

GRANDS COMME LE MONDE

UN FILM DE DENIS GHEERBRANT
1998 - COULEUR - DURÉE : 91 MN - DOLBY SR
SORTIE NATIONALE LE 10 MARS 1999

SYNOPSIS

Ils disent l'enfance qui s'en va, la cité qui fait peur et qui fait envie, ils nous parlent du bien et du mal, de la religion et des résultats scolaires. Ils sont en 5ème et vivent l'âge où l'on naît au monde.

ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

Après *La vie est immense et pleine de dangers* tourné dans le service de pédiatrie de l'Institut Curie vous avez eu le désir d'aller filmer dans le quartier du Luth, à Gennevilliers, non pas dans la cité mais dans un collège...

Le choix pour moi, entre la cité et le collège, n'était pas évident. Mais je suis allé filmer dans un collège parce que je pouvais y trouver des enfants différents, dans des attitudes différentes, alors que si j'étais allé dans une cité, j'aurais filmé les enfants qui fréquentent tel ou tel club de jeunes, telle ou telle bande, et pas ceux qui restent à la maison. J'aurais été l'otage d'une réalité des enfants. Le collège représentait le lieu où il m'était possible de retrouver tous les enfants de la cité dans leurs différences. Filmer dans un collège de ZEP*, dans une cité, c'est travailler de toute façon sur un terrain que tout le monde connaît, par sa vie propre, ou croit connaître par le biais des médias. Il devient extrêmement difficile de penser cette réalité en dehors d'une vision binaire, entre angélisme et diabolisation.

* ZEP : Zone d'Education Prioritaire

Vous dites que tout le monde connaît ou croit connaître... Pourquoi fait-on un film ? Est-ce pour représenter la réalité, ou pour rendre visible ce qui ne l'est pas ?

Je suis parti d'abord de cette idée d'un passage qui fait un peu trou noir dans la vie de chacun : le passage de l'enfance à l'adolescence, celui du moment où l'on va se positionner comme sujet social. Pour effectuer ce passage, on se fonde sur des valeurs. Je suis allé dans ce type de collège, dans ce type de quartier, parce que je pense que c'est là que les différentes instances qui peuvent énoncer ces valeurs fondatrices - à savoir la famille, le quartier et le collège - se contredisent le plus.

Comment se sont établis les premiers contacts ? Avez-vous montré aux enseignants *La vie est immense et pleine de dangers* ?

J'ai pu le montrer à quelques classes avec la complicité de certains de leurs professeurs. A partir de là mon projet de cinéma était plus clair pour les enfants. J'insistais beaucoup sur l'idée que certes c'est moi qui ferai le film, mais que c'est eux qui en auraient le savoir. Je ne savais pas du tout comment faire, pratiquement, pour aborder les enfants : les

LES FILMS DU PARADOXE

surveillants m'ont conseillé de profiter des heures de permanence pour faire des petits groupes avec lesquels je pourrais discuter, chaque fois, pendant une heure. Donc j'ai travaillé tous les jours : je constituais des groupes de cinq ou six enfants et on discutait. Ce qui m'a permis d'avoir déjà un échange avec des enfants de 5ème et de 6ème. J'ai pu ainsi mesurer ce qui se passait entre ces deux âges, comprendre comment ils parlaient des choses et comment ils les voyaient. J'ai alors commencé à voir avec quels enfants j'allais tourner. C'est après ces trois mois passés dans le collège, le dernier trimestre de l'année scolaire 1995/96, que j'ai écrit le scénario pour l'avance sur recettes.

Quels liens avez-vous eus avec les enseignants ?

Je suis allé dans un certain nombre de classes, celles des enseignants qui s'intéressaient le plus à ce projet. Nous avons beaucoup parlé. Les enseignants étaient assez divisés, au départ, sur l'opportunité de ma venue. On a du mal à le réaliser, parce que ce n'est pas dans la partie visible du travail, mais j'ai eu autant de relations avec les adultes qu'avec les enfants. De plus, en attendant les autorisations de la hiérarchie de l'Éducation Nationale, j'ai travaillé sur le quartier, avec les associations, ce qui m'a amené à connaître les acteurs de la vie locale : club de jeunes, antenne de mairie... J'ai d'abord rencontré les enfants sur le quartier ou à l'occasion de sorties. Plus tard, j'ai continué à les y retrouver pendant toute l'année qui a suivi.

C'était surtout une position d'écoute ?

Oui, mais en même temps je me faisais voir, j'étais visible. Avant même d'avoir la caméra, je suis devenu l'œil de celui qui est à l'écoute d'une communauté, et tout le monde savait que j'écoutais chacun. Pour ne faire passer que ce qui doit passer. Ce qui était très important pour les enfants, c'est que j'étais de leur côté et qu'en même temps, j'étais un adulte qui fréquentait les autres adultes. Me voir traîner avec les profs, rigoler avec eux, aller dans leur salle, n'empêchait pas les enfants de me dire des choses qui supposaient la confidentialité.

Ce qui risquait de les mettre en danger, non ? Comment avez-vous délimité votre espace de travail ?

Il faudrait, en effet, tenter de définir l'espace qui s'est délimité entre nous, eux-enfants et moi-cinéaste. La salle de classe est très vite devenue un espace protégé, ce qui produisait chez eux le plaisir du détournement, de l'appropriation d'un lieu dans lequel, habituellement receveurs de paroles, ils devenaient ceux qu'on écoutait. Il est très important de savoir que nous nous retrouvions souvent à l'extérieur. J'ai souvent essayé d'y filmer. Des scènes ont été tournées, mais je les ai retirées pour la plupart : nous n'y avions plus notre espace propre et partagé, nous étions sous la loi de la cité, la caméra créait du danger, pouvait les compromettre. Mais ce qui reste c'est que notre relation n'était pas définie par le seul espace et le seul temps de l'institution. Cet espace des classes, du collège, était bien un espace naturel de la parole protégée, du corps qui se délie. Car installer la parole, c'est installer le corps de la parole. Et ce que je revendique de film en film, c'est la vérité de ces moments, et non une représentation « copie conforme » d'une réalité. Cela suppose que je ne montre pas « tout », ce qui explique que cela ne « montre pas » d'une certaine manière. Ensemble, nous avons donc dû travailler d'abord à cerner ce que pouvait être une parole publique, par rapport aux interdits du quartier et de la maison : on ne parle ni de la maison, ni du quartier avec un étranger.

Et il n'était pas question pour moi de les utiliser comme des poissons-pilotes qui, par la parole, m'auraient fait pénétrer dans des lieux interdits à la caméra. Ce que je cherche avec ces enfants, c'est qu'ils nous fassent pénétrer dans leur mode de pensée, qu'ils nous introduisent à ce qui fait monde pour eux, à ce qui les anime, eux. Et pas autre chose. Leur parole, c'est justement ce qui les fonde. C'était toujours la question que je leur renvoyais : qu'est-ce qui les fonde dans leur dynamique, dans leur positionnement de croyance - au sens plus philosophique que religieux - devant la vie qui s'ouvre à eux, et dans leur positionnement d'être social ? Et plus tard : est-ce quel'appartenance à une communauté est en contradiction avec la citoyenneté, c'est-à-dire avec une mise en jeu dans la société globale ? Ce sont ces questions qui se sont travaillées de prise de vues en prise de vues en se esserrant autour de ce qu'ils avaient le plus à défendre face à l'extérieur que je représentais.

Chacun savait, comme lorsque je tournais *La vie est immense et pleine de dangers*, que c'était moi qui détenais le fil, qui "étais" le film, et que cela fondait mon autorité. Cela n'a jamais été mis en question par les enfants, à aucun moment il n'y a eu de confusion avec une activité d'animation. Quand je tourne, je ne renvoie jamais l'image, je ne passe jamais de rushes aux gens que je filme et ça, les enfants l'ont su d'emblée : les règles du jeu ont toujours été très claires.

LES FILMS DU PARADOXE

Plus précisément, comment êtes-vous perçu par les uns et les autres, dans une institution ?

Je suis celui qui ne sert à rien dans une institution. Ma fonction est de regarder et d'écouter, de faire passer ce regard à l'extérieur, donc de l'organiser. Cela dit, la présence d'une caméra dans un collège n'est vraiment pas évidente. Au début quand je descendais dans la cour, les enfants envahissaient systématiquement le champ de la caméra. Très vite, il a fallu faire passer massivement la règle : c'était les 5ème que je filmais. Puis faire comprendre que j'allais rester toute l'année, qu'il y avait du temps, que ce n'était pas la peine de se précipiter. Peu à peu, pendant les trois mois de préparation, ma silhouette s'est installée dans le paysage du collège. La caméra est venue comme la compléter. J'ai besoin de me sentir en immersion pour pouvoir filmer. Mais je tourne peu, en moyenne (si l'on peut dire parce que le rythme n'est pas du tout régulier) trois quatre heures par semaine, ce qui représente matériellement une heure de pellicule pour quarante heures de présence.

Vous avez donc trouvé votre place, et les enfants que vous filmiez, comment ont-ils trouvé la leur ?

Ils ont bien compris que mon premier travail a été de dire "non" à tout ce qu'ils me donnaient comme représentation "banlieue", parce qu'ils pensaient que cela allait m'intéresser. Il y avait un enjeu très fort chez les enfants, celui d'être "pris" dans le film "Pourquoi lui et pas moi ?". Il s'est instauré tout un jeu autour de cette idée. Des couples ou des petits groupes étaient déjà constitués (Joackim-Dave-Radwane, Driss-Smaïn, Hafid-Fawzi) et j'ai joué avec ça : c'était trop dur au début pour eux d'assumer d'être seuls devant la caméra, à l'exception d'Oumarou qui a toujours fait cavalier seul. Au fur et à mesure que le film progressait, les rôles se déplaçaient, le scénario se récrivait : Hafid, au départ, apparaît à la fois en pleine réussite scolaire et en harmonie avec son clan ; à la fin il parle en termes de rupture. C'est une position très désespérée. Joackim se pose tout le long du film le problème de : "J'y entre ou je n'y entre pas, dans cette adolescence ?". Quant à Oumarou, il s'écrie : "quel avenir ? Je vis au présent". On l'entend dès le premier entretien comme un enfant qui a toujours été exclu, il parle des autres, de ses copains, comme s'il était déjà de l'autre côté.

Vous dites souvent que la parole des enfants est une «parole en représentation»...

On peut s'imaginer qu'ils se disent : "Au moment où Denis met sa caméra à l'épaule, il se cache à nous. Il a un œil dans l'objectif de la caméra, l'autre est fermé". Ils ne sont plus soutenus dans le regard de la relation immédiate. Ils le sont simplement par la présence du cinéaste et ses questions. Ce dont nous parlons quand la caméra tourne, nous l'avons tout au plus à peine approché dans notre relation quotidienne. C'est une parole qu'ils mettent à l'épreuve de la caméra. C'était pareil dans mon film précédent : la parole de la relation et la parole du film, sont à deux niveaux différents et bien distincts. Parfois on peut avoir l'impression de quelque chose d'extrêmement volontariste, mais cette parole est vécue comme une parole adressée au spectateur et non comme une parole psychologique qui aurait été captée par une caméra, en dehors de cette relation. Et il ne s'agit pas de frime. Parlons d'Oumarou : il fait le malin sans doute, il joue, comme il joue dans la vie. Au début il parle à la caméra, puis au fur et à mesure des entretiens il me parle de plus en plus nettement à moi, Denis. Jamais de l'autre côté de la caméra je n'avais perçu un appel aussi impérieux, l'appel d'un jeune sans adulte.

Et votre parole à vous. Elle est très ...

... affirmée, présente, oui. C'est aussi leur loi, d'une certaine manière : Ou tu poses ton terrain ou tu crèves. ça veut dire quoi crever pour un cinéaste ? ça veut dire tout simplement que j'aurais été l'otage de leur discours. Il s'agit d'être bien là, adulte et cinéaste, autre venu d'ailleurs qui oblige à se construire comme sujet. Est-ce pour cela qu'ils venaient ? Rien ne les obligeait à venir, après tout.

Ils paniquaient ?

Des fois, oui. Ils se dérobaient, ou ils ne venaient pas, il y a eu des lapins, des entretiens où rien ne s'est dit. Et les filles ? On est frappé par l'absence, dans votre film, de leurs paroles, à part celle de Mimouna... Dans une salle de classe, il y a des filles et des garçons. Dans la cour de récréation les filles vont avec les filles et les garçons vont avec les garçons. Dehors, sur le quartier, un groupe mixte serait inconcevable, comme s'il s'agissait de réseaux de socialité dis-

LES FILMS DU PARADOXE

tincts. Avant-hier une centaine d'éducateurs ont regardé le film. L'absence de filles - à part Mimouna - n'a suscité aucune question car ils ont retrouvé, devant la caméra, les jeunes avec lesquels ils ont l'habitude de travailler sur le quartier et pas des élèves.

Vous avez assisté à beaucoup de cours, vous en avez filmé certains. On peut donc aussi parler du rôle de la parole des professeurs dans Grands comme le monde ?

La parole des professeurs a d'abord une fonction sociale, celle d'assurer une transmission de connaissance. Cette connaissance n'est pas abstraite, elle s'origine dans une société qui, pour des jeunes fortement ancrés dans leur communauté, est différente par ses valeurs et ses fonctionnements. Les professeurs incarnent cette différence, ou cette altérité. Ma place de cinéaste auprès de ces jeunes sous cet aspect était assez proche, mais comme en perspective inversée, dans la mesure où c'est de leur réalité que je me faisais le passeur vers le monde extérieur.

Vous faites le lien entre Faust et le Ramadan ?

À partir d'un travail en classe sur Faust et d'une représentation à l'Opéra, le professeur de français a fait travailler des élèves sur deux exposés, deux visions de Satan : celle de l'Islam et celle du Christianisme. Le Ramadan a croisé le mythe de Faust. Ce qui se passait au collège et dans la communauté rejoignait mes questionnements : quel choix entre jouissance immédiate, le «tout, tout de suite» et la construction d'un projet d'avenir ? Concrètement : "est-ce que je travaille pour les dealers, à guetter en bas des immeubles, et j'ai tout de suite de quoi me saper, me payer des marques, ou est-ce que j'investis dans le modèle scolaire ?"

Il y a une deuxième lecture du film, que l'on voit rarement et dont vous ne donnez aucune explication, qui met en évidence l'émergence naturelle du fait religieux chez des élèves de 5ème. Vous craignez qu'il y ait des crispations chez certains spectateurs ?

C'est quand même l'âge où la question religieuse commence à prendre sens. La religion intervient dans le film sous trois registres : celui de la croyance, celui de l'appartenance à la communauté et, par l'intermédiaire du Ramadan, celui du passage de l'enfance à l'adolescence.

Peut-on parler de chronologie dans ce travail qui s'est fait sur de la durée ?

La relation entre les enfants et moi mûrit dans le temps. J'avance dans l'idée que je me fais du film, le spectateur aussi. Chaque plan relève de l'histoire du film, parce que chaque plan permet qu'un autre se fasse. Et c'est pour cela qu'en documentaire, on filme beaucoup plus qu'on ne monte. Ce n'est pas pour disposer d'une masse dont on prendrait le meilleur mais c'est parce que filmer engendre du film. Avant de filmer j'ai commencé par me poser, puis j'ai installé ma caméra sur un pied, et enfin sur l'épaule. C'est comme cela : filmer permet d'appréhender le film que l'on est en train de faire. Quand on me dit "ce doit être douloureux de couper, de choisir les images", je réponds, «oui, peut-être mais avant d'être de la séparation, de la perte, c'est d'abord de la construction, celle d'un récit».

Entretien mis en forme par Luce Vigo à partir des propos recueillis par L. Vigo,
Catherine Schapira, Ginette Dislaire, «aux Enfants de Cinéma».

LE PACTE

Il y a toujours un marché entre celui qui est filmé et le filmeur. Un marché parfois contractualisé comme entre acteur et réalisateur, un marché parfois plus symbolique, un pacte qui n'est peut-être jamais verbalisé mais qui légifère le donnant/donnant du tournage.

Denis Gheerbrant ne propose aucune richesse matérielle à ceux qu'il filme. Il leur parle et dans le dialogue qui s'instaure, le secret qui est révélé, c'est le secret même de ce que chacun est dans le monde.

LES FILMS DU PARADOXE

Le cinéaste dit : «Qu'est-ce qui fait de toi une personne, pleine et entière, un sujet, un autre pour les autres». Il dit encore : «Dis-le moi et à ce prix, au prix de ce travail de parole, de ce travail où tu élabores les mots, je saurai qui tu es et comment tu te représentes le monde». Il dit enfin : « Donne-moi tes mots, et dans tes mots tu trouveras ta vie !»

L'enjeu n'est pas mince. Il ne s'agit pas de mots de surface, de propos d'à propos ou de parler à mots couverts. Ce n'est pas un «Talk-show» ou une Info. Il ne s'agit pas de «recueillir» des paroles de spécialistes, des discours tout faits. Denis Gheerbrant ne recueille pas les mots. Il ne tend pas ce grand filet (illusoire et factice) du documentariste pour recueillir des moments de vie.

Son cinéma est un cinéma de parole, un cinéma où seule la parole qui s'est constituée pour la caméra a de la valeur et de la pertinence ; où la parole est autant une reconnaissance qu'un travail, une élaboration qu'une scène. Ici les mots ont tout leur poids. Ceux qui fondent une vie.

Dans ce marché symbolique, Denis Gheerbrant incarne cette figure moderne de l'intercesseur, ni le chaman, ni le psychotruc, non, plutôt un Méphisto armé d'une caméra. Quelqu'un qui prend l'autre au sérieux, les mots de l'autre au sérieux. Juste un cinéaste.

Un cinéaste qui croit à la mise en scène de la parole, qui croit que la parole est une scène. Et comme il y croit, ça se voit...

Richard COPANS, le 4 Janvier 1999