arriver à 5000 lieux de projection en 1 an. C'est la location des films qui permettait de produire les suivants ! On est dans la situation géniale d'autoproduction de films qui sont sur les luttes et qui sont produit par les militants. Il y a une liaison directe entre ceux qui font les films et ceux qui les projettent. Parfois même on a envoyé des bons de souscription, pour que les gens louent les films à l'avance, pour nous permettre de les produire. C'est l'âge d'or du film politique ! Pas besoin, ni de télévision, ni d'avances sur recette, simplement il faut que ce soient des films qui ne soient pas trop onéreux. Ça a marché pendant 10 ans. Puis les exploitants se sont aperçu qu'il y avait un public pour ce type de films. Ils se sont donc équipés en 16 mm. qui était alors le format de l'art et essai. Peu à peu on fait des sor-

ties en salle, à Paris, la presse parle de ces films. Avec **Alertez les bébés!** on a eu 1 million de spectateurs, tellement il y avait à cette époque une dynamique autour des films et de la diffusion.

En 1980 on achète une salle, le St-Séverin, puis la gauche arrive au pouvoir et du coup, tout ce cinéma politique, militant n'intéresse plus. Sans doute parce que beaucoup pensent que le nouveau pouvoir en place va résoudre tous les problèmes exposés dans le cinéma documentaire.

On s'est alors dit qu'il fallait voir du côté de la télévision, puisque c'est ce que les gens regardent. On attendra 1991, avec **Femmes de Fleury**.

Le «Grain de sable» a été dès le départ un collectif et le reste. On a du matériel pour que les films se fassent. Maintenant que l'on est rentré dans les chaînes de TV, il y a une confiance qui s'est instaurée à l'égard de notre production.

Visiblement je vous aime a coûté 6 millions de francs, ce qui était le plus petit budget fiction de l'année 1995. Nous sommes passé dans la même commission que **Le hussard sur le toit** qui a coûté 13 millions.

Kathleen BARBEREAU

Est-ce que vous pourriez concevoir, dans un souci de militantisme, pour faire prendre conscience à un large public de sujets qui ne sont jamais abordés de façon convenable, de faire 2 montages sur le même sujet, l'un complet qui vous satisfasse et puisse être projeté en salle, et un plus édulcoré pour France 2 ou France 3 ?

Jean-Michel CARRÉ

Non. Par contre j'ai accepté de faire 2 films de 52' plutôt qu'un film de 90', quitte à faire le film dont j'avais envie après. Parfois c'est utile, dans le débat militant, d'avoir un film plus court qui permette plus de temps de débat.

Le **CP, histoire de classe(s)** qui a été réalisé pour un «Théma» d'Arte, comportait au départ une voix off que l'on m'a demandé d'atténuer. Si je refusais, au lieu d'être programmé à 20h30, il l'aurait été à 23h.

Notre travail de documentariste, aujourd'hui, c'est de tout faire pour accéder aux chaînes ; et il faut dire que les chaînes ont évolué, par rapport à nos films documentaires.

Philippe BARON

*Ce qui a beaucoup évolué, dans le cinéma militant et dans ton cinéma, c'est cette façon de dire : «je». Dans ce film **Beaucoup, passionnément, à la folie** tu dis vraiment : «j'ai fait un film, avec des*

psychotiques, regardez, ça permet de changer, pas le monde, mais au moins leurs rapports». Il y a 30 ans on disait «nous»...

Jean-Michel CARRÉ

C'est vrai qu'au niveau des mouvements autour de 68 ceux qui faisaient du cinéma militant étaient principalement liés aux maos. Il y avait une réflexion politique sur le rapport aux gens filmés qui est toujours d'actualité. On fait tout de suite la différence entre reportage et documentaire, dans ce contexte. On travaillait avec ceux qui étaient sur le terrain, qui avaient la pratique des problématiques que l'on voulait traiter. Et puis, peu à peu, il s'est créé un équilibre entre l'art et la pratique, entre le fond et la forme qui est au centre du débat sur la création.

Philippe BARON

*Tu as dit que tu préférerais que le documentaire (**Beaucoup, passionnément, à la folie**) passe avant la fiction (**Visiblement je vous aime**). Moi j'ai vu la fiction d'abord, je trouvais logique de voir un film, dans lequel je rentrais, et ensuite d'avoir le background.*

Jean-Michel CARRÉ

J'ai l'impression que lorsque l'on voit le documentaire d'abord, on a plus envie de voir la fiction.

Emmanuel AUDRAIN

Pour boucler la boucle, et revenir à «désir de film», j'ai l'impression que ta liberté, tu la prends en commençant à travailler et puis après tu vas voir Garel (Unité documentaire d'Arte) et tu gagnes ! La fiction, pareil, Canal + appelle et tu gagnes. Est-ce que dans le «désir de film» en revenant au premier film, cela a été majeur ?

Jean-Michel CARRÉ

Quand on est dans la création et que c'est une nécessité de vie, on ne peut jamais perdre. Le «désir de film», il est à la base de tout, il est fondamental, c'est réaliser un rêve. Comme on disait tout à l'heure, il faut rêver les films pour avoir envie de les faire. Pour qu'un film existe, du moment où on le rêve jusqu'à ce qu'il soit sur un écran, il faut... aller vers son désir. Un film c'est une histoire d'amour. Tu l'as construite pour toi, et pour l'autre et avec l'autre. Même si un jour elle se termine comme un film, elle reste toujours en toi, elle t'a construit aussi, avec parfois des souffrances mais surtout un bonheur incomparable...

livrets parus :

Charles Najman

La mémoire est-elle soluble dans l'eau

Robert Bozzi

Les gens des baraques

Henri-François Imbert

Sur la plage de Belfast

Doulaye, une saison des pluies

Cesar Paes

Saudade do futuro

Christophe de Ponfilly

Massoud, l'Afghan

2000

Cet atelier s'adresse d'abord aux professionnels du cinéma et de l'audiovisuel de Bretagne et d'ailleurs... Cette 2^e édition, également ouverte aux festivaliers de Douarnenez, a connu un grand souffle d'interventions émanant de professionnels de l'éducation. Qu'ils soient remerciés de leur participation mais aussi qu'ils nous excusent de ne pas avoir repris ici l'ensemble de leurs propos concernant, notamment, la pédagogie, la dégradation des conditions de l'enseignement et des critères d'évaluation.

Cette 3^{ème} édition de «désir de film» a été rendue possible grâce à la collaboration du Festival de cinéma de Douarnenez dont Jean-Michel Carré était l'invité d'honneur, de Films en Bretagne - Union des Professionnels et de la Direction Régionale Jeunesse et Sports de Bretagne .

publication arbre

maquette cécile pélian pour films en bretagne - union des professionnels

adresse 50 bis, rue Jules le Grand-56000 Lorient

contacts 02 97 84 00 10

mail@films-en-bretagne.com