

Jean-Louis Le Tacon

La part fantasmée du travail

À l'instigation de Jean Rouch, Jean-Louis Le Tacon réalise en 1980
un documentaire sur l'un des premiers élevages industriels de cochons.

Entretien **Alexandre Duval**

Trente ans après sa réalisation, *Cochon qui s'en dédit* refait surface par le biais d'une double actualité : sa réédition en DVD par les éditions Montparnasse et sa diffusion par le festival Filmer le travail le mardi 12 avril 2011. Ce huis clos hallucinant qui a pour cadre un élevage de cochons a reçu, en 1980, le prix Georges Sadoul, lequel récompense un premier ou un second film. Le documentaire tourné en Super 8 n'a depuis cessé d'étonner le public par son traitement radical. Adeptes de l'expérimentation vidéo, son auteur, Jean-Louis Le Tacon enseigne depuis 1991 à l'École européenne supérieure de l'image de Poitiers.

L'Actualité. – Quelle a été la genèse de *Cochon qui s'en dédit* ?

Jean-Louis Le Tacon. – C'est l'œuvre qui m'a permis de passer ma thèse de doctorat. A l'époque, je voulais rompre avec les formes un peu naïves de mon cinéma dit militant, et gauchiste. Je voulais passer à une expression cinématographique, à une véritable création de forme. Grâce à la formation que je suivais à Nanterre auprès de Jean Rouch – mon éveilléur – je me sentais armé pour le faire. Pour le doctorat, je devais présenter un sujet de film et je l'ai finalement trouvé dans le sud-Finistère où je vivais. De par mes relations amicales, j'ai été invité à un repas chez un jeune éleveur qui venait depuis deux ou trois ans de se mettre à son compte après son mariage. À cette occasion, je me suis rendu compte qu'il n'avait cessé de parler de son travail. Son travail l'obsédait. Non seulement le jour il était tracassé par la gestion de son élevage et l'aspect financier de la production, mais la nuit il faisait des cauchemars hallucinants. Lorsqu'il se retournait dans

son lit, ce n'était plus sa femme qui était là mais une truie. Nous avons mis en scène ce rêve dans le film. Le point de départ était bien de mettre en scène l'imaginaire, les inquiétudes et les fantasmes, c'est-à-dire tout ce qui se passe dans la tête d'un éleveur de cochons, sachant qu'il était dans un système nouveau et particulier, celui de la production hors-sol. Une Sica (société d'intérêt collectif agricole) locale commençait à proposer aux jeunes une sorte de travail salarié. Maxime est un éleveur qui n'a pas un seul hectare de terre mais possède simplement les bâtiments d'élevage à l'intérieur desquels il doit y avoir 2 000 cochons. Quand j'en ai parlé à Jean Rouch, il m'a dit : «C'est fabuleux Le Tacon, il faut que vous alliez dans cette direction.» C'est un sujet assez fort : un homme seul au sein d'une machine complexe, technique, mais aussi vivante, qu'il doit gérer suivant des programmes extrêmement précis, définis par une structure qu'il intégrait. Dans cette structure pyramidale, l'éleveur était un simple exécutant.

C'est donc parti comme ça, en rupture avec le cinéma militant. Il n'y avait pas d'analyse préconçue ni de message à faire transmettre. Il s'agissait d'aller avec le micro et la caméra explorer ce nouveau système de production de cochons. Il y avait l'envie d'aller y voir mais aussi de pousser l'éleveur à faire des mises en scène.

Comment avez-vous procédé pour mettre en scène le travail de cet éleveur ?

Pour mettre en scène le travail, il faut se préparer en donnant des indications précises. Dans le film, il y a même des passages de portes extrêmement étudiés. Je lui disais : «Tu es prêt, Maxime ? On y va. Clap !» Il passe, il sort par un côté et je le retrouve à l'ex-

térieur. C'est ce qu'on appelle de la mise en scène documentaire. Dans le mode de représentation du travail, c'est une mise en scène qui peut aller vers la vérité ou vers le mensonge. Au moment où je tourne le film, je découvre cet univers, et j'essaie d'être au plus près de la réalité. C'est ce qu'on appelle la ligne ethnographique du film. La formation que proposait Jean Rouch était de l'anthropologie avec le cinéma mais c'était de l'anthropologie quand même. C'est ce que Rouch appelait l'anthropologie visuelle. Donc, toute une ligne du film consiste à montrer comment on procède, pour les castrations, les mises bas, etc. On voit les faits et gestes au plus près, ce qu'on appelait les procès de travail dans le jargon de l'ethnographie. Je voulais cependant aller au-delà des gestes du travail et voir si l'on ne pouvait pas mettre en scènes les propres pensées de l'éleveur et ses cauchemars. C'est pourquoi, des scènes oniriques viennent couper régulièrement le récit du film. À un moment donné, on voit Maxime nu derrière une truie. Je me suis autorisé avec son accord à lui faire jouer ça parce que dans la réalité, lorsqu'il assiste les scènes de saillie, il me dit : «On ne sait pas si c'est l'éleveur qui baise la truie ou si c'est le verrat.» Cette scène est justifiée par un travail énorme que j'ai fait avec Maxime. Je l'ai enregistré pendant des heures avec un magnétophone afin qu'il m'explique ce qu'il fait et à quoi il pense.

Vous êtes un tenant de l'expérimentation en vidéo. Retrouver cette pâte dans un documentaire est assez déroutant.

Le qualificatif expérimental a souvent été employé à propos de ce film, alors que j'y vais de façon assez timide quand même. Il y a quelques ruptures et des mouvements de caméra au bout d'une perche pour filmer au ras de la peau des bêtes. Mais surtout, le film comporte des scènes oniriques dont on n'a pas l'habitude dans le documentaire. Elles sont dues à l'influence de Buñuel. J'avais envie de choquer de la manière qu'un film comme *Le chien andalou* a pu le faire à l'époque des surréalistes.

J'avais également pour référence les films de Pier Paolo Pasolini dans lesquels il y a une réalité et une cruauté qui m'ont toujours impressionné. La structure de *Salò ou les 120 journées de Sodome* m'a guidé au moment du montage. Pasolini avait qualifié les séquences de ce film de cercles (passions, merde, sang). J'ai repris l'idée de cercles (matrice, mises bas, merde), le quatrième cercle étant la faillite du système.

Vous attendiez-vous à découvrir une telle horreur au travail ?

J'étais venu filmer sans a priori. Mais suite aux récits de cauchemars et voyant l'état émotionnel de Maxime, je m'attendais à voir des choses excessives qui pouvaient friser avec l'horreur. Ce terme est à prendre dans le même sens que dans le titre d'un livre paru il y a quelques années, *L'horreur économique*, de Viviane Forrester. Nous sommes tous contraints de travailler et de nous insérer. L'insertion dans laquelle s'engage Maxime conduit à une horreur au quotidien liée à l'enfermement et à des rapports violents avec les animaux. Il y a quelques années, lors d'une projection, un documentariste m'a reproché mes cadrages au prétexte qu'on n'avait pas le droit de filmer des images de castration telles que je l'avais fait. Or, c'est le côté sérieuse propre à ce travail qui devient horrible car les animaux y deviennent des petits objets.

La complicité avec le principal protagoniste du film est l'un des ressorts principaux du film. A quoi tient-elle ?

Ce qui est compliqué dans un documentaire, c'est d'arriver à impliquer les gens que vous filmez. Il faut qu'ils adhèrent et deviennent complices. Or, des personnes comme Maxime ne se rencontrent pas tous les jours. C'est la question de la rencontre dans le cinéma documentaire. Nous travaillons avec des gens qui, après le tournage, vont avoir les effets en retour du film. Ce sont les aspects de ce que Jean Rouch appelait «anthropologie partagée», c'est-à-dire que les gens filmés participent directement à l'émergence d'une vérité sur eux-mêmes.

Maxime se sentait libre. C'est un film qu'il a accepté et défendu. A l'occasion de la première en 1980 au Festival de cinéma des minorités nationales de Douarnenez, il m'a dit qu'il se reconnaissait dans le film et qu'il le cosignait de A à Z. Maxime a fait beaucoup de diffusions avec nous en Bretagne alors même que, comme c'est dit dans le film, il a fait faillite. C'est un peu un documentaire sur une panne. Avec mon passé de militant, peut-être que je retrouvais avec lui quelqu'un qui se mettait dans une position de critique du mode de production. Patrick Leboutte (critique de cinéma, directeur de collection aux éditions Montparnasse) a raison de dire que c'est un film engagé et militant puisqu'en montrant la faillite du projet, il y a une critique intégrée. Cette fois-ci, elle ne passe pas par des slogans mais elle est dite entre les lignes.

En retour, quelle a été votre implication auprès de l'éleveur Maxime ?

Un tel documentaire suppose une démarche où vous rentrez dans l'intimité de quelqu'un. Vous faites une véritable marche pendant des mois et des mois avec cette personne. C'est ça qu'il faut vouloir mettre en route. Il faut le supporter, le tenir et aller au-delà de la réalisation du film parce qu'après le tournage il faut aussi soutenir les gens. Avec des amis nous avons trouvé un travail pour Maxime qui était dans une situation catastrophique avec des dettes à régler. C'était important de ne pas partir en se disant : «J'ai fait mon film, je le diffuse, je passe un diplôme et puis maintenant Maxime je m'en fous.» Ce type de cinéma implique de conserver le contact humain et de continuer à vivre avec ce film.

Dans le documentaire, nous ne sommes pas en train de traiter du sujet à travers les gens. Ce qui prime ce sont les rencontres, la fibre humaine, l'existence, presque l'âme des gens, et le côté tragique de la vie. La différence entre le documentaire et la télévision est là. Pour aller dans cette voie, les documentaristes peuvent le faire et savent le faire en trouvant les formes appropriées. La télévision n'a pas le temps, ce n'est pas son but. En soi, ce n'est pas forcément dommage, c'est autre chose.

Dans quelles conditions s'est déroulé le tournage ?

Nous avons tourné pendant trois ans. Or, d'après le règlement de sa structure, Maxime n'avait pas le droit de laisser un intrus pénétrer dans le bâtiment. C'était interdit pour des raisons sanitaires. Jean-Pierre Charpentier – le preneur de son – et moi, nous entrions, nous mettions les bleus de chauffe et les bottes blanches. Nous suivions les consignes sanitaires très précisément. Mais comme nous faisons quand même perdre du temps à Maxime,

en échange, nous venions passer des demi-journées de travail où nous l'aidions à nettoyer. Tout ce temps-là nous permettait aussi d'observer, d'écouter et de préparer les séquences suivantes.

Comment ce film a-t-il été reçu à l'époque ?

Sur le plan universitaire, il a été très bien reçu parce qu'il apportait quelque chose dans la compréhension par rapport à l'évolution de l'agriculture et de l'élevage. J'ai passé ma thèse haut la main. Parmi les membres du jury, il y avait Henri Mendras, grand sociologue de la société rurale en France. Il m'a félicité pour le film mais il m'a dit que mon mémoire ne valait pas

Jean-Louis Le Tacon est professeur à l'École européenne supérieure de l'image de Poitiers.



Alexandre Duval

grand-chose. On n'apprenait qu'à travers le film. Ce n'est pas étonnant car mon moyen d'expression c'est le cinéma et non l'écriture. C'est pour ça que je suis passé de la sociologie au cinéma. Depuis, le film a été diffusé régulièrement.

Quel regard portent sur lui les éleveurs et le monde rural en général ?

Le film n'est jamais bien reçu quand vous le diffusez devant des spectateurs qui sont éleveurs ou paysans. Il y a un effet de rejet de leur part. Il est évident qu'entre les paysans de *La vie moderne* de Depardon et ce film, il y a une différence. Peut-être parce qu'il y a trop d'interventions du réalisateur et de mises en scène de fantasmes. Et puis, les paysans n'aiment pas trop parler de leurs rapports émotionnels avec les bêtes.

Ce rejet ne m'a jamais dérangé parce que je n'ai jamais fait ce film-là à destination du milieu rural mais pour tous les amateurs de cinéma. Ça reste un film assez radical mais qui n'a cessé d'être projeté depuis. La dernière diffusion a eu lieu il y a à peu près un an dans le sud du Morbihan. Il y avait là un projet d'atelier porcin de très grande dimension. Dans ce type de cas, il arrive assez souvent que les gens se servent du film comme un outil pour provoquer un débat public. Chacun des participants (FNSEA, structures d'élevage, éleveurs bio et non bio...) prenait ce qui l'intéressait dans le film et tirait la couverture à soi. Ça ne me dérange pas du tout car le film sert à ça. Cette diffusion a bien lancé et chauffé le public pour le débat lié au problème en question. Cela prouve que le film a toujours son actualité. ■

Cochon qui s'en dédit (1980) - 40 mn
Réalisation : Jean-Louis Le Tacon - Composite Production
Diffusion le 12 avril 2011, à 20h30, au planétarium de l'Espace Mendès France, à Poitiers, dans le cadre du Cycle#5 Images expérimentales du travail ; à 18h30, conférence illustrée de Jean-Louis Le Tacon, «Documentaire expérimental dans l'univers du travail».

2^e festival Filmer le travail

Ce festival en prise avec la réalité sociale se consacre entièrement au travail et à ses images. La 2^e édition est organisée du 28 janvier au 6 février à Poitiers par l'association Filmer le travail, à l'initiative de l'Université de Poitiers, de l'Espace Mendès France, de l'Association régionale pour l'amélioration des conditions de travail (Aract Poitou-Charentes), avec le soutien de la Région Poitou-Charentes, de la ville de Poitiers et de nombreux partenaires. C'est une occasion unique de rassembler des professionnels de l'image (cinéastes, producteurs, diffuseurs), des scientifiques

(sociologues, anthropologues, ergonomes), des acteurs du monde du travail (syndicalistes, militants associatifs, salariés, chefs d'entreprises) et le public.

Au programme : compétition internationale de films, concours de scénarios documentaires, concours Filme ton travail !, le documentaire belge francophone, hommage aux frères Dardenne, rencontres professionnelles sur l'évolution du travail dans les services publics, les facteurs au cinéma, carte blanche à l'INA, exposition Étienne Davodeau, ciné-concert, création multimédia. 2011.filmerletravail.org

