

ENTRETIEN AVEC HELENE CHATELAIN (« LE LION, SA CAGE ET SES AILES »)

*Cet entretien fait suite à celui avec
Armand Gatti, paru dans le numéro 285 des Cahiers.
La série de vidéogrammes « Le lion, sa cage et ses ailes » sera
projetée au Cinéma du Grand-Palais, entrée : place
Clemenceau, entre le 3 et le 8 avril.
Renseignements : 543.47.68.*

Hélène Chatelain. Moi je viens du théâtre. D'abord comme comédienne. Puis j'ai monté des pièces. Et un jour j'ai commencé à travailler avec Dante. Dante? Gatti. C'est son vrai prénom, Dante. La première chose qu'on ait vraiment faite ensemble c'était *Chant public pour deux chaises électriques*. A Chaillot. Où j'étais comédienne. Il y avait là une confluence très violente entre un langage politique et un langage poétique dont je ressentais personnellement un besoin profond. Car moi mon chemin politique je l'ai fait beaucoup plus en partant du P de poétique que du P de politique.

Les selmaires

Chant public, que Gatti avait écrit à Cuba pendant le tournage de *Cristobal*, était une réflexion sur un fait d'histoire : Sacco et Vanzetti. Réflexion qui ne se faisait pas à travers une quête de la vérité historique mais à travers un prisme de subjectivités qui avaient chacune sa vérité, sa vérité affective, sa vérité totale. Là, c'est la notion de *selmaire*. Un mot inventé, mais ça veut dire quelque chose en physique ou en chimie, on l'a découvert après. Le « selmaire » est un récit historique dans lequel un personnage, au nom de sa propre histoire, prend en charge tout un pan de fiction et fait rentrer les autres personnages dans sa vérité à lui. Ce n'est pas une version parmi d'autres, c'est une lecture. Comment dire... tu rends le réel utilisable pour toi, tu en fais matière à création, c'est ça...

J.-P. F. *Et dans la pièce il y a donc plusieurs « versions », la pièce c'est l'ensemble des « selmaires »?*

Chatelain. Dans *Chant public*, qui est la pièce où Gatti pousse le plus loin ce principe, il y avait une vérité donnée : une pièce fictive sur Sacco et Vanzetti montée dans le style du réalisme historique et, devant cette pièce que personne ne voyait, il y avait cinq salles de théâtre sur cinq fuseaux horaires différents : Turin, Hambourg, Lyon, l'Amérique et Chaillot. Et chaque personnage-spectateur présent dans ces salles, suivant ce qu'il était, suivant son passé, suivant l'endroit où il vivait, suivant les gens assis à ses côtés, selon les raisons qui l'avaient conduit au théâtre ce soir-là plutôt que de rester devant sa télé, chacun donc s'investissait différemment dans ce spectacle et en prenait tel ou tel morceau en charge. Cela donnait une approche complètement éclatée de cette réalité qui était, à la limite, la mort de la classe ouvrière. Dans la salle américaine, par exemple, tu avais deux noirs, l'un qui rentrait de plus en plus dans la version du pouvoir et de la police parce qu'il était noir et américain et l'autre qui, parce qu'il était noir et américain, entrait de plus en plus dans l'histoire de Sacco. Dans la salle italienne, tu avais des gens du PC qui étaient venus parce qu'il s'agissait d'un spectacle donné par une coopérative ouvrière et des anars qui étaient là à cause de Sacco et Vanzetti. Il y avait des confrontations.

Pour *Chant Public* on avait fait un très gros travail de mise en scène, presque un an, dans un sens qui s'approfondira encore dans les spectacles suivants et qui, d'une certaine manière, se retrouve dans les films de Montbéliard. La scène était conçue comme le contenant poétique de la pièce, elle devait être le lieu commun où tous ces « selmaires » se confrontaient. On avait construit dans le fond un énorme mur d'images sur la base d'une fiche d'ordinateur. Fiche donneuse d'informations mais en même temps graffitées, raturées. Tu avais donc deux vocabulaires qui se mêlaient. D'une part, le vocabulaire de l'informatique et de l'information, le vocabulaire de l'Amérique officielle, toute l'imagerie de l'armée, de la justice, de l'Aide Américaine, etc, et c'était traité en couleurs, comme une grande tapisserie qui pulsait en réponse à ce qui se passait sur le plateau (en éclairage ou en contrepoint). Et d'autre part, des images-graffiti qui venaient rompre cette fiche IBM, la zébrer de toutes les imageries tentant d'exister contre le langage officiel. De plus, le plateau présentait une projection de la fiche IBM, comme son ombre portée. L'ombre portée des deux séries d'imageries, de toutes les mythologies de l'inconscient collectif, aussi bien les mythologies graffitées que les mythologies du pouvoir. Avec ce dispositif on traitait les images comme des partitions. Dans *Chant Public*, j'étais à la fois comédienne et assistante à la réalisation, en particulier j'ai beaucoup travaillé sur ce mur d'images.

Après cela il y a eu beaucoup d'autres spectacles avec Gatti. *L'Homme seul*, une pièce sur la Chine montée à Saint-Etienne. *Les Chroniques d'une planète provisoire* sur le nazisme, au Grenier de Toulouse. *V comme Vietnam...* je ne sais pas si ça t'intéresse...

J.-P. F. *Si si, beaucoup. Parce que je trouve que les vidéogrammes de Montbéliard sont ce qu'ils sont en grande partie à cause d'un système de fictionnalisation qui vient de Gatti et de son théâtre.*

Chatelain. Quand on vivait à Montbéliard, quand on tournait, on ne se rendait pas compte à quel point c'était pris dans les thèmes de Gatti et tout en étant pris dans ces thèmes, complètement fidèle à celui avec qui Gatti parle. Et c'est ça qui est difficilement compréhensible pour tous ceux qui ont un discours et une pratique d'animation. Ce qui fait qu'avec eux la cassure est absolue.

J.-P. F. *De même les interviews de Godard dans 6 x 2. Leur intérêt était dû beaucoup à ce bloc très présent de fantasmes, de visions, d'idées, de langage, qui existait en face de celui qui parlait. La rencontre de deux subjectivités très marquées, l'une ne s'effaçant jamais devant l'autre au nom d'un soi disant « donner la parole » qui est en général un « voler la parole » sans risquer la sienne. De même Gatti donc, avec ses thèmes et son système théâtral face aux interlocuteurs de Montbéliard.*

Chatelain. Oui, Montbéliard a été nourri de toute l'aventure de Gatti poète, de toutes les expériences d'écritures collectives qu'il avait faites en Allemagne et dans le Brabant-Wallon, mais là c'est Stéphane qui devrait t'en parler car le Brabant moi je ne l'ai pas vécu (j'étais en train de faire *Les Prisons aussi*, en 16 mm).

J.-P. F. *Et toi, à Montbéliard, tu amènes quoi?*

Chatelain. Ma version à moi ? Mon itinéraire ? A partir de *V comme Vietnam* qui était une pièce écrite à deux, en un mois, pour répondre à une demande précise (d'un collectif inter-syndical) et montée très vite, le contraire de *Chant public* en somme, j'ai plongé de plus en plus dans la militance, prise de parole etc. Chose que je n'avais jamais connue. Parce que je viens d'un monde qui est celui de l'émigration russe et qui est tout sauf politique, surtout la vieille émigration. C'est le poétique à fond la caisse, le rapport au réel n'existe pas, tu viens de la lune et tu es destinée à rester sur la lune. J'ai grandi comme ça. Dans une lune d'ailleurs très belle, très douce, très colorée, mais qui est d'un irréalisme absolu. *Vietnam*, c'était donc pour moi une première approche du militantisme mais avec mes outils, mes outils de parole. Mes tracts c'était le spectacle. Après cela, rentrer dans le système, dans l'institution théâtrale, je ne pouvais plus, et comme juste après il y a eu en mai 68, ça devenait encore plus impensable. Ce que l'interdiction du *Franco* de Gatti par Malraux a rendu très net. Mais à ce moment-là, moi, j'étais déjà partie sur une autre voie, des spectacles de marionnettes avec des groupes de quartiers, des comités d'infirmières, etc. J'avais un désir immense de trouver des gens qui ne soient pas médiatisés. Si j'étais venue au théâtre, à 18 ans, c'était à cause de ce miracle : sur un plateau, quand tu parles on te répond. J'avais vécu dans ce miracle pendant dix ans et maintenant j'avais un besoin absolu d'en sortir pour rencontrer des gens ayant de la densité. Là-dessus les maos... J'ai plongé du côté de l'image, j'ai commencé à tourner vidéo : pour sortir des milieux utopiques et me confronter aux milieux réels. Avec une culpabilisation totale vis-à-vis du langage poétique. Je me suis fait ratatiner, c'est évident.

La vidéo, arceau de chair

Puis j'ai participé en Belgique à un spectacle de Gatti sur Durruti. C'était la première tentative de spectacle sans spectateur. Un mois pour travailler. Sans obligation de rendre un produit fini. Et avec des gens porteurs d'un désir d'expression. C'était un véritable essai d'écriture collective. La prise en charge par une pièce de nombreuses écritures différentes. A partir d'un thème, Durruti, chacun y va de sa propre dérive. Il y avait des étudiants noirs, des québécois, chacun se prenait un personnage de la colonne Durruti, une québécoise blonde par exemple jouait le grand noir de la colonne, etc. Tout en vivant un mois ensemble dans le même lieu, une usine désaffectée. Il y avait des affiches sur les murs qui reflétaient ce qui se passait, les discussions, les disputes. A la fin toute l'usine était écrite. Cela évidemment n'aurait pas pu se produire dans un lieu institutionnel. La recherche d'un lieu où cette parole trouve asile, c'est une notion essentielle. Un lieu à l'intérieur duquel il se passe non un spectacle mais une vie, une tranche de vie. A la fin, la pièce a été jouée trois fois. C'était complètement éclaté, les gens allaient, venaient (ce qui a été formalisé plus tard dans la mise en scène de *Franco* en 76 sous la notion de déroulement non-autoritaire d'un spectacle). Plein de choses se passent en simultané et toi tu te promènes en faisant ton propre « selmaire » à l'intérieur de la pièce. Le selmaire du spectateur, qui est la pièce qu'il a vu, lui.

Cette démarche s'est prolongée l'année suivante dans le Brabant-Wallon où Stéphane a commencé à tourner en vidéo. Et là, s'il n'y avait pas eu la vidéo, sans doute les maisons ne se seraient pas ouvertes.

On avait l'impression que la vidéo - d'une manière générale - était un vrai pont. Où les personnes se trouvaient à part entière des deux côtés du pont. C'était comme un arceau de chair, comme un vaisseau sanguin, le sang pouvait circuler. Le cinéma, c'est pas un vaisseau sanguin, c'est autre chose, c'est un cabinet de philosophie, tout ce que tu voudras, mais pas cette espèce de canalisation vivante. On se disait donc qu'il y avait peut-être une aventure à mener avec cet outil. Là-dessus, arrive la proposition d'Hurstel.



Les Italiens au milieu des images de leur roman-photo.

J.-P. F. *Comment vous êtes-vous répartis les tournages, Stéphane et toi?*

Chatelain. De façon très aléatoire. Stéphane est arrivé dix jours avant moi. Il a commencé l'italien. En plus, il parlait la langue, c'était des gens de son âge, ça rejoignait son expérience à Rouen où il s'était établi deux ans en usine, ça recoupait son expérience des groupes italiens. Quand je suis arrivée, le géorgien était déjà en route. Le géorgien reste un de mes petits regrets, j'aurais eu très envie de le tourner, mais comme j'étais russe ça aurait été difficile.

J.-P. F. *Mais tu as eu quand même de bons contacts avec eux, hors film?*

Chatelain. On a tellement plongé chacun dans ses trucs que les communautés dont l'autre avait la charge on ne les voyait pratiquement pas. Une vraie cloche sous-marine. Et puis c'était la première fois qu'on travaillait à trois, comme ça, une putain de trinité. Chacun investissant énormément dans l'aventure. Nous sommes tous les trois des violents. Mais moi je ne peux travailler que comme ça.

Pour en revenir aux tournages, mes tous premiers contacts ont eu lieu avec les polonais et les portugais. Au départ, la rame totale. Les polonais : un groupe de danse folklorique - qu'est-ce qu'on allait bien pouvoir en faire? Et les portugais : du foot. J'ai commencé à filmer du foot à fond la caisse 24 h sur 24. Ne comprenant pas très bien ce qui se passait.

J.-P. F. *Ils te demandaient de filmer tout ça?*

Chatelain. Comment ça se passait? Il y avait les premiers contacts : les projets de film étaient déposés et débattus. Soit la balle

était renvoyée, soit non. Avant mon arrivée, il y avait eu quelques scénarios : le premier scénario yougoslave, à partir des accents, suivant les accents, un mot veut dire telle ou telle chose, mais les machines françaises n'ont pas les accents yougoslaves, c'était donc l'histoire d'un yougoslave vu par une machine à écrire yougoslave et vu par une machine française, un très beau scénario ; et le scénario italien « Montbéliard est un verre ». C'est tout ce qu'il y avait. Quelques jours après mon arrivée, il y a eu la rencontre avec Charles, le géorgien, et sa statue, premier scénario entièrement sculpté de l'histoire du cinéma. Je n'y étais pas. J'ai vu revenir Dante et Stéphane enthousiastes et hésitant : fallait-il oser faire le film géorgien là-dessus ? Deux jours d'hésitation et puis on a décidé de le faire. C'est très caractéristique du fonctionnement de toute l'aventure. A chaque fois on se trouvait devant une série de paris. Tu es devant une réalité, tu découvres un truc, quelque chose t'accroche, tu as l'impression qu'à partir de ça tu peux commencer à dialoguer, tu fais alors le pari que ça va être ça et rien d'autre et tu tentes le pari jusqu'au bout. Ou bien le pari tient. Ou bien il échoue, c'est le cas du Portugal. Ou bien il se modifie. On a eu les trois cas. Quand le pari se modifie ? A la fin tu n'as plus le truc de départ mais le fait que tu aies foncé sur une proposition souvent très forte et inattendue, inattendue par ceux-là même qui la faisaient, t'amène sur d'autres pistes intéressantes. Un vrai jeu de billard, qui ne peut se passer que si de l'autre côté la balle est renvoyée à part entière, que s'il y a de part et d'autre un investissement également fort, un désir aussi violent.

Les « ailes »

C'est pour cela que ça a accroché du côté émigration. Parce que nous n'avions pas un discours politique, pas un discours stratégique, mais une pratique aléatoire, un discours complètement existentiel. Du coup, le désir de parole, le désir d'identité a pu se manifester très fort. Les « ailes » ne sont pas tombées du ciel, elle sont venues du fait qu'on a trouvé un désir et une nécessité profonde non pas de prendre la parole mais de la chercher, de la trouver. Les « ailes », c'est ça. Avec un coup de génie de Dante : conceptualiser, visualiser la théorie des films dans le film. En quatre points, proposés à tous. Mais il se trouve que quatre seulement ont suivi, justement les plus investis dans les films, le marocain, l'espagnol, l'italien, le yougoslave. Et ceux qui étaient très investis mais français - le couple qui a fait le scénario polonais - ne se sont pas sentis concernés par les « ailes », parce que cette théorisation n'était pas la leur, parce que ce désir de parole, ils le vivaient autrement. Lui, actuellement, il travaille avec ce maire du Jura qui fait une expérience de municipalité autogestionnaire.

J.-P. F. *Ce sont des français qui ont réalisé le scénario polonais ?*

Chatelain. Oui. Gérard et Martine, les deux qui sont dans le film du début à la fin, sont français, ils le disent. D'ailleurs dans ce film il y a beaucoup de français, ça se sent non ?

J.-P. F. *On croit que ce sont des enfants de polonais disons très intégrés, très adaptés. Et ils font partie d'un groupe folklorique polonais ?*

Chatelain. Oui, parce que c'est une Pologne mythique, qui n'existe nulle part. Le polonais est le seul film fait par des français. Et tu ne les retrouves pas, ces français, dans les séquences théoriques. La théorisation a été faite par des gens qui avaient un vrai problème de perte d'identité.

Concrètement, les tournages se passaient de la façon suivante. On discutait et on cherchait à tourner des choses signifiantes : la paella chez Vicente, une première répétition de danse chez les polonais. Les italiens, eux, ont démarré par le scénario. Si on essaie de théoriser un peu, on avait soit une série de discussions - sans tournage - qui conduisait à une proposition de scénario (les marocains, les italiens), soit des discussions à propos de tournages spontanés sans scénario de départ. Pour le film polonais par exemple, on a vu Pahouchek, on a mangé chez lui, un superbe gâteau... On a senti que c'était un personnage à travers qui on pouvait structurer un certain nombre de choses et on a commencé à tourner des choses qu'on leur montrait à mesure, et petit à petit on a accumulé des prises sur des situations serrées, où il y avait des rencontres. Jusqu'au moment où...

Le polonais, pendant longtemps on n'arrivait pas à trouver le biais. La première idée de scénario polonais ce n'était pas le groupe folklorique, ça tournait autour de cette Pologne toujours détruite et toujours reconstruite. Il est fascinant que toute cette émigration polonaise de Montbéliard passe son temps à maçonner, à construire des maisons énormes, des maisons pour les enfants qui eux, dès qu'ils arrivent à 18 ans, se tirent et les parents restent dans des maisons à moitié vides parce qu'ils n'ont plus d'argent pour meubler tant de pièces. Ce qu'ils construisent, en quelque sorte, c'est leur propre tableau.

Le premier scénario c'était ça. La comparaison avec Varsovie reconstruite qui sait combien de fois. C'est le pays le plus fou d'Europe, la Pologne, pendant deux siècles, rayé de la carte, il n'existait que dans les têtes. Avec ce scénario on s'est retrouvé devant la première émigration, la même que mes parents. Enormes problèmes de rivalité de personnes. Situation qui aurait pu se produire aussi avec les géorgiens. Mais là, le film a été sauvé par deux choses. Un, la personnalité transcendante de Sévérián que tout le monde reconnaissait. Deux, Charles : il se promenait dans une planète tellement lointaine que ça ne donnait aucune prise. Certes, ces autres géorgiens au début étaient critiques - « c'est un paysan, un berger, chez nous il y a des gens autrement cultivés quand même ». N'empêche, toute l'aventure de Montbéliard, pour moi, est justifiée par Charles. Même s'il n'y avait que lui au bout du compte, ça aurait valu ces trois ans de boulot.

Donc le polonais était parti sur cette piste : les maisons. Mais on a senti qu'il y avait des rapports entre eux très difficiles, on ne voulait pas prendre parti dans leurs vieilles histoires. Alors on a basculé du côté du groupe folklorique. Mais j'étais toujours dans le bleu le plus total. Je tournais en studio - enfin, dans cette espèce de local où on tirait les affiches - des séquences très mises en scène, dont je pouvais être sûre pour après, mais sans savoir encore comment tout ça allait se nouer. Et puis, tout à fait par hasard, on est tombé sur un article du *Monde* où il y avait cette idée qui se retrouve dans le film : une façon de changer non le monde mais notre monde. On est arrivé avec ça chez Gérard et Martine, les deux du groupe avec qui on avait le dialogue le plus fort. Ils ont lu l'article. Et là, hop, le dé clic s'est fait. J'ai enregistré avec eux deux longues interviews, il n'en reste qu'un tout petit bout dans le film mais c'était ça l'amorce. On a discuté, Dante et moi, et Dante a écrit quelque chose autour de l'idée de la couleur. On l'a présenté à Gérard et Martine, pas aux autres, vraiment pas le temps, c'était très tard vers la fin de l'expérience. Ils ont été d'accord. On a modifié seulement deux ou trois points et j'ai fait en série tous les tournages : l'habillage, etc. En tournage-fiction. Les rues du Premier Mai qu'on voit dans le film, on les a filmés un dimanche de juin, c'était exactement pareil.

La vraie manif, c'est nous

L'idée du Premier Mai est venue du fait que le groupe polonais se définissait comme jeunes travailleurs, mais avec une sorte de retrait par rapport à tous les langages militants traditionnels. C'était très conscient chez Gérard et Martine, plus vague chez les autres. Donc ce jour-là on était à Montbéliard et on se disait : Montbéliard, ville ouvrière, il va sans doute se passer quelque chose d'intéressant, on va filmer, et même s'il n'y a qu'un défilé on le filmera, un défilé ouvrier, une manif ça peut toujours servir. Eh bien... rien. Rien. La thèse des syndicats est que cette population ouvrière est encore très proche de ses origines rurales, pour eux le Premier Mai est un jour où l'on va cultiver son jardin, faut pas les gêner avec des manifs. Donc rien. On a été assez surpris et on n'a rien tourné. Quand plus tard on a voulu rendre cet effet de rien dans le film on a tourné un dimanche matin, Pentecôte je crois. Et cela nous a donné l'idée de joindre au scénario une réflexion sur le langage ouvrier. D'où cette interpellation un peu provoc : la vraie manif c'est nous, nous avec nos chapeaux de paille et nos habits folklos. Dans le groupe, il y en a trois qui ont suivi vraiment, les autres étaient beaucoup plus loin de l'idée, mais nous, on l'assume totalement.

On est resté trois mois. En trois mois, le boulot qu'on a fait c'est complètement dingue. De 8 heures du matin à 10 heures du soir. Parce qu'il ne fallait pas seulement tourner mais aussi aller convain-



« Montbéliard est un verre », titre du scénario italien

cre les gens, aller les chercher, s'adapter à leurs rythmes déterminés par les 3 x 8, il fallait accepter une quantité énorme de repas chez les uns ou les autres. Il fallait aussi que nous nous racontions à eux. On s'est raconté énormément. Nous étions des martiens. Trois personnes qui débarquent va-t-en savoir de (dans) quelle mythologie. Pour un marocain, Gatti c'est... et nous, encore plus bizarre. Une fille à la caméra : tout à fait surréaliste. On était trois, on avait des gueules un peu miteuses. On n'avait pas un aspect prestigieux mais on disposait d'une technique aux allures magiques. Tout cela faisait que nous étions inclassables. On n'était pas une grosse équipe, on n'avait pas de gros camions comme la télé, on était rien. On était ce qu'on disait. C'est une question de respect par rapport aux émigrés : il fallait qu'on soit crédible, et vite. Si on avait eu deux ans devant nous on aurait pu devenir crédible petit à petit sur le terrain, mais là on n'avait que quelques mois. Alors Dante a dit : il faut faire une projection de *L'Enclos*. C'était comme un cadeau qu'on voulait leur faire, comme dans les sociétés traditionnelles où tout se joue, se noue, par un échange de dons. Gatti leur donnait son film.

Echecs : les portugais, les loulous

C'est à cette occasion que la première dérive portugaise s'est un peu enrayée, c'est là qu'on a compris qu'il y avait entre eux et nous une incompréhension totale. Les portugais (qui ne parlaient pas bien français mais nous l'avaient toujours bien caché) étaient venus à la projection de *L'Enclos* en croyant qu'il s'agissait du film final. Avec femmes et enfants. On avait tourné trois séances de foot chez eux et c'était ça qu'ils venaient voir. Ils étaient furieux, ça a failli mal finir, ils sont partis, ils ne voulaient plus voir « la dame de lou film », c'est comme ça qu'ils m'appelaient, la dame de lou film...

J.-P. F. *En effet, tu étais vraiment l'étrangère,...*

Chatelain. Complètement. Et en même temps on était pour eux des gens qui avaient un pouvoir. On n'avait pas de blé, on avait des

bagnoles quinze fois plus pourries que les leurs, mais on avait du pouvoir. Parce qu'on discutait avec le maire, avec monsieur Hurstel qui était un notable de la ville. Là, on payait vraiment le manque de temps.

J.-P. F. *Après ça, tu leur a montré les bobines de foot?*

Chatelain. Oui, hou la la, mais c'est là aussi que j'ai pris un des plus grands bides de ma vie... Je saute du coq à l'âne, mais quand on se replonge dans cette histoire on pourrait vraiment en parler trois siècles. Bon, voilà. Au départ, on avait cru que le film politique ce serait celui des portugais. Parce qu'on là était confronté à une réalité : les élections d'avril. Faut pas rater le truc, on se disait. Pour une fois, disait Dante, on va faire de la vidéo comme les autres, on va amener des postes de télé dans un foyer portugais et le soir du résultat des élections, quand la télévision française les annoncera, on filmera ce qui se passe, comment ils réagissent. C'est ce que j'ai fait, j'ai amené des postes dans un foyer. Le bide total. Pendant les élections, enfin les résultats, ils jouaient au ping-pong. Il y en a deux ou trois qui sont venus regarder la télé, mais uniquement parce que j'étais une femme et que je m'étais coltinée des appareils très lourds. Par gentillesse. Les élections, ils s'en foutaient complètement. Sévère leçon pour nous.

Avec les portugais c'a été comme ça tout le temps, des faux rendez-vous, des fausses pistes. Des rails parallèles. Ce rapport violent, passionnel, qu'on a eu avec tous les autres, avec eux n'a jamais pu s'établir.

Avec les autres il se passait quelque chose de l'ordre de ce qui doit exister, j'imagine, entre les gens qui sont dans un avion détourné. Tu es avec des gens que tu ne connais pas et avec qui tu as un rapport complètement essentiel parce que tu risques de crever avec eux, tu ne les connaissais pas avant, tu ne les reverras jamais après, mais ce que tu vis avec eux c'est aussi fort qu'une histoire d'amour. Et puis c'est tout, après, eux ils vont d'un côté, toi d'un autre. A Montbéliard on a vécu ça avec tous, sauf avec les portugais.

J.-P.F. *Est-ce qu'il y a eu d'autres échecs ?*

Chatelain. L'aventure des loulous n'a pas abouti et j'en suis un peu responsable. C'est que moi aussi j'ai eu un drôle de chemin à faire en arrivant. A la limite, mon rapport à la vidéo, à l'image, se bornait au documentaire et là, pour la première fois, je me trouvais devant la nécessité de bâtir des partitions. La zone, c'était un très beau scénario mais je l'ai mal abordé. Il était déjà complètement écrit quand je suis arrivée et comme Stéphane avait beaucoup de difficultés avec les loulous, il me l'a refilé. C'était mon premier tournage à Montbéliard, mon premier tournage de fiction, mon premier tournage avec Dante. Cela faisait beaucoup pour un début. J'ai mal engagé le tournage. Si j'avais été plus souveraine, ça aurait peut-être marché. Il y avait aussi que les loulous étaient très passifs, ils suivaient, parce que ça les amusait de suivre, du moins un moment, car ils en ont eu vite marre de répéter les trajets dans des endroits repérés, il fallait un travail précis, recommencer des prises, ça les intéressait guère, à la limite eux ce qu'ils voulaient c'était vivre avec nous, voir d'autres têtes, ils sont venus loger chez nous, ils ont investi l'appartement, ils se sont mis au tirage d'affiches. Au collage en ville, ils vivaient l'aventure comme ça mais pas au niveau du film. Sans doute si je m'y étais mise d'une façon plus volontaire, plus autoritaire, en ne me permettant aucun ratage, peut-être le film aurait-il vu le jour, mais je ne sais pas s'ils s'y seraient retrouvés.

J.-P.F. *Quelle était la fonction des affiches ?*

Chatelain. Pour moi, les affiches c'était une expérience nouvelle. Dante et Stéphane les avaient déjà utilisées dans le Brabant-Wallon. Les affiches d'abord ça fait un lieu et un lien social simple. Tous les soirs on était au local pour les tirer. On n'était donc pas là en train d'attendre que les gens viennent nous voir, s'ils voulaient venir ils venaient, sinon ils ne venaient pas. Ils venaient, ils voyaient les affiches faites par un autre groupe. L'aventure totale de tous ces films existait un peu à travers elles, était visible là, sur les murs. Chaque groupe savait qu'il existait d'autres groupes mais il ne voyait que ce qu'il tournait lui. La première fois qu'ils se sont rencontrés – on s'était dit que ce serait un beau jour et ça a été effectivement un beau jour – c'est quand les géorgiens, les marocains et les yougoslaves sont restés trois heures ensemble à regarder leur film et ceux des autres. Dans le film géorgien il y a un grand moment de musique arabe, on ne savait pas trop comment ça allait passer. Avec tous les problèmes de racisme... Pendant longtemps les géorgiens nous disaient : mais pourquoi mélanger les torchons et les serviettes. Les torchons étant les marocains et eux les serviettes évidemment. Alors quand monsieur Charles, après la projection, s'est levé et est venu dire à monsieur Hachmi : monsieur Hachmi votre film est très beau, et que monsieur Hachmi a dit à monsieur Charles : monsieur Charles j'ai beaucoup aimé le vôtre, c'était superbe. Et ça c'était un vrai discours sur le racisme. Parce que c'était sur des bases d'accomplissement et non de repli. Chacun avait fait quelque chose de complètement assumé et à partir de cette position il y avait un regard possible sur l'autre, ce n'était plus une position d'attaque mais de souverain. Ils étaient tous devenus des rois. Superbe.

Et puis les affiches c'était très utile aussi pour formaliser un film, pour trouver la clef de portée de sa partition, pour savoir comment tu allais orchestrer le tout. Le scénario yougoslave par exemple n'est sorti qu'au moment où on a été capable de faire une affiche dessus. Quand tu es capable de traiter graphiquement et avec un texte très simple l'idée de ton film, tu commences à être près de le tourner. Quand on a trouvé les 3 P, c'était pour l'affiche. On cherchait quelque chose pour visualiser l'opposition des deux mondes, il fallait des signes très simples. On les a trouvés non pas en travaillant au scénario mais à l'affiche du film.

Le montage dura deux ans

J.-P.F. *Et le montage ?*

Chatelain. On est donc rentré fin juillet, on a tout visionné. Il y avait des plans de Stéphane que je n'avais jamais vus. Et inversement des plans de moi que Stéphane n'avait pas vus. Gatti lui, à Montbéliard, voyait tout. Mais Stéphane et moi, vu notre investissement forcé

dans nos tournages, nous n'avions pas le temps de regarder ce que faisait l'autre.

On a tout visionné et Dante a fait une première proposition d'écriture : par temporalités. Avec déjà l'idée des quotidiens qui crachaient leur imaginaire. Le tout rythmé par le temps : la semaine, le mois, le printemps. Chaque temporalité étant liée à une nationalité, sauf la Géorgie qui se marquait, hors temporalité, du côté de l'histoire, et le Portugal qui se trouvait, hors de ces temporalités, dans l'actualité.

Et on a commencé à monter, Stéphane et moi. Chacun son truc. Stéphane la partie marocaine. Moi, la grande fresque du début. Chacun de son côté parce qu'on a chacun son rythme, sa façon, et qu'on connaissait mieux ce qu'on avait tourné (bien sûr on utilisait aussi des images tournées par l'autre). Une fois le marocain monté, on s'est aperçu qu'il durait 3/4 d'heure. Il y a eu une grande réunion. Que fallait-il faire ? Un film d'auteur, une grande fresque, une dérive sur toutes les schizophrénies de Montbéliard, avec un commentaire très brillant mais asservissant chaque aventure vécue ? Ou bien plusieurs films laissant chaque scénario prendre toute son ampleur ? On s'est vite aperçu que si on voulait donner à chaque aventure toute son importance il fallait faire sept films et non pas un seul, et c'est ce qu'on a fini par décider de faire. On pensait que ça prendrait quatre mois, ça a duré plus de deux ans. Stéphane montait le jour, moi la nuit : sur les mêmes machines. Du travail posté. L'usine. Une tour, une spirale, une incommunicabilité totale avec l'extérieur. On n'arrivait pas à expliquer ce qu'on fabriquait. Personne ne comprenait que nous mettions tant de temps, la vidéo ayant la réputation de se monter vite.

En fait on a réalisé deux montages. D'abord des maquettes et à partir de là les montages définitifs.

J.-P.F. *Entre les deux états, il y a de grandes différences ?*

Chatelain. Oh oui, de qualité, oui. Sauf que le géorgien, de l'un à l'autre, a failli mourir. On a voulu le renforcer après maquette et ça ne tenait pas du tout. Stéphane te le racontera, c'est lui qui l'a monté. On est revenu pratiquement au film de départ. Avec quand même un ajout, au début : le balancement « et la première génération dit... et la deuxième génération dit ». Ça c'est Gatti. Tous ces morceaux-là, c'est son écriture. Il écrivait des textes selon un schéma général et nous, au montage, on re-rentrait dedans pour le musicaliser.

J.-P.F. – *Tous les commentaires sont de Gatti ou bien il y en a aussi de toi, de Stéphane ?*

Chatelain. Ah non, c'est tout de Dante. Dans le patchwork, l'écriture des textes c'est lui.

Histoire de Radovan

J.-P.F. *Et si on parlait un peu du yougoslave ? Son aventure est assez singulière, je crois ?*

Chatelain. Oui... Au début, il n'y avait personne. On croyait que le yougoslave serait comme le turc, qu'il y aurait une chasse gardée totale, que la peur Peugeot serait telle que personne n'oserait. Et il n'était pas question pour nous de piéger qui que ce soit et de faire courir aux gens des risques. Tous ceux qui ont travaillé dans les films savaient qu'ils couraient un risque mais ils l'ont fait joyeusement. Il fallait que les choses soient tout à fait claires.

On avait entendu parler d'un personnage mythique qui s'était battu au karaté contre la chaîne Peugeot et un jour il est arrivé. C'était Radovan. « Je voudrais parler à monsieur Gatti, j'ai entendu dire que vous faites des films, je voudrais en faire un avec vous. » Plus tard, il nous a expliqué qu'il avait beaucoup hésité entre casser la gueule au contremaître en pleine rue et se faire mettre en taule mais avec la joie de lui avoir fait très mal ou faire un film. Et, bon, besoin d'échapper à la solitude, désir de parler à des gens, essai de transmettre de l'intransmissible, il avait choisi le film.

Le travail avec Rado a commencé par de très longs entretiens, il a raconté sa vie, par le détail. On ne filmait pas. On a rempli trois cahiers de tout ce qu'il nous disait. Et puis j'ai commencé à tourner des choses précises : des séances de karaté, sous des angles très

définis. Alors on pensait centrer le film sur le karaté ; maintenant il ne reste de tout ça que trois plans, mais c'est pas grave. Puis on a commencé à codifier le quotidien : les trajets... Mais on ne savait pas comment articuler (les 3 P n'existaient pas encore). Et le plus dur c'était qu'on ne pouvait pas lui dire qu'on ne savait pas où on allait, parce qu'il avait une demande énorme quant au résultat. On lui disait : ne t'en fais pas, ça vient. Rado n'avait pas tellement envie de travailler au scénario, il voulait juste qu'on lui amène un projet et être l'acteur de son film. Et là il y a eu une grosse bagarre à trois, moi étant au milieu. Rado avec un désir total d'être devant la caméra. Dante avec une peur totale qu'il y soit, parce qu'il craignait de tomber dans la complaisance. Un peu la réaction qu'il avait eu face aux italiens quand il leur avait dit : on traite tout au banc-titre. Deux fois ça a failli péter. Une fois et ça a donné le texte du début : vous n'êtes pas du tout ce que je pensais, vous êtes des rigolos, le cinéma c'est pas ça, pourquoi ne reconstitue-t-on pas la chaîne, pourquoi je ne joue pas en direct comment le mec il me casse la gueule. Le résultat de ça c'est le texte du début : je croyais que le cinéma était etc...

On y tenait terriblement au scénario-Rado, encore plus qu'aux autres. Lui, il avait besoin de nous, mais nous on avait besoin de lui. Parce qu'à travers lui on avait toute l'histoire Peugeot – ce qui ne venait pas avec les autres. On savait déjà qu'on était en train de manier une fresque et on avait besoin de lui parce qu'il représentait un ancrage dans la réalité ouvrière. D'où cette lutte entre Gatti qui voulait tirer le film de ce côté et Rado qui voulait toujours le ramener à son problème individuel. Et moi entre les deux. J'étais vraiment le vaisseau par lequel le sang continuait à couler (c'était même plus la vidéo, le vaisseau, là). Et c'est vrai que j'ai pratiquement vécu deux mois avec Rado. J'ai passé des nuits à le filmer au foyer où il était veilleur de nuit... C'était le thème de la lutte contre la montre, du sommeil à contre-temps. Thème qui s'articulait sur l'idée d'à contre-courant de tout le rythme Peugeot. C'était un exclu.

Tout le quotidien de Rado a été tourné comme de la fiction. Sauf le foyer, en reportage, parce qu'il y avait d'autres gens.

Le premier tournage avec lui ça été les « ailes », la théorie, cette espèce de théorisation de la quête d'identité. Il y avait des phrases proposées à tous et chacun là-dessus faisait ses cabrioles. Hachmi est parti sur les charmeurs de serpent. Gian-Luca sur son nom. Rado lui, il prenait le texte et il l'apprenait par cœur, il se mettait en position de comédien. Il apprenait son texte comme un rôle. Il voulait que ce soit de belles phrases, du beau français, pas du parler d'émigré. Plus le texte était littéraire, plus il s'y retrouvait, plus il était content. Pour lui ce premier tournage était vécu comme un test : est-ce qu'il saurait jouer dans le film ? Et ça s'est très bien passé.

Le contrat avec Rado

On a fait tout un jeu d'affiches sur Rado. Dont une qui structurait sa vie autour de 5 combats. Le combat contre le père, contre toutes les autorités parentales en Yougoslavie. Le combat contre la langue. Le combat contre le travail. Le combat contre les polices, la répression. Le combat contre sa propre légende. Et c'est là, à partir de ce cinquième combat, que l'idée est née de Radovan racontant un personnage qui s'appellerait Radovan Mihalovitch comme lui. Idée qui est venue quand on a compris que Rado était tellement près de son histoire que les prises en direct étaient sans distance et qu'il devenait alors complètement soumis à son histoire. C'est une chose qu'on s'est merveilleusement dite quand on s'est vu il y a une semaine pour enregistrer le plan ultime de son film : que si on le prenait en direct, ce thème société patronale et policière, on basculait complètement du côté de la répression, et du coup, lui qui avait été victime de cette répression restait totalement coincé dans son rôle de victime. A l'époque de Montbéliard on ne se formulait pas cela ainsi mais on sentait qu'il était impossible d'entrer dans un tel schéma. Sauf que Rado était tellement blessé par cette histoire de contremaîtres qu'il ne pouvait en parler qu'avec une espèce de rage totale, rage qui – à l'image – se retournait contre lui, le vider de son contenu. C'était inexplicable mais on le sentait. Et on sentait aussi que de tous c'était avec Rado que le vrai contrat avait été passé et que si on ratait le contrat avec Rado, même si Charles justifiait l'aventure de Montbéliard, l'échec du film de Rado la rendait dérisoire.



Générique du film. Le lion-Peugeot construit par un ouvrier polonais à partir de bouts de voiture récupérés.

Il y a eu quatre projets de scénarios avec Rado. On est rentré à Paris avec des morceaux de scénarios tournés, des coulissages, des revendications sur le cinéma, sur le racisme, faites en direct par le personnage, très théâtralisées, avec un jeu de projecteurs visibles. Et puis en les revoyant on s'est rendu compte qu'il manquait un point zéro... Le quotidien du yougoslave, on ne savait pas comment le traiter (le bruit, le silence, le chant, ces modulations sont arrivées très tard). Le montage partait directement sur la bataille des P et le personnage Radovan Mihalovitch qui s'y débattait en se battant contre son personnage et toutes les images dont sa prison de papier – d'identité – étaient porteuses. La maquette a été de toutes la plus ratée. Elle devenait très très légère, il n'y avait plus de réalité. Je n'avais pas encore trouvé le traitement des éléments graphiques. De temps en temps il y avait des choses magnifiques mais ça ne se solidifiait pas, la pelote de laine restait dénouée et Rado lui-même n'avait pas d'existence. On a revu cette maquette, on l'a un peu laissée reposer. Et puis Gatti, un jour, a proposé cette structure : le bruit, le silence, le chant. Brusquement, à partir de là, le film a commencé à exister, à prendre de la hauteur. Et avec Rado on a alors retourné tous les plans dans l'atelier de montage à Paris. Car il manquait quelque chose aux plans tournés à Montbéliard, une marche, un palier.

La clé de portée

Et ce palier c'était le rapport de Rado avec nous, avec le film. Voilà pourquoi on a retourné ces séquences devant les machines de montage. A la limite, c'était là la vraie réalité de ce film. Le quotidien du film yougoslave c'est les machines qui tournent, ce n'est pas Rado dans son foyer, etc... Rado dans son foyer c'est déjà de la fiction. Le

quotidien du film yougoslave c'est la fabrication des images. Dans chaque film il y a ce que j'appelle la clef de portée à trouver. C'est cette clef de portée qu'on a eu du mal à trouver avec Rado, mais une fois trouvée tout devenait cohérent. Cette clef c'était que le propos entre lui et nous n'était pas de trouver ses propres mots comme pour certains mais de faire un objet ensemble et un objet-film, que c'était ça notre point de rencontre, et qu'il était venu nous voir non pas parce qu'on était gentils, non pas parce qu'on était près du pouvoir, non pas parce qu'on parlait aux syndicalistes, non pas parce qu'on ne parlait pas aux syndicalistes, mais parce qu'on faisait de belles affiches, mais parce qu'on faisait un film. Gian-Luca aussi. Et c'est la raison pour laquelle c'est dans ces deux films qu'il y a le plus de travail sur l'image. D'un côté la photo, de l'autre la fabrication de l'objet. Maintenant tout cela paraît d'une cohérence superbe mais alors c'était totalement inconscient.

Donc, à partir de ce point zéro, de cette clef, j'ai refait le montage. Et puis il y a eu la première projection à Montbéliard. Et là, c'était terrible, j'ai senti Rado très très mal. Mais il n'a rien dit. Le lendemain, autre projection, mais cette fois uniquement devant des yougoslaves. Rado attaque : vous m'avez tranché le chant dans la gorge, comme vous le dites dans le film des yougoslaves en général... Il y avait un manque, c'était sûr, qui l'empêchait de s'approprier son film. Une passerelle, comme dans les italiens quand Gian-Luca dit : ça ne va pas du tout votre truc, je vais foutre le bordel, et qu'il le fout, et qu'il recommence le montage comme il le voit, lui. Sauf que Rado n'est pas un parleur comme Gian-Luca. Avec ses difficultés de langue, Rado ne pouvait pas se défendre contre nous comme les italiens.

Et il s'est passé, en trois mois, cet événement merveilleux : Rado s'est approprié son film. Auparavant il est devenu malade, une méningite, ce qui est assez gros symboliquement ; moi, j'ai eu une crise de foie carabinée. Puis on s'est retrouvés à trois, comme pendant le tournage, c'était la seule façon de dénouer la situation, en retrouvant cet espèce de triangulation qui avait été à Montbéliard – en dépit de toutes ses contradictions – porteuse de l'aventure. On a parlé, beaucoup, on s'est dit ce que je disais tout à l'heure : que si tu réponds au niveau de Peugeot, tu ne gagnes pas, tu perds, qu'il faut prendre de la hauteur...

J.-P.F. Et Rado, qu'est-ce qu'il disait ?

Chatelain. Il a dit : le film est trop clos, il faut qu'à un moment je le rouvre. Et il avait parfaitement raison. On l'avait fermé par peur, par protection. C'était un film qui se terminait comme un mouvement de musique, avec sa note finale. Et Rado l'a rouvert : en disant dans le film voilà ce qui manque. Que ce que j'ai vécu n'est peut-être pas exprimable comme ça et qu'il y a peut-être une zone de non-dit qu'il faut préserver, parce que la violence c'est pas une image, c'est un vrai coup, et qu'une image ça frappe jamais, ça séduit, et que vous vous avez fait un objet séduisant, et que moi j'ai vécu une histoire qui m'a détruit, et qu'il faut casser le rapport de séduction des images. Et il avait complètement raison, et là il n'y a pas un mot de Gatti : la machine à broyer était tellement forte, le combat tel, que je m'aperçois qu'il ne peut pas tenir dans des images, il faudrait dire la haine, le désespoir, la violence telles qu'elles sont vécues, il faudrait dire plus. C'est un tout petit mot mais il change tout. C'est ça l'aventure de Rado. C'est une belle histoire, non ?

Deuxième à partir de la gauche : Hélène Chatelain.

