



François Caillat

DVD

L'Affaire Valérie
est édité par Doc net
(www.docnet.fr)

Bienvenue à Bataville
est édité par Unlimited
(unlimited@unlimited-films.net)

la lettre
Filmer en Alsace

Safire
PRINTEMPS 2008

l'invité



FRANÇOIS CAILLAT L'OUBLI COMME RESSORT DE LA MÉMOIRE

En regardant les films de François Caillat, on reste comme accroché à un paradoxe, quelque chose devient flou, issu même de la netteté des images, de la rigoureuse architecture sonore et d'un montage servant à la lettre les déroutantes propositions du réalisateur.

À la fin de *Bienvenue à Bataville*, un plan montrant des gens avec des torches dans la forêt lorraine et soudain on pense à *Fahrenheit 451*. Et que le cinéma de François Caillat se fonde sur l'oubli comme ressort de la mémoire. Là où, lorsque la disparition devient trop réelle, surgit une mémoire anhistorique, une mémoire des limbes, une mémoire construite non plus comme un livre d'histoire mais comme un roman, une pièce de théâtre, un poème ou un savant parler de plantes sauvages. C'est flagrant dans *L'Affaire Valérie* où la disparition et l'oubli de "l'affaire" font surgir des récits. Sur fond de menaces. Celle de la montagne, des humains, de la froide construction d'un système, les stations de ski, qui sont comme Bataville un lieu de séduction où il faut être parmi les forts pour ne pas disparaître.

L'oubli comme ressort de la mémoire dans une démarche de documentariste, c'est l'inverse du témoignage du passé, c'est la mise en œuvre du hors-champ du témoin ou de l'acteur. D'où ce flottement étrange que provoque en nous la nature même des films de François Caillat. Et l'on imagine derrière les arbres, cachée dans les marais ou dans les anfractuosités de la montagne, une communauté éparse rassemblée là (échappée d'un Bataville), comme celle de ceux qui se souviennent, non pas de leurs vies et de leurs vécus, mais du texte des autres pris en soi. Ceux de la fiction de Ray Bradbury et du film de François Truffaut. Ne faisaient-ils pas œuvre de documentaristes en somme ?

Marie Frering

À propos de *L'Affaire Valérie*

Voix off, début du film :

« Je suis déjà venu ici, il y a vingt ans. Je me souviens, je voyageais en auto-stop dans la région. Je faisais aussi des petits films, en super 8. Cette année-là, on parlait beaucoup d'une affaire; une histoire avec un touriste canadien et une jeune serveuse. La fille avait disparu, elle s'appelait Valérie. »

Ce qui m'intéresse, dans le documentaire, c'est de partir d'une matière extrêmement ténue – absence d'information ou de documents – pour essayer de construire une représentation, un imaginaire, un film. Avec très peu d'éléments, je travaille sur le manque, l'absence, et j'essaie de les mettre en scène. Dans *L'Affaire Valérie*, le choix de partir d'un souvenir lointain, presque improbable, était volontaire. Je voulais quelque chose qui s'apparente plus à de la rumeur, à de "l'ouï-dire", qu'à une certitude. Il y a peut-être eu une histoire avec une fille qui s'appelait Valérie, qui était serveuse dans un hôtel Bellevue, qui avait une liaison avec un écrivain canadien... Peut-être, mais rien n'est sûr. Et cette incertitude de départ m'a accompagnée durant le déroulement du film. Je ne suis pas allé voir les journalistes, ni la police, j'ai voulu travailler sur une indétermination. Sur ce que cette indétermination pouvait provoquer chez mes interlocuteurs (les différents personnages rencontrés durant le tournage).

Cette position relève d'une démarche plus générale que j'ai menée sur plusieurs films. C'est un travail sur la manière dont le passé revient vers nous : manière un peu poreuse, "oublieuse". Cette démarche ne repose pas sur des faits

François Caillat réalise depuis une dizaine d'années des films documentaires autour de l'absence, des traces de mémoire, de l'inscription du passé dans notre quotidien. Venu en décembre 2007 à l'Agence culturelle d'Alsace pour une séance de l'invité de la Safire, il nous a présenté *L'Affaire Valérie*, enquête sur le souvenir d'un fait divers et *Bienvenue à Bataville*, fable sur le bonheur obligatoire au XX^e siècle, sorti en salles en 2008.

L'Affaire Valérie



vérifiés – archives, preuves, témoignages –, mais sur des signes, qu'il faut interpréter et mettre en scène. Je reconnais qu'il s'agit là d'un travail de documentariste un peu spécial. Il porte moins sur le réel que sur la façon dont ce réel vient, ou revient, à nous.

La vraie *Affaire Valérie*, c'est le film lui-même. C'est cette capacité collective à fabriquer du souvenir autour d'une affaire dont personne ne se souvient. C'est le manque qui devient source de plein. L'absence de souvenirs chez mes interlocuteurs les fait se remémorer autre chose. Ils refabriquent de la mémoire, ou plus exactement ils explorent leurs mémoires afin de donner leur propre *Affaire Valérie*. Ce n'est pas un film avec un objectif préalable qui dirait: «Voilà, il y a eu une affaire Valérie, je vais essayer de la résoudre, et je vais vous donner la clef.» Le vrai projet du film, c'est que les gens, faute d'informations, se mettent à raconter autre chose et fabriquent une mémoire collective.

Il va se passer quelque chose

Le pari était assez difficile à tenir auprès de ceux (producteur et diffuseur) qui me donnaient de l'argent pour le tournage. Ils me disaient: «Il ne va rien se passer, tu vas revenir les mains vides et tu seras obligé de faire un autre film.» Pourtant, j'étais sûr qu'une parole surgirait, au moins pour cette raison très simple: la disparition engage un certain nombre de paramètres que je considère comme des fondamentaux de notre humanité, à savoir: la mort, la maladie, la vieillesse, l'amour, etc. La disparition d'une jeune fille touche à tout cela. J'avais d'ailleurs écrit dans mon scénario: «Je pense que les gens vont parler de fugues; les gens vont parler de mort; les gens vont parler de vieillesse.» Et c'est ce qui est arrivé. La disparition d'un proche est un événement terrible parce qu'il ouvre la possibilité – mais pas la certitude – de la mort.

L'Affaire Valérie



C'est la mort sans signe matériel: sans corps ni preuves, sans trace visible. Je suppose que c'est l'une des épreuves les plus difficiles à vivre. Plus largement, la disparition nous renvoie à toutes les séparations – plus ou moins tragiques – qui peuvent scander une vie: départ consenti des enfants qui ont grandi, arrachement d'un amour brisé, silence des absents, rupture définitive avec les morts...

Je n'avais pas imaginé que cela se passerait aussi facilement. J'ai filmé une quarantaine de personnes, dont le montage a conservé une quinzaine. Tous ont répondu, et tous ont parlé de cette manière intense. Tous sont de la même trempe. Je ne pensais pas que cela serait aussi simple, presque évident.

Je ne cherche pas à filmer la misère humaine. Je n'avais pas envie d'aller voir des gens pour enregistrer leurs larmes, ce n'est pas du tout mon état d'esprit. J'avais donc quelques appréhensions au départ. Je suis cinéaste, mais je ne pense pas pour autant qu'un film vaille la peine s'il fabrique de la misère supplémentaire là où il y en a déjà. Je ne suis pas de cette école. Je crois qu'un film est un objet artistique, même un documentaire. J'avais donc un peu peur de l'effet de réel. Finalement, cet effet de réel est venu, mais ça s'est plutôt très bien passé. Cela a été bien vécu par tous les gens que j'ai filmés.

Les uns nous entraînant vers les autres

On ne rencontrait jamais les gens avant de les filmer. Rien n'était préparé, ni même repéré. On arrivait dans un endroit et l'on commençait avec la première personne croisée. Par exemple, le monsieur qui parle assez longuement vers la fin du film, celui dont la femme est décédée, c'était le plongeur du premier hôtel où l'on est allé. On lui a dit: «Voilà, on fait un film, est-ce que vous voulez bien répondre?» Après l'entretien, on lui a demandé: «Est-ce que vous connaissez quelqu'un d'autre qu'on pourrait interroger?» «Oui, tiens, allez donc voir la voisine là-bas, au bout de la rue. Allez-y de ma part.» Cela s'est toujours passé ainsi. Les uns nous menaient vers les autres, par recommandation.

À aucun d'eux, nous ne disions jamais le sujet du film avant que la caméra ne tourne. C'était une espèce de pacte. Ils acceptaient. Nous leur posions d'emblée une question sur l'affaire Valérie. Et c'est là que, faute de se rappeler quoi que ce soit, ils commençaient à parler. Face au vide de souvenirs, ils fabriquaient autre chose. Dans la première question, nous énoncions

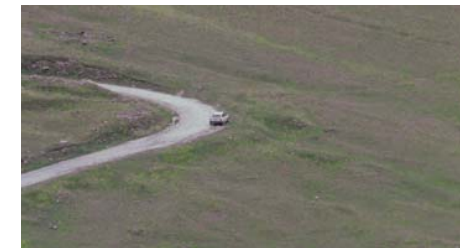
les choses très simplement: le prénom Valérie, une jeune serveuse, un meurtre éventuel dans un hôtel Bellevue. Les gens ne se souvenaient pas. Là où, peut-être, d'autres cinéastes auraient posé une seconde question, ou coupé la caméra, nous laissons la caméra tourner. Nous ne disions rien, nous attendions. Il se passait alors quelque chose d'assez étonnant: un face-à-face avec une caméra, et une question à laquelle on ne peut pas répondre. Dans une telle situation, les gens plongent en eux, dans leur mémoire. Ils commencent à parler avec une certaine douleur. J'emploie le mot douleur parce que c'est d'une grande intensité. Devant la caméra, avec un tel silence, il se fabrique soudain quelque chose... une espèce de bascule mentale émotive, très forte.

J'avais cherché un dispositif, dans le bon sens du terme: une organisation de tournage, pas un piège. Un dispositif pour que les gens puissent énoncer quelque chose de leur mémoire sans que cela soit prémédité. Et c'est ce qui donne de la force aux choses, cette intensité des réponses. Nos interlocuteurs ne s'étaient pas préparés à ce qu'ils allaient répondre. Ils ignoraient ce qu'ils allaient fabriquer avec leurs souvenirs. Moi aussi, évidemment... Ce qui m'intéresse, c'est que les gens fassent appel à ce qu'ils sont. Ce n'est pas tellement ce qu'ils disent, c'est la manière dont ils le disent. La manière dont ils restituent cette chose-là.

Partir de peu de chose, c'est un point de vue documentaire. Dans le cinéma documentaire d'aujourd'hui, il y a beaucoup de réalisateurs qui partent plutôt du point de vue opposé, c'est-à-dire du plein. Moi, je m'intéresse au vide parce que je trouve que c'est un point de vue très fécond.

La montagne sublime

Le film est très lourd, presque plombé. J'ai fait tout ce que j'ai pu pour qu'il en soit ainsi. Il y a dans le paysage une espèce de romantisme très pesant, et cette forme a été choisie volontairement pour illustrer une histoire que je pense être tragique. Je garde en mémoire cette formule que l'on appliquait au peintre romantique allemand Caspar David Friedrich: on disait qu'il peignait «la tragédie du paysage». C'est quelque chose qui m'intéresse beaucoup et j'ai essayé de l'exprimer dans la représentation des paysages. L'idée de «sublime» est une autre référence qui m'a inspiré. Je prends cette idée de sublime dans le sens qu'on lui donnait dans les théories esthétiques du XVIII^e siècle (Burke et Kant).



L'Affaire Valérie





L'Affaire Valérie

Le sublime, c'est la conjonction de l'effrayant et de l'attractif. La montagne, à l'époque classique, était l'une des incarnations de ce concept de sublime: à la fois magnifique et mortelle. Le terme "sublime" caractérise bien cette ambivalence de sentiments délicieux et glaçant. Une épouvante nous saisit qui, en même temps, nous attire inexorablement. La montagne porte ça. Enfin, elle le porte si on la filme d'une certaine manière...

Faire du cinéma hanté

L'Affaire Valérie est un film sur le possible, sur l'absence – l'absence même de traces. Et c'est pour moi un véritable objet documentaire. Ma position pourrait se résumer ainsi: moins il y a d'enquête, plus le travail cinématographique s'impose. Il faut inventer une forme, une narration. Il faut fabriquer de l'imaginaire.

Au montage, la difficulté était de construire une dynamique de narration, sachant que l'on n'irait pas de A à Z. À l'arrivée, on serait probablement

au même point qu'au départ. Or c'est difficile de faire du sur-place dans un dispositif filmique parce qu'on va forcément d'un point à un autre pendant soixante-quinze minutes de film. Mais où est-ce que l'on va? Comment avancer quand on ne va nulle part?

C'est un problème que je rencontre souvent avec mes films: comment fabriquer un objet évolutif malgré l'absence d'évolution? Car il faut bien qu'il y ait suffisamment de progression pour que le spectateur ne s'ennuie pas, quitte à servir quelques artifices de montage. Comment faire pour que l'on ait envie que le récit continue? L'Affaire Valérie est un film qui se déroule par accumulation – mais par accumulation de choses identiques. C'est un principe artistique assez étrange: comment fabriquer de l'évolutif tout en empilant des choses semblables? On retrouve d'ailleurs souvent cette question dans l'art moderne: comment l'accumulation fabrique-t-elle du sens?

Ce qui m'intéresse, c'est de chercher dans la verticalité (du passé jusqu'à nous) tout ce qui se transporte dans les êtres et dans les choses. Tout ce qu'on tient avec nous, en nous. C'est ce que j'appelle le cinéma hanté, c'est ça qui m'intéresse. Faire du cinéma hanté.

Dans L'Affaire Valérie, il n'y a pas beaucoup de musique. Et (sauf à la fin, avec Schubert), il s'agit moins de morceaux que de fragments qui interviennent par à-coups, ou en sous-couches. Ce sont par exemple quelques notes, ou des tenues, qui s'insèrent dans les travellings d'autoroute; ou des rumeurs (ville et campagne) "musicalisées". On les entend sans les entendre, comme des indéterminations sonores. Comme si le paysage lui-même était hanté par les sons qui le traversent. De la même façon que les lieux alpins sont hantés par la présence possible de Valérie. De la même façon que mes interlocuteurs sont hantés par la présence de gens disparus.

J'ai essayé de retrouver cette idée au niveau du son. Faire que les sons ne soient jamais une chose simple. Qu'il y ait une épaisseur dedans, un feuilletage. Dans le film, il y a des choses que l'on croit entendre: on croit, mais on n'est pas toujours sûr. Cette présence énigmatique fabrique, ou renforce, une densité de l'écoute.



À propos de Bienvenue à Bataville

Représenter une utopie patronale

Bienvenue à Bataville est un film qui parle du passé, de la représentation du passé. Avec l'histoire de Bataville, j'aurais pu faire un film sur les traces: à la fois les traces industrielles visibles et les traces en tant que système de représentation. L'usine était fermée, la cité tombée en décrépitude, il y avait de quoi développer une esthétique de la disparition, une mise en scène du reste. En Lorraine, plusieurs films ont été réalisés lors de la fermeture des mines et de la crise de la sidérurgie. Ils mettent en scène la parole ouvrière et évoquent la déliquescence d'une grandeur passée. Pour moi aussi, c'était une orientation possible puisque, dans mon travail, je cherche souvent à trouver comment le passé revient jusqu'à nous, comment ce que l'on vit aujourd'hui peut rester habité par ce qui s'est passé. Mais là, j'ai cherché une autre manière de procéder.

J'ai voulu traiter l'utopie patronale de Bata comme une espèce de bulle. Cette histoire montre en effet une entreprise faisant obstacle à toute contradiction, où les opposants sont maintenus dehors et jamais tolérés à l'intérieur, où les grèves et les syndicats ne sont pas admis mais rejetés à la périphérie du système. À Bataville, il n'y a pas eu de grèves en 1936, et quasiment pas en 1968. L'utopie de Tomas Bata est de nature fondamentalement anti-marxiste. Ici, ce n'est pas la contradiction qui est moteur de l'Histoire (Hegel, Marx) mais, au contraire, l'absence de contradictions qui doit idéalement permettre de figer l'Histoire. La société batavilloise est censée perdurer à travers les décennies, identique à elle-même, quels que soient le personnel et le monde réel alentour. C'est une utopie patronale, de caractère paternaliste: manière d'oublier le passage du temps et les aléas de la société, manière de faire comme si les heurts de la vie collective

n'existaient pas. C'est un monde imaginaire qui existe tout seul, presque miraculeusement. C'est pourquoi je parle de bulle, dénuée de frictions internes, portée par le vent... Dans le système Bata, ceux qui n'étaient pas d'accord étaient exclus et les contradictions n'étaient pas possibles – à l'inverse d'une entreprise ordinaire, où la vie sociale est faite d'accords salariaux mais aussi de grèves, où les agréments alternent avec les revendications. À Bataville, les contradictions étaient tenues à distance. L'intérieur n'était qu'harmonie. Symboliquement, c'est ce qu'on trouve avec la date du 1^{er} mai qui, à Bataville, était le jour de la fête de l'usine.

La bulle du bonheur

Pour fabriquer cette bulle, j'ai eu envie de mettre en scène un système très lisse et fermé. Les utopies sont toujours des systèmes fermés, quasi autarciques. J'ai voulu faire quelque chose de rond, plein – un peu comme un œuf – et aussi de très faux. D'où cette esthétique du factice qui traverse le film. Tout y est faux, les couleurs

Bienvenue à Bataville





Bienvenue à Bataville

sont artificielles, les décors ressemblent à du toc. J'ai traité Bataville comme un décor de studio. Il y a d'ailleurs des spectateurs qui pensent que le film a vraiment été tourné en studio. Le système paternaliste à la Bata est un système qui repose sur des artifices, sur une représentation altérée de la réalité. Et ce système a fabriqué un monde idéal, un bonheur imaginaire.

Mais il faut considérer aussi l'autre versant. Ce bonheur n'était pas complètement imaginaire, sinon personne n'y serait allé. Les habitants de la cité et les travailleurs de l'usine trouvaient à Bataville une certaine forme de satisfaction. Dans les années 1950-1960 (années dont parle le film), personne n'était obligé d'y venir puisqu'il y avait du travail partout dans la région. C'était l'époque du plein-emploi. Les gens venaient là parce qu'ils le voulaient, et non faute de pouvoir travailler ailleurs.

Ici, comme ailleurs, le paternalisme est un système très pervers parce qu'il joue évidemment sur l'adhésion des gens, voire sur leur participation active au système qui les exploite. C'est ce qu'on appelle l'aliénation. Bata a réussi à faire croire à une large collectivité humaine et sociale, pendant soixante-dix ans, que tous relevaient d'un même projet et d'une même mission, que tous faisaient partie d'une même famille, que tous formaient une communauté unie, un bloc compact et solidaire. Il a fallu que le système s'écroule à partir des années 1990 pour qu'arrive le temps de la désillusion et que les batavillois mesurent l'ampleur de la mystification passée.

Dans *Bienvenue à Bataville*, il s'agissait de jouer avec une temporalité qui exclut toute progression, tout repère, quasiment toute chronologie. On naît Bata, on travaille Bata, on meurt Bata. Le système perdure de génération en génération. Comment raconter un système qui se reproduit à l'identique, qui se méfie de tout devenir? Comment, face à une telle atonie, composer

une narration, élaborer une progression, mettre en scène une dramaturgie? Par définition, une bulle est lisse et offre peu de prises. Or, c'est de ce caractère circulaire, cyclique, atemporel, que le film doit tirer un récit! La difficulté surgit dès l'étape du tournage, dès les premiers entretiens: vous interrogez celui qui s'occupe du football, il vous parle de l'atelier; vous interrogez celui de l'atelier, il vous parle du football; et puisque ces deux-là vous parlent de la piscine, vous interrogez celui de la piscine qui vous parle de l'atelier et du football... C'est-à-dire qu'on peut parcourir le système Bata en entrant par n'importe quelle porte, on est sûr d'en faire le tour complet. Chaque personnage est comme une monade qui, à elle seule, incarne et reflète la totalité. C'est bien là une source de difficulté: on parvient difficilement à catégoriser, à traiter des aspects les uns après les autres. Tout est trop lié.

Le spectacle de cirque

D'une certaine manière, on peut dire que le film est conçu comme un spectacle de cirque. C'est l'effet Petit Théâtre du monde. Bataville est un microcosme parfait: une société idéale, une communauté sans contradictions parce que tous les motifs de frictions y sont éradiqués (revendications, grèves et syndicats). Ici, le bonheur est mis en boîte, contrôlé, gardé sous cellophane. C'est pourquoi j'ai recherché cette mise en scène de l'artificiel, cette manière de déréaliser – comme dans un cirque où l'on présente, par des numéros successifs, un monde merveilleux en dehors de la vie (le lion ouvre la gueule sans croquer le dompteur, les écuyères voltigent avec grâce et le couple de trapézistes s'envole au-dessus de nos têtes); où les numéros forment des séquences joyeuses et performantes qui s'enchaînent sans discontinuer; où l'orchestre fait la transition en annonçant le passage d'un numéro à l'autre. Dans le film, le rôle de l'orchestre est tenu par l'harmonie de Bataville. Les musiciens (trompettiste, saxophoniste, etc.) viennent régulièrement redonner du souffle pour introduire le numéro suivant. Voici « *Le chef du personnel* », après « *La piqueuse* » et avant « *Le footballeur* ». Et, comme au cirque, c'est un spectacle où l'on ne doit pas s'ennuyer une seconde. Il faut lancer un tempo rapide, soutenir le rythme joyeux, ne pas ralentir ni jamais s'arrêter. Autant dire que, lors du montage, c'est un système difficile à tenir. C'est très compliqué de garder le rythme, et d'ailleurs je ne suis pas sûr d'y être toujours parvenu. D'autant que le maintien d'un tel rythme épuise rapidement



« Heureusement, les toqués dans son genre sont rares. À présent, on sait comment les étouffer dans l'œuf. On ne peut pas construire une maison sans clous ni bois. Si vous ne voulez pas que la maison soit construite, cachez les clous et le bois. Si vous ne voulez pas qu'un homme se rende malheureux avec la politique, n'allez pas lui casser la tête en lui proposant deux points de vue sur une question; proposez-lui-en un seul. Mieux encore, ne lui en proposez aucun. Qu'il oublie jusqu'à l'existence de la guerre. Si le gouvernement est inefficace, pesant, gourmand en matière d'impôt, cela vaut mieux que d'embêter les gens avec ça. La paix, Montag. Proposez des concours où l'on gagne en se souvenant des paroles de quelque chanson populaire, du nom de la capitale de tel ou tel État ou de la quantité de maïs récoltée dans l'Iowa l'année précédente. Bourrez les gens de données incombustibles, gorgez-les de "faits", qu'ils se sentent gavés, mais absolument "brillants" côté information. Ils auront alors l'impression de penser, ils auront le sentiment du mouvement tout en faisant du sur-place. Et ils seront heureux parce que de tels faits ne changent pas. Ne les engagez pas sur des terrains glissants comme la philosophie ou la sociologie pour relier les choses entre elles. C'est la porte ouverte à la mélancolie. Tout homme capable de démonter un télécran mural et de le remonter, et la plupart des hommes en sont aujourd'hui capables, est plus heureux que celui qui essaie de jouer de la règle à calcul, de mesurer, de mettre l'univers en équations, ce qui ne peut

se faire sans que l'homme se sente solitaire et ravalé au rang de la bête. Je le sais, j'ai essayé. Au diable, tout ça. Alors place aux clubs et aux soirées entre amis, aux acrobates et aux prestidigitateurs, aux casse-cou, *jet cars*, motogyres, au sexe et à l'héroïne, à tout ce qui ne suppose que des réflexes automatiques. Si la pièce est mauvaise, si le film ne raconte rien, si la représentation est dépourvue d'intérêt, collez-moi une dose massive de thérmine. Je me croirai sensible au spectacle alors qu'il ne s'agira que d'une réaction tactile aux vibrations. Mais je m'en fiche. Tout ce que je réclame, c'est de la distraction. »

Beatty se leva. « Bon, il faut que j'y aille. La conférence est terminée. J'espère avoir clarifié les choses. L'important pour vous, Montag, c'est de vous souvenir que nous sommes les Garants du Bonheur, les Divins Duettistes, vous, moi et les autres. Nous faisons front contre la petite frange de ceux qui veulent affliger les gens avec leurs théories et leurs idées contradictoires. Nous avons les doigts collés à la digue. Tenons bon. Ne laissons pas le torrent de la mélancolie et de la philosophie débilite noyer notre monde. Nous dépendons de vous. Je ne crois pas que vous vous rendiez compte de votre importance pour la préservation du bonheur qui règne en notre monde. »

Ray Bradbury,
extrait de *Fahrenheit 451*

© Ray Bradbury, 1953, renouvelé 1981
© Éditions Denoël, 1995, pour la traduction française pour Ray Bradbury



Bienvenue à Bataville

le dispositif. On se retrouve vite à court de munitions, il y a risque de redite, le film menace de se parodier. Bref, le montage de *Bienvenue à Bataville* a été très long, bien plus long que prévu. À un moment, le film a atteint une durée de quatre heures et j'ai dû me calmer. Enfin c'est plutôt le producteur qui m'a calmé!

Le film de Tomas Bata

Je peux imaginer que l'on n'aime pas ce film, ou qu'on soit mal à l'aise, à cause de son dispositif. Je fabrique ici un système névrotique, assez épouvantable, et j'oblige le spectateur à entrer dedans. Car ce dispositif est effectivement totalitaire, à l'image de ce qu'il énonce. Il y a une complète homologie entre la forme du film (Tomas Bata dirigeant lui-même le récit) et son contenu (la description d'un système autocratique). D'une certaine manière, le spectateur se retrouve piégé. De deux choses l'une: ou bien il refuse d'entrer dans le point de vue de Bata, et il s'exclut du film dès la première minute; ou bien il entre, mais il devra souffrir d'être enfermé dans ce système sans issue. Car c'est bien Tomas Bata qui le fait le film. C'est lui qui décide tout. Il discourt et pontifie, commente à sa guise, interpelle les gens et leur coupe la parole à volonté. C'est le modèle patronal autocratique, importé dans le récit cinématographique.

Je comprends qu'un tel dispositif puisse indisposer le spectateur – notamment dans le milieu du cinéma documentaire où la visée, généralement, consiste à fabriquer un espace de liberté dans lequel le spectateur puisse déployer son imaginaire et se faire son propre film. Là, tout repose sur des paramètres inverses. Je fabrique une bulle étouffante et je dis aux spectateurs: « Entrez, et maintenant c'est impossible de bouger, vous

en sortirez dans une heure vingt-six. » Cela peut provoquer une réaction de contestation, voire de rejet, j'assume totalement ce risque.

Pourquoi avoir conçu un dispositif mimétique au système Bata? Je crois que le parallèle est instructif. J'ai voulu que les gens qui apportent la contradiction à l'intérieur du film soient évacués, c'est-à-dire qu'on leur coupe la parole et qu'on leur fasse violence... exactement comme ça se passait à Bataville quand les employés contestataires étaient sermonnés par le chef du personnel, fichés dans « la cartothèque » (fiche maison de type policier) ou licenciés. L'analogie entre l'aventure de Bataville et le dispositif du film m'a semblé le meilleur moyen d'exprimer une réalité aliénante.

Ce qui me motive, dans mes films, c'est de me lancer des défis de représentation. Si j'avais juste cherché à faire un film sur une fermeture d'usine, je n'aurais pas eu tant d'énergie ou de plaisir à le faire. D'autant que je ne crois pas vraiment à l'influence d'un film sur la réalité socio-économique. Il vaut mieux militer directement. C'est plus intéressant, et probablement plus efficace.

La fiction du documentaire

C'est sûr que le dispositif de *Bienvenue à Bataville* s'apparente un peu à de la fiction. Et comme toujours, quand on introduit de la fiction dans un documentaire, un certain effort est demandé au spectateur pour qu'il accepte le mélange de genres. C'est pourquoi, par exemple, la mise en place des entretiens est difficile à négocier – surtout l'entretien qui arrive en premier. Le spectateur peut en effet se demander: pourquoi cette interview face caméra, alors que le film avait commencé autrement? Ce personnage ne serait-il pas un comédien? Et les textes, ne sont-ils pas écrits à l'avance? Etc.

Il y avait déjà ce problème dans *L'Affaire Valérie*, et je l'ai retrouvé aussi dans d'autres films. C'est inévitable puisque j'introduis, dans le cadre d'un film documentaire, un dispositif qui n'est pas à proprement parler documentaire. On pourrait peut-être dire que je fais du documentaire de fiction ou, à l'inverse, que je fais de la fiction avec des personnages réels. Je ne sais pas. Mais il est vrai que certains de mes producteurs prétendent que je n'ai jamais fait un documentaire de ma vie!

**Propos recueillis lors de la séance de l'invité.
Transcription de l'enregistrement: Didier Asson**



FILMOGRAPHIE

Derniers films réalisés:

La quatrième génération
1997, 80', Gloria films, Ina, Arte

L'Homme qui écoute
1998, 90', Gloria films, Ina, Arte

Naissance de la parole
2000, 56', Gloria films, France 3

Trois soldats allemands
2001, 75', Gloria films,
Films de l'Observatoire, Ina, RTBF, Arte

Peter Sloterdijk, un philosophe allemand
2003, 55', Ina, Arte

L'Affaire Valérie
2004, 75', Archipel 33, Ina, Arte

Julia Kristeva, étrange étrangère
2005, 60', Ina, Arte

Bienvenue à Bataville
2007, 86', Unlimited, Films Hatari, Ina

J. M. G. Le Clézio, entre les mondes
2008, 52', The Factory, Ina, France 5

François Caillat dirige la collection Cinéma documentaire (débat, textes critiques et scénarios) aux éditions L'Harmattan. Il est cofondateur du collectif Gulliver, destiné à la promotion de films documentaires français et étrangers, administrateur de Documentaire sur grand écran, membre (et ancien président) de Addoc.

Il intervient régulièrement en pilotage de films et accompagnement de scénarios (Atelier documentaire de la Femis, Images en bibliothèque, CNC, etc.).