

CINÉMA DOCUMENTAIRE ET REPRÉSENTATIONS OUVRIÈRES

DOSSIER CULTUREL ET PÉDAGOGIQUE

Propositions de pistes pour prolonger l'analyse du
film *Entre nos mains* de Mariana Otero

Dossier rédigé par Olivier Besse, chargé de mission DAAC-Cinémathèque de Toulouse



Cinéma documentaire et représentations ouvrières

1. Approche historique et esthétique

Introduction et présentation générale des extraits

-L'usine comme scène originelle du cinéma.

Extrait n° 1 : *La Sortie des usines Lumière*, Louis et Auguste Lumière (1895)

-L'usine au cinéma : un lieu « sous-exposé » ?

-Le commentaire contre l'image ou le règne de la voix-off

Extrait n° 2 : *La Grande lutte des mineurs*, Louis Daquin (1948)

-La révolution du cinéma direct : les ouvriers ont la parole

Extrait n° 3 : *La Reprise du travail aux usines Wonder*, Pierre Bonneau et Jacques Willemont (1968)

-L'âge d'or du cinéma militant : ouvrières et ouvriers prennent le pouvoir et font leur cinéma (l'exemple des groupes Medvedkine et du collectif Cinélutte).

Extrait n° 4 : *A pas lentes*, Collectif Cinélutte, (1977.1979)

-Comment peut-on « encore » filmer le monde ouvrier ?

-Le cinéma comme outil d'intervention

Extrait n° 5 : *Rêve d'usine*, Luc Decaster, (2002)

-Le cinéma comme lieu d'écoute

Extrait n° 6 : *Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés*, Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil, (2005)

-Le cinéma comme scène d'expérimentation

Extrait n° 7 : *La tôle et la peau, dire l'usine*, Claude Hirsch, (2010)

2. Prolongement pédagogique

-« Paroles ouvrières » : Groupement de textes

-Proposition de pistes pédagogiques (Lettres-Classe de Seconde)

-Références filmographiques et bibliographiques

Cinéma documentaire et représentations ouvrières

Présentation :

Cette synthèse se propose de resituer la démarche de la réalisatrice du film *Entre nos mains* dans une **perspective historique et esthétique** plus large, celle de la représentation du monde ouvrier dans le cinéma documentaire. Précisons immédiatement que cette œuvre, comme tout autre film documentaire, ne saurait évidemment se réduire à son seul objet. Cette approche s'avère toutefois commode en terme pédagogique : l'étude du monde ouvrier figure explicitement au programme d'histoire du bac professionnel et peut être abordée de façon transversale en série générale, dans le cadre des enseignements d'histoire ou de lettres. Par ailleurs, cette thématique très ouverte permet d'envisager avec des élèves la question de la définition du cinéma documentaire et de son évolution.

Si *Entre nos mains* est ancré de façon évidente dans un contexte socio-économique très actuel, il renvoie également à deux histoires parallèles qui se sont parfois intimement confondues au cours du XX^e siècle : l'histoire du monde ouvrier, et celle du cinéma documentaire. Nous évoquerons donc quelques films retraçant les grands moments de cette évolution en partant de la question suivante : **quelles formes de représentation du monde ouvrier le cinéma dit documentaire donne-t-il à voir ?**

Le mot "représentation" possède une pluralité de sens : esthétique, dramaturgique, politique ; une représentation désigne autant une image construite qu'une mise en scène, ou encore un mode de visibilité et d'expression politique propre à un groupe donné.

L'hypothèse de départ est la suivante : **le cinéma documentaire a joué dès les années 1930 un rôle majeur dans la définition d'une conscience, dans la constitution d'une culture ouvrière au point d'en devenir l'un des modes d'expression privilégiés notamment à travers les films militants des années 1970; l'éclatement de la classe ouvrière, sa disparition, du moins sa perte de visibilité médiatique depuis les années 1980 ont conduit à une redéfinition des liens entre démarche documentaire et monde ouvrier.** Si *Entre nos mains* n'est pas un film militant, sa réalisatrice le conçoit cependant comme un geste politique au sens fort du terme. A l'image d'autres documentaires contemporains, l'œuvre de Mariana Otero s'attache, en empathie avec les personnes filmées, à redonner un visage et une voix à une communauté ouvrière devenue invisible.

Il s'agira donc ici de retracer rapidement quelques moments de cette double histoire à travers l'évocation de quelques films majeurs.

Pistes de réflexion générales :

A cette interrogation centrale qui servira de fil directeur à ce parcours, viennent se greffer un certain nombre de pistes de réflexion complémentaires que nous indiquons ici, sans prétendre les aborder de façon exhaustive :

- **Quels facteurs** expliquent le lien historique entre cinéma documentaire et engagement politique voire militantisme ? Pourquoi, et dans quelles circonstances, le cinéma documentaire -terme apparu seulement à la fin des années 1920- s'est-il particulièrement intéressé au sort du monde ouvrier, au point même de fonder un genre « le cinéma ouvrier » ?

- **La question du rapport « filmeur/filmés »** se trouve également posée : qui filme ? Pour qui ? Au nom de qui ? A quelle fin ?

- **La définition même de l'objet** est problématique : de quel monde ouvrier parle-t-on, quelle réalité de la vie ouvrière est filmée ? Si la notion de classe ouvrière est clairement établie et revendiquée jusqu'aux années 1970, la question même de son existence -en tant qu'acteur social et politique collectif- est depuis remise en cause.

- **La représentation du « monde ouvrier »** recouvre des facettes très diverses : description des conditions de travail, expression de revendications salariales ou politiques, d'un désir d'émancipation, de souffrances... elle engage aussi le rapport entre l'individu et le groupe et le rapport à la parole. Elle invite également à s'interroger sur l'importance accordée aux corps, aux visages. Enfin, filmer le monde ouvrier renvoie également à la question de la représentation de l'outil de travail (la machine, la chaîne) et d'un lieu emblématique : l'usine.

- **La notion de mise en scène en régime documentaire**, notion complexe, mérite enfin d'être évoquée : contrairement à une idée reçue et à une croyance en une saisie transparente du réel, les films documentaires, comme tous les autres films, reposent sur une mise en scène, c'est-à-dire un ensemble de choix -d'ordre éthique, esthétique, technique- que l'on peut par commodité désigner sous le terme de **dispositif**. Le spectacle donné à voir n'est donc jamais un « pur reflet », mais toujours une reconstruction du réel ; pour reprendre la formule du critique Gérard Collas « le cinéma n'est pas un miroir sur lequel le réel viendrait se réfléchir, il travaille à constituer une représentation nécessaire de ce réel pour

que quelque chose en soit soudain perçu ». Le cinéma étant à la fois une technique et un art, les choix de mise en scène sont dans une large mesure déterminés par la nature du médium et par les innovations technologiques : l'apparition de nouvelles caméras dans les années 50 a ainsi transformé radicalement le genre documentaire, le développement plus récent des web-documentaires a également induit une redéfinition des modes de mise en scène et de diffusion.

Les autres formes de représentation audio-visuelles -cinéma de fiction mais aussi "Actualités" et Télévision après 1950- ont par ailleurs exercé une influence non négligeable, parfois assumée, souvent au contraire contestée par les cinéastes.

Il s'agira donc d'analyser les liens entre les dispositifs à l'œuvre dans les films documentaires et les représentations du monde ouvrier, selon une perspective qui lie histoire politique et sociale, évolution technologique d'un médium et émergence du cinéma documentaire en tant que genre cinématographique et outil d'expression.

Présentation du corpus : pour des raisons matérielles, seuls sept courts extraits ont été retenus parmi un vaste corpus. Vu le grand nombre d'œuvres, la chronologie très large, et la complexité du thème, les extraits ont été choisis selon des critères nécessairement réducteurs, le but étant d'abord de restituer les grandes étapes d'une évolution. Les films choisis obéissent à trois critères principaux :

- 1- **des films mettant en scène des ouvriers exclusivement** et non des travailleurs au sens large, ce qui aurait fait dériver l'étude vers la question plus vaste de la représentation du travail. Il s'agit de plus, pour être fidèle à la démarche de Mariana Otero, de films accordant une place et une présence privilégiées aux ouvrières, figure cinématographique doublement minoritaire dans le cinéma de fiction.
- 2- **des films considérés comme des œuvres cinématographiques** et donc destinés initialement au grand écran et non des films de commande pour la télévision. L'intention est moins ici d'établir une hiérarchie que d'indiquer la différence entre deux formes d'écriture, deux modes de production, deux modes de diffusion, deux démarches. La distinction n'est pas toujours aisée, et n'a pas toujours été historiquement pertinente ; aujourd'hui, la plupart des cinéastes de documentaire -qui se considèrent d'ailleurs comme des cinéastes « tout court »- définissent leur démarche par opposition aux formes dominantes et formatées du reportage télévisé. Pour résumer cette opposition de façon très schématique, disons que le cinéaste documentaire ne sait pas à l'avance ce qu'il va filmer, ne se sert pas du réel et des personnes qu'il filme comme d'une illustration d'un discours préétabli, fait le pari du hasard et de la durée sur le plan du tournage, comme du montage.
- 3- **des films en langue française** : même si l'histoire de la classe ouvrière est évidemment internationale ou internationaliste, il semblait plus cohérent de se limiter à l'échelle nationale pour faire apparaître les grandes étapes d'une évolution politique et sociale. Enfin, et surtout, le cinéma documentaire donne à entendre des paroles et des voix saisies dans une instantanéité, qui sont aussi importantes par ce qu'elles suggèrent que par le discours, l'idéologie qu'elles véhiculent ; d'où l'importance de l'**oralité**, des accents, des intonations qui sont tout à la fois les indices d'une époque, de l'appartenance à un groupe social et l'expression d'un rapport au monde.

-L'usine comme scène originelle du cinéma.

Extrait n° 1 : La Sortie des usines Lumière (1895)

L'une des premières images filmées, l'une des premières vues enregistrées par le Cinématographe offre déjà une certaine représentation du monde ouvrier : pour l'anecdote, l'acte de naissance de ce que ses inventeurs considéraient comme « une invention sans lendemain » est strictement contemporaine de la création de l'organisation appelée à devenir le principal syndicat ouvrier français, la CGT.

Au-delà de sa dimension symbolique et de son intérêt historique, cette vue Lumière permet d'envisager une première définition du cinéma documentaire et de contester l'idée d'une saisie transparente du réel.

A priori, ce qui est donné à voir est une saisie, une captation du réel sur le vif au moyen d'une caméra fixe ; la durée du plan est déterminée par le temps de déroulement de la bobine d'enregistrement.

Le Cinématographe est d'ailleurs conçu et perçu comme un **instrument d'enregistrement et d'exploration du réel**, il le « documente » (le terme n'apparaîtra cependant que dans les années 1920) ; les Lumière, ingénieurs, industriels sont les inventeurs d'un procédé technique mais aussi les pionniers d'un cinéma qui sera qualifié rétrospectivement de « cinéma documentaire ». Même si cette vision est aujourd'hui largement remise en cause -elle relèverait en grande partie de l'illusion rétrospective- on a ainsi pendant longtemps considéré qu'il existait dès les premiers temps du cinéma une opposition entre deux grandes tendances (la voie Lumière et la voie Méliès) : d'un côté le Cinématographe qui enregistre le réel ; de l'autre un spectacle de pur divertissement assimilé à du théâtre filmé (dont les films à sketches de Méliès seraient l'exemple le plus éclairant).

Cependant, cette vue Lumière repose déjà sur une mise en scène de la part de l'opérateur, sur un dispositif filmique minimal. Plusieurs éléments complémentaires l'attestent :

- Le choix du sujet filmé (ouvriers et décor) : on peut voir dans le choix du cadre une forme d'entreprise d'autopromotion de l'usine Lumière : le hangar symbolise la réussite industrielle des frères tout comme l'image de la foule joyeuse des ouvriers.

- Quelques regards caméra discrets mais plus encore les mouvements de la foule évitant soigneusement l'axe frontal indiquent en creux la présence de l'objectif qui modifie donc la part de réalité qu'il capte.

- On peut aller jusqu'à parler de « **direction d'acteurs** » dans la mesure où la scène a été répétée : il existe en effet trois versions distinctes de cette vue Lumière, de durée sensiblement différente; par ailleurs, dans les deux dernières, les ouvriers ne sont plus en tenue de travail mais en costume de ville : ici encore plusieurs hypothèses sont envisageables : faut-il interpréter cette mise en scène « endimanchée » comme un reflet du paternalisme des patrons Lumière imposant cette parade au nom du prestige de l'entreprise ; ou comme un signe de fierté de la part des ouvriers percevant la captation de leur image par le Cinématographe comme une forme de consécration ?

-L'usine au cinéma, un lieu « sous-exposé » ?

L'image de la sortie d'usine est devenue un motif récurrent, voire un cliché de la représentation du monde ouvrier, dans le cinéma de fiction (*Metropolis*, *Les Temps modernes*), dans le cinéma documentaire et sur le plan de l'action politique (le fronton de l'usine devient lieu de meeting politique immortalisé par les photos des grèves de 1936 ou 1968 dont la plus célèbre est sans doute celle de Sartre haranguant la foule des ouvriers de Renault devant l'usine de Billancourt).

Cette représentation est, à certains égards, trompeuse dans la mesure où elle masque **une relative sous-représentation de l'usine**, du moins de l'envers du décor - la réalité du travail ouvrier - au cinéma. Dans *La Sortie des usines Lumière*, la caméra reste à la porte, ne pénètre pas dans le monde du travail. Par bien des aspects, l'usine est ainsi un lieu sinon infilmable du moins largement sous-filmé. Observant le contraste entre l'importance de la classe ouvrière et de l'industrie dans la société française et le faible nombre de films mettant en scène l'ouvrier au travail dans le cinéma de fiction, l'historien Michel Cadé dans sa thèse *L'Écran bleu* avance une double explication : le cinéma de fiction étant par nature orienté vers le divertissement, les producteurs, scénaristes et spectateurs -y compris les ouvriers eux-mêmes- sont peu enclins à retrouver sur grand écran la réalité, même enjolivée, d'un monde du travail qui se prête par ailleurs peu à la dramaturgie... Le cinéma peine en effet à saisir la contrainte, l'usure, le harcèlement suscités par le labeur ; il se réfugie alors dans le spectaculaire. Si le travail à l'usine est peu montré, la figure de l'ouvrier et plus largement du prolétaire est cependant présente, le plus souvent en dehors du lieu de travail,

toutefois. Citons à titre d'exemple Jean Gabin, incarnation emblématique de l'ouvrier parisien dans les films de Duvivier, de Renoir, ou de Carné.

Face à un cinéma de fiction qui s'érige en modèle dominant, il revient donc au cinéma documentaire qui se constitue en tant que **genre autonome** dans les années 1920/1930 de donner à voir la réalité du travail, par une sorte d'effet de compensation. L'un de ses premiers théoriciens, le cinéaste anglais John Grierson, proche du parti travailliste, lui assigne clairement une visée sociale et même interventionniste : « le but du cinéma (documentaire) est de structurer le monde pour qu'il devienne compréhensible par tous ». Le cinéma documentaire se définit ainsi, dès sa « naissance » ou plutôt sa reconnaissance en tant que genre, par une double opposition vis-à-vis du cinéma de fiction, qui repose sur la seule dimension affective, et ne se saisit pas du monde réel ; vis-à-vis des actualités et des reportages qui donnent à voir la réalité mais ne construisent pas de narration.

En France, l'apparition de l'ouvrier comme figure cinématographique -c'est-à-dire comme acteur et objet central du film- correspond à deux périodes politiques majeures, celles du **Front Populaire** et de **l'après-guerre**, au cours desquelles la classe ouvrière accède à une forme de visibilité de premier plan. Le Front populaire voit ainsi le développement d'un cinéma documentaire militant au service des travailleurs, notamment dans le cadre de coopératives comme Ciné-Liberté associant cinéastes, techniciens et ouvriers proches du Parti Communiste. C'est également dans ce contexte que l'expression "cinéma ouvrier" est employée pour la première fois. Certains films de fiction réalisés au cours de la même période offrent un miroir idéalisé du monde du travail : citons notamment les deux premiers films de Renoir *La vie est à nous* et *La Marseillaise* dédiés au Front populaire et produits par le PCF. *La vie est à nous* mêle par ailleurs actualités et passages de fiction sous la forme de tranches de vie où apparaissent les différentes classes sociales.

L'après-guerre, période de reconstruction et d'élan industriel voit les ouvriers acquérir, au sein de la société française un poids politique central : le Parti Communiste est le premier parti de France, plusieurs de ses représentants font partie du gouvernement jusqu'en 1947. Par ailleurs, le PCF exerce sur le monde ouvrier une influence qui va bien au-delà de la seule sphère politique ; c'est le moment où, notamment dans les « banlieues rouges » du nord et de l'est parisien, apparaît tout un réseau d'associations culturelles et sportives proches du parti qui développent une sociabilité, une culture, une identité ouvrières dont l'influence sera perceptible jusqu'aux années 1980.

Les représentations de l'ouvrier à l'écran témoignent en grande partie de cet **encadrement idéologique** : la classe ouvrière est l'objet et l'enjeu d'un discours politique, particulièrement perceptible lors de la période de crise que représentent les grandes grèves de 1947/1948. Dans un climat international marqué par les débuts de la Guerre froide et dans un contexte national de tension entre le PCF et les autres partis de gauche, la figure de l'ouvrier se voit investie d'une charge symbolique forte : incarnation de toutes les luttes et de toutes les souffrances, le corps au travail est mis en scène dans de nombreux films qui relèvent de l'agitation-propagande. Les ouvriers sont omniprésents, portés en gloire mais leur présence est muette et anonyme. Les corps filmés sont instrumentalisés par une parole surplombante, le documentaire est au service d'un discours idéologique.

-Le commentaire contre l'image ou le règne de la voix-off

Extrait n°2 : *La grande lutte des mineurs* (1948) Louis Daquin

http://pedagogie.ac-toulouse.fr/daac/spip.php?article419#lutte_mineurs_extrait

(le film est consultable dans son intégralité sur le site [Ciné-archives](#), site des archives audio-visuelles du PCF)

Le contexte du film est celui d'une crise : on peut ici parler de cinéma d'intervention ; il s'agit plus spécifiquement d'un film d'**agitation-propagande** conçu pour susciter une solidarité active en faveur des mineurs en lutte. Produit par le PCF et la CGT, dans le contexte de la Guerre froide, le film est interdit par la censure à sa sortie.

La grande lutte des mineurs s'inscrit dans une forme de production non-commerciale, qui peut rappeler le principe des coopératives créées sous le Front populaire comme Ciné-liberté. Le carton générique indique qu'il s'agit d'un « film réalisé bénévolement par les techniciens et les travailleurs de l'industrie du film » sous la direction de Louis Daquin, qui pour tenter d'éviter la censure, en assume l'entière paternité. Ce réalisateur proche du PCF, auteur par ailleurs d'œuvres de fiction comme *Le point du jour* (1948), est venu selon sa formule « de la fiction au documentaire par militantisme ». La commande et le financement du film émanent donc directement d'une structure politique ; son commentaire est par ailleurs rédigé par Roger Vaillant, écrivain officiel du PCF.

Le dispositif est proche de celui des Actualités : une voix-off, surplombante, commente une série de courts plans filmés purement illustratifs qui se succèdent

à un rythme rapide. Le propos est explicite : il s'agit de souligner l'écart scandaleux entre le combat des mineurs pour la reconnaissance de leurs conditions de travail et le cynisme du gouvernement qui a ordonné la répression de la grève. L'image est au service d'un commentaire, d'un discours d'ordre militant qui joue sur divers registres -dramatique, avec l'énumération des accidents de mine et une musique d'accompagnement omniprésente- épique, avec l'évocation de l'héroïsme des mineurs pendant la guerre, polémique, enfin à travers l'interpellation directe très violente de « Messieurs les politiciens » clairement désignés comme les oppresseurs du peuple laborieux.

On ne peut s'empêcher de noter la contradiction entre l'intention affichée qui est de donner à voir la réalité invisible du travail de la mine -occultée ou masquée par l'imagerie romanesque, les belles images évoquées ironiquement- et la nature très lyrique d'un discours qui glorifie le travailleur, substituant donc une nouvelle **vision mythique** à l'ancienne.

Dans la plupart des films de **propagande** produits au cours de cette période par la CGT et le PCF, les ouvriers sont représentés selon leur corps de métier (mineurs, dockers, métallurgistes...); ce sont des films qui valorisent le groupe anonyme, l'unité d'un monde, et dans lesquels la parole individuelle, le portrait n'ont pas leur place pour des raisons à la fois techniques et idéologiques. Le recours au son direct est très limité, les sons émanant de la foule filmée se réduisent à des slogans ou des chants. Les interviews pourtant déjà techniquement possibles sont absentes ; les quelques rares allocutions concernent des dirigeants ou des personnalités liés au parti, jamais les simples militants ou les travailleurs eux-mêmes. **Objet central des films, l'ouvrier n'a pas encore le statut d'un sujet parlant de cinéma.**

Par ailleurs, en introduisant une distance entre la représentation du réel et le spectateur, la voix-off va à l'encontre de l'esprit initial du documentaire. Le commentaire surplombant, autoritaire, caractéristique de la propagande est un héritage des Actualités ; il trouve son apogée pendant la Seconde Guerre mondiale et se voit progressivement contesté par la suite. Le cinéma documentaire moderne se définira en réaction contre cette tendance que l'on retrouve dans une moindre mesure dans le reportage télévisuel, à partir des années 1950.

-La révolution du cinéma direct : les ouvriers ont la parole

Les années 1950/1960 marquent l'apogée de la classe ouvrière au sein de la société française. Dans le même temps, la représentation des ouvriers à l'écran connaît une rupture significative qui provient non des œuvres de fiction mais du documentaire. Cette période charnière pour le Septième art marque la naissance du cinéma documentaire moderne à travers l'invention de **nouvelles techniques d'enregistrement** du réel dont l'influence est majeure pour le cinéma en général et pour les cinéastes de « La Nouvelle Vague », Godard en particulier. Cette rupture majeure a parfois été comparée, par les enjeux esthétiques qu'elle induit, à la rupture introduite par les peintres impressionnistes vis-à-vis de la peinture académique ; bien que le rapprochement soit dans une certaine mesure contestable, il a le mérite d'indiquer dans les deux démarches un même désir de se libérer des contraintes techniques et formelles afin d'aller à la rencontre du réel.

Les caméras légères, maniables (la Cameflex mis au point par Coutant en 1947 puis au cours de la décennie suivante les caméras Aaton de Beauviala) remplacent les lourdes caméras 35 mm posées sur un pied. La dernière version de la caméra Aaton, particulièrement silencieuse, permet par ailleurs de recharger le magasin de pellicule en plein jour, ce qui facilite l'enregistrement en continu.

L'utilisation de magnétophones portables (Nagra) rend enfin possible la captation synchrone de sons et d'images, avec une équipe réduite parfois au seul cinéaste. **Issu d'une innovation technique, le direct renvoie surtout à une conception nouvelle du cinéma** qui attribue notamment au témoignage spontané une valeur de vérité. L'allègement des caméras et leur relative discrétion permettent d'investir de nouveaux lieux et de filmer au plus près des corps et des visages réels en train de parler. Le critique Patrick Leboutte voit dans cet assouplissement des conditions de tournage, une révolution politique par l'émergence d'une parole nouvelle, une forme de démocratisation du cinéma : « Le cinéma direct, art d'enregistrer conjointement les images et les sons, libéra la parole. Ce fut alors une incroyable envolée d'accents, de parlures, d'intonations, comme autant de lâchers de ballons venus de corps auparavant largement absents des écrans, hommes et femmes ordinaires de cinéma ».

Cette libération de la parole des personnes filmées va de pair avec le désir de rompre avec la position autoritaire et surplombante du réalisateur : les premiers films tournés en cinéma direct traduisent la volonté d'abolir tout ce qui fait écran entre les spectateurs et le réel -interviews journalistiques et surtout commentaire

en voix-off- procédés caractéristiques du reportage télévisuel qui devient dès lors un modèle-repoussoir pour bon nombre de documentaristes. **La redéfinition des conditions de tournage** passe également par un **renversement du rapport des cinéastes à l'événement filmé** : il s'agit moins de le commenter a posteriori que de le devancer, voire dans une certaine mesure de le provoquer, comme dans l'extrait suivant. A la manière d'un photographe saisissant un instantané, le réalisateur installe sa caméra dans une situation de tension et attend une crise.

Extrait n° 3 : *La reprise du travail aux usines Wonder (1968) (9 mn)*

http://pedagogie.ac-toulouse.fr/daac/spip.php?article419#reprise_wonder_68

Ce court film a acquis un **statut mythique** dans l'histoire du cinéma documentaire et dans l'histoire du mouvement ouvrier pour diverses raisons :

- Les conditions de sa réalisation : il s'agit d'un film amateur, tourné et produit en dehors des circuits officiels et autorisés ; les auteurs sont deux étudiants de l'Idhec impliqués dans les mouvements de grève de Mai et Juin 68, ne disposant que d'un magasin de film, en l'occurrence un bobine de 12 mn; ce film est par ailleurs le seul document restant d'un ensemble plus vaste traitant des mouvements sociaux, qui a disparu ; ce statut de vestige a contribué à sa légende.

- Sa réception : le film a été analysé rétrospectivement comme un condensé de l'histoire du mouvement de 68 et de son échec (à travers ses trois moments, ses trois actes successifs : le « lâchage » des grévistes ouvriers par une partie des syndicats dont la CGT, le conflit entre gauchistes et réformistes, la reprise finale du travail sous les ordres du contremaître à l'ancienne...). Le cinéaste Jacques Rivette et le critique Serge Daney ont notamment contribué à faire sortir de l'oubli ce film qu'ils considéraient comme le modèle, la matrice du cinéma militant du fait de son aspect « sauvage », improvisé ; de la même façon, l'ouvrière anonyme est devenue une sorte d'égérie de 68 en se transformant -à son corps défendant- en véritable personnage de cinéma dans le film de Hervé Le Roux, *Reprise* réalisé en 1996.

Ce film de 9 mn est composé de **2 plans-séquences**, dont l'une dure plus de 8 mn : le mode de filmage correspond au cinéma-direct, la saisie sur le vif d'un instantané vécu par un cinéaste pris parmi la foule des travailleurs ; il s'en dégage l'impression d'une réalité brute, découverte par le cinéaste au moment où il la filme : la caméra enregistre l'événement, l'aléatoire. La captation pure

comporte cependant des éléments de mise en scène :

* au niveau du **montage** : la photo initiale en banc-titre et les deux commentaires liminaires en voix-off ont été ajoutés après tournage.

* au moment du **tournage** : au sein du long plan-séquence le choix du cadrage, la place et le déplacement de la caméra varient en fonction des rapports de force et des échanges. Cet extrait permet d'aborder la question essentielle de l'interaction entre filmeur et filmés : dans quelle mesure la présence de la caméra modifie-t-elle ici l'échange, la scène ?

- **Les divers regards caméra** plus ou moins furtifs de la part de l'ouvrière et des deux délégués ainsi que des autres spectateurs de la scène traduisent -à certains moments seulement- la conscience d'être filmés.

- **Le cadrage** saisit un rapport de force mais crée aussi une dramaturgie : les deux délégués CGT entourent, encadrent symboliquement l'ouvrière en blouse blanche et tentent de la recadrer idéologiquement après avoir essayé en vain de la soustraire au champ de la caméra.

- **La mise en scène** souligne le contraste entre la parole de révolte de l'ouvrière refusant de « retourner dans cette tôle » et le discours de compromis, l'argumentation bien huilée des délégués syndicaux énumérant les acquis de la grève.

Un extrait d'un texte critique de Serge Daney résume bien le statut singulier de ce film : « Ce petit film, c'est la scène primitive du cinéma militant, *La Sortie des usines Lumière* à l'envers. C'est un moment miraculeux dans l'histoire du cinéma direct. La révolte spontanée, à fleur de peau. C'est ce que le cinéma militant s'acharnera à refaire, à mimer, à retrouver. En vain ».

- L'âge d'or du cinéma militant : ouvrières et ouvriers prennent le pouvoir et font leur cinéma (l'exemple des groupes Medvedkine et du collectif Cinélutte).

Le cinéma militant correspond à un contexte précis et à une période historique relativement restreinte qui s'étend de l'aube de mai 1968 jusqu'à la fin de la décennie suivante : rappelons l'importance de cette période sur le plan des luttes syndicales (grèves de mai-juin 68, combats féministes, conflit des Lip) ; le mouvement des ouvriers de l'usine Lip de Besançon a eu longtemps valeur d'exemple en terme de mobilisation et de projet collectif au plan national voire

européen. Il symbolise la tentative de transformation par les ouvriers eux-mêmes de leur entreprise en coopérative avec une égalité de salaires pour tous, tentative rendue célèbre par le slogan : « L'autogestion, c'est possible, on fabrique, on vend, on se paie ».

Le cinéma militant prolonge les bouleversements introduits par le cinéma direct en les employant dans une optique délibérément révolutionnaire : **la caméra devient aux yeux des cinéastes-ouvriers un instrument de libération et d' « auto-représentation » de la classe des travailleurs.** Il s'agit d'une rupture sur tous les plans : politique, éthique, économique et esthétique.

-Une rupture politique et éthique :

La définition du cinéma militant a été établie lors des Etats généraux du cinéma en mai 68 sous la forme d'un manifeste qui donne le ton : « Pour réaliser une rupture idéologique avec le cinéma bourgeois, nous nous prononçons pour l'utilisation du film comme arme politique ». Ce nouveau cinéma se veut en prise immédiate avec le réel qui dicte en quelque sorte à la caméra son champ d'intervention. Les films sont toujours réalisés et diffusés en lien direct avec des mouvements de grève ou de manifestation.

Le cinéma est envisagé comme **un art** et comme **une arme** au service du combat ouvrier : il ne s'agit plus seulement de donner la parole au monde du travail mais de permettre aux travailleurs de se saisir du cinéma comme d'un mode d'expression privilégié. Cette démarche doit être resituée dans un objectif plus large, celui de l'émancipation de la classe ouvrière par la culture, notamment grâce au développement de bibliothèques et de centres culturels au sein des usines. Dans le même temps, des intellectuels engagés -les « établis »- évoqués par Robert Linhart dans son récit autobiographique *L'Etabli* choisissent de travailler en usine et de mener une action militante auprès des ouvriers.

Le cinéma est conçu comme un **acte collectif, une utopie en marche** : sur le modèle des coopératives nées sous le Front Populaire, des groupes associant des réalisateurs, des techniciens professionnels et des ouvriers se constituent : Le Grain de sable, Iskra, les groupes **Medvedkine** ou encore le collectif **Cinélutte** dont la devise résume le combat : « Un cinéma de lutte pour des gens en lutte ».

Le choix des noms est significatif : Alexandre Medvedkine, cinéaste soviétique, est l'inventeur du fameux « Ciné-train », unité mobile de réalisation de films qui

sillonna l'URSS dans les années 1930 pour filmer ouvriers, paysans et mineurs et leur montrer leur propre travail ; montés le soir-même dans le train, les films étaient projetés le lendemain devant les ouvriers. Les deux Groupes Medvedkine réalisent ainsi une quinzaine de films entre 1967 et 1973 autour des luttes ouvrières (principalement celles des usines Lip et Rhodiacéta à Besançon et Peugeot à Sochaux) ; Chris Marker, cinéaste proche de la Nouvelle Vague et impliqué dans les mobilisations politiques joue un rôle majeur en « parrainant » le premier groupe et en coréalisant avec un ouvrier responsable de la bibliothèque de l'usine Rhodiacéta le premier film, *A bientôt, j'espère*. Le cinéaste, accompagné de techniciens professionnels, forme bénévolement pendant les six mois de tournage une vingtaine d'ouvriers à la réalisation : on assiste ainsi à un passage de relais, à une transmission des outils cinématographiques. Après la projection du film de Marker en avant-première dans l'usine et la relative déception des ouvriers vis-à-vis de l'excès de « romantisme » de l'œuvre, les films suivants seront réalisés par ouvriers eux-mêmes.

-Une rupture économique et esthétique :

Une formule de Yann Le Masson, chef-opérateur et réalisateur impliqué au sein du collectif Cinélutte résume le lien étroit entre le combat idéologique et les enjeux économiques du cinéma militant qui se définit en réaction au cinéma commercial, bourgeois : « Je ne pense pas que le cinéma de fiction soit compatible avec l'idée de militer, si du moins militer signifie bien se battre en osmose avec d'autres, avec ses camarades de combat, caméra au poing et pas d'imaginer une histoire généreuse jouée par des acteurs professionnels distribués dans des circuits professionnels pour rapporter de l'argent ».

Le cinéma militant qui repose donc -par contrainte mais aussi par choix- sur une **économie de moyens**, développe l'idée d'un **cinéma démocratique**, artisanal, à la portée de tous ; le tournage s'effectue avec des caméras légères, en super 8 le plus souvent. Les films sont diffusés en marge des circuits de distribution et dans une perspective militante. Conçus comme des actes politiques les films doivent provoquer le débat sur le lieu-même du travail : on assiste ainsi au développement de **modes de diffusion parallèles** : ciné-clubs au sein des usines, des comités d'entreprise, des MJC notamment.

Cette contrainte financière, cette économie de moyens induisent une **esthétique** : le recours au cinéma direct, le choix de formats généralement courts (30 mn maximum le plus souvent), l'utilisation du Noir et blanc, l'emploi de

cartons, d'intertitres, le banc-titrage sur des photos de presse ou des articles, les nombreuses interviews et le recours tout aussi fréquent à la voix-off (qui n'est plus le commentaire d'un narrateur extérieur mais le témoignage autobiographique d'un groupe) ; l'ensemble des films forme ainsi une sorte de journal intime collectif de la classe ouvrière. Ce sont des films souvent conçus dans l'urgence et l'enthousiasme. Malgré les nombreuses contraintes matérielles et techniques -ou grâce à cela- on observe une **grande inventivité des formes** - clip musical, ciné-tract- et un effet de brouillage des genres, qui se manifeste notamment par le désir de fiction : dans certains films, les ouvriers réalisateurs sont derrière et devant la caméra ; ils passent ainsi du simple témoignage à la mise en scène de leur propre vie, jouant leur propre rôle tout en parodiant la comédie sociale. Ainsi dans *Les ¾ de ta vie*, film du Groupe Medvedkine de Sochaux, de jeunes ouvriers des usines Peugeot, rejouent leur propre rôle de travailleurs découvrant la réalité de la chaîne : le montage fait alterner des séquences d'interviews et des séquences jouées qui correspondent aux différentes étapes de l'entrée en usine (le discours paternaliste de l'agent recruteur, l'entretien d'embauche, les tests psychomoteurs etc...)

Extrait n° 4 : A pas lentes, Collectif Cinélutte, (1977.1979)

[http://pedagogie.ac-toulouse.fr/daac/spip.php?article419#pas_lentes_extrait\(1\)](http://pedagogie.ac-toulouse.fr/daac/spip.php?article419#pas_lentes_extrait(1))

-Quelques éléments de mise en contexte :

Le titre est un clin d'œil au nom du quartier ouvrier de Palente à Besançon, bastion de l'usine Lip ; il fait également allusion de façon ironique à la lente marche pour l'émancipation des femmes dans le monde du travail.

Le film repose sur un **projet à long terme** qui traduit un lien de familiarité entre un collectif de jeunes cinéastes (4 femmes et 3 hommes) et la communauté ouvrière : le projet est né d'une rencontre initiale entre les cinéastes de Cinélutte et un groupe féministe ayant entrepris un travail de « sensibilisation et d'émancipation » auprès des ouvrières de l'usine, travail collectif qui a abouti à l'écriture d'un recueil de leurs témoignages « sur leur double oppression comme ouvrière et comme femme » : *Lip au féminin*.

Le film se propose de prolonger cette **démarche coopérative** en suivant quelques-unes de ces ouvrières sur leur lieu de travail : l'usine Lip, encore partiellement en grève. Deux d'entre elles, Renée et Christiane, dès une séquence pré-générique dialoguée, servent de guides aux cinéastes et au spectateur.

Le montage associe **deux types de séquences, deux dispositifs**, qui renvoient à trois temporalités différentes : le présent du conflit, le passé glorieux de la grève initiale et le désenchantement du retour à l'usine qui s'en est suivi.

- **des séquences « témoignages »** : après une série de plans moyens montrant les travailleurs occupant l'usine (avec une musique d'accompagnement) un long travelling latéral montre en plan large l'atelier vide puis émerge une voix-off suivie d'un plan d'interview sur une ouvrière, Alice. Celle-ci apporte son témoignage sur l'expérience du livre collectif. A ce plan succède un carton sur lequel est inscrite une citation extraite de *Lip au féminin*. Dans le plan suivant, la même ouvrière tire les leçons du conflit et exprime son désenchantement face au « retour à la normale ». Dans la dernière partie de l'extrait, après des plans travellings sur l'atelier en activité, deux autres séquences d'interview montrent le personnage de l'ouvrière Renée devant sa machine, puis devant une affiche vantant la marque Lip.

- **des séquences jouées** (au nombre de deux) : tournées caméra à l'épaule elles font alterner des plans sur le visage des deux ouvrières Renée et Christiane et des gros plans sur « la machine à pointer » : Renée et Christiane font semblant de pointer (symbole de la résignation et de la fin de la lutte) et rejouent pour la caméra la scène du retour à l'usine.

Bilan: Le cinéma militant des années 1960/70 peut rétrospectivement être considéré comme un **laboratoire** du cinéma documentaire contemporain. Par un effet de parallélisme, cette période semble sur le plan de la mémoire ouvrière, une sorte d'**âge d'or** voire d'horizon indépassable, comme en témoignent deux films récents qui convoquent dans leur propre récit des archives de cette époque dont des extraits des deux films précédemment évoqués.

Lip, l'imagination au pouvoir, réalisé par Christian Rouaud en 2007 retrace ainsi l'aventure mythique des ouvriers de Besançon. Le film repose sur le dialogue entre images d'archives et témoignages rétrospectifs des protagonistes et participe plus d'une tentative d'embaumement d'un passé glorieux mais révolu, que d'une démarche ouverte sur l'avenir de la classe ouvrière. *Reprise* d'Hervé Le Roux, sorti en 1996 se présente quant à lui comme un film-enquête sur le devenir de la classe ouvrière depuis 1968 : le cinéaste tente à partir du film *La reprise du travail aux usines Wonder*, de retrouver les protagonistes de la scène, près de 30 ans plus tard. Dans les deux cas, la recherche des traces glorieuses d'un passé militant semble guidé par la nostalgie, comme s'il était devenu impossible de représenter, au seuil des

années 2000, un monde ouvrier en voie de disparition.

Après une longue phase de sous-représentation dans les années 1980, le cinéma militant a toutefois connu un bref regain de vitalité au moment des grèves de 1995 ; comme en 1968, de nombreux films amateurs ont été tournés par des ouvriers en grève grâce à l'essor de la vidéo et au développement de modes de diffusion parallèles, notamment sur Internet. Au même moment, la figure de l'ouvrier faisait une réapparition remarquée dans certains films, comme *Ressources humaines* (1999). Cependant, ne s'agissait-il pas déjà de filmer la fin d'un monde ?

-Comment peut-on "encore" filmer le monde ouvrier ?

Derrière cette formule volontairement provocatrice, on entend poser une double interrogation :

- Pourquoi filmer un monde qui n'existe plus, du moins, qui n'est plus identifiable ? Dans sa définition stricte, la classe ouvrière désigne non seulement un groupe, celui des travailleurs manuels, mais aussi et peut-être surtout **le sentiment d'appartenir à ce groupe**. Il renvoie donc à une conscience, une culture communes, clairement perceptibles dans les films précédemment mentionnés.

- Comment est-il aujourd'hui possible de représenter cet univers, quelles mises en scène permettent d'en rendre compte ?

Fiction et documentaire confondus, l'impression générale est la suivante : la représentation du monde ouvrier proposée par le cinéma français depuis une vingtaine d'années semble offrir l'image d'individus en perte de repères, d'identité, de « laissés pour compte » du progrès. En bref, le cinéma ne serait-il pas **le reflet d'une perte de visibilité** de la classe ouvrière au sein de la société ?

Certains sociologues ont ainsi souligné que la disparition de la classe ouvrière relevait davantage d'un leurre, d'une **construction médiatique** imprégnant les consciences des ouvriers eux-mêmes que d'une réalité économique attestée. Dans leur essai de 1999 intitulé *Retour sur la condition ouvrière*, Stéphane Beaud et Michel Pialoux s'interrogent sur ce qu'ils considèrent comme une représentation partiellement trompeuse : « La classe ouvrière telle qu'elle s'est constituée au XIX^e siècle, comme un référent stable, un problème central susceptible de mobiliser durablement les esprits et les cœurs, a disparu. De cette

classe, que reste-t-il ? A première vue, des individus isolés, atomisés, divisés entre eux, soumis de plus en plus à l'intensification du travail et qui semblent avoir renoncé à l'action collective. Tout se passe comme si, au cours des dix dernières années, les ouvriers s'étaient repliés sur eux-mêmes, **réduits au silence par la force des choses et par la manière dont on fait silence sur eux**. Une sorte de voile entoure désormais leurs conditions de travail et de vie, comme si l'on préférerait ne pas savoir ce qui se passe à l'intérieur des usines. Comment expliquer que les ouvriers constituent toujours le groupe social le plus important de la société française et que leur existence passe de plus en plus inaperçue ? Pourquoi le groupe ouvrier s'est-il rendu, en quelque sorte, invisible dans la société française ? »

Au-delà de la réponse à une question qui n'en attend pas, du moins pas du seul cinéma, on peut affirmer que seul le cinéma documentaire est aujourd'hui apte à accorder cette part de visibilité au « groupe ouvrier », et à lui permettre de se rendre de nouveau audible ou moins inaudible. Cette démarche suppose notamment de déconstruire les représentations médiatiques dominantes. Nous avons vu que la vocation du cinéma du réel était dès les années 1930 de donner à voir l'invisible ; plus récemment, les marges, les exclus, le minoritaire. Le paradoxe dans le cas du monde ouvrier est l'écart entre son importance démographique voire sociologique et sa sous-représentation quasi-constante à l'écran notamment dans le cinéma de fiction. Un parallèle peut être établi avec la littérature : rares sont les œuvres contemporaines qui, à l'image du roman *Les vivants et les morts* de Gérard Mordillat, se risquent à aborder le milieu ouvrier, comme si sa représentation exigeait le recours à d'autres voies que celles de la fiction réaliste. Pour éviter le double écueil du misérabilisme ou de l'idéalisation, certains auteurs choisissent ainsi de faire de l'expérience et des paroles ouvrières la matière même de leur écriture, selon une démarche qui relève de l'esthétique documentaire. Dans *Daewoo* et *Ouvrière*, François Bon et Franck Magloire recourent ainsi, selon deux modes différents, à une forme d'écriture « coopérative », dont le principe rejoint, par certains points, le geste documentaire de Mariana Otero. **(Voir en annexe le corpus de textes et la proposition de séquence pédagogique)**

Ces objectifs posés, reste la question des difficultés auxquelles se heurtent les cinéastes et au-delà tous les artistes qui ont aujourd'hui pour ambition de représenter le monde ouvrier. L'interrogation initiale mérite alors d'être reposée : l'usine n'est-elle pas devenue paradoxalement encore plus « infilmable » qu'au début du XX^e siècle ?

Ces difficultés sont de diverse nature :

- des difficultés d'**ordre politique** : les chefs d'entreprise sont peu enclins à laisser pénétrer des caméras dans leurs usines. Dans divers entretiens, Mariana Otero rend ainsi grâce au directeur de Starissima de l'avoir autorisée à filmer sans véritable contrainte, pour aussitôt souligner le caractère exceptionnel de cette autorisation.

- la difficulté du cinéma, même quand il privilégie la durée et les temps faibles, à rendre compte de l'**expérience du travail en temps réel**, travail dont la pénibilité est devenue moins « spectaculaire ».

- la difficulté d'échapper au « **déjà-filmé** », aux mises en scènes attendues, convenues et la nécessité donc, pour les cinéastes actuels de construire de nouvelles formes de représentation de l'usine et du monde ouvrier.

La dernière partie de cette synthèse s'appuiera sur l'étude de trois documentaires récents montrant des ouvriers hors du travail quotidien ; trois gestes documentaires, trois modes de représentation de la parole ouvrière qui ont comme points communs, de rendre à des femmes et des hommes une voix et un visage, en les transformant en acteurs de leur propre histoire. *Entre nos mains* et les textes littéraires proposés en annexe témoignent d'une démarche analogue.

- Le cinéma comme outil d'intervention

Les années 2000 et leur long cortège de plans sociaux ont vu l'émergence d'un sous-genre à l'intérieur du documentaire, que l'on pourrait désigner comme « le documentaire d'intervention ». *Molex, des gens debout, Le conflit Métaleurop, Les Conti, Rêve d'usine...* à chaque conflit social, sa légende, ses figures charismatiques que le cinéma révèle quand il ne les crée pas. Ces films se font les porte-voix des revendications ouvrières tout en donnant parfois l'impression d'oeuvres-testaments, comme si la caméra était là pour enregistrer une lutte dont l'issue est connue d'avance. Dans la double lignée du cinéma direct et du cinéma militant, ces films reposent généralement sur le principe suivant : un cinéaste fait corps avec la cause ouvrière et accompagne un mouvement social de ses débuts jusqu'à la fin en s'exposant parfois, dans tous les sens du terme. Cependant, aux luttes glorieuses des années 70 succèdent les constats d'échec.

Extrait n° 5 : *Rêve d'usine* (1. 05 à 1.10)

http://pedagogie.ac-toulouse.fr/daac/spip.php?article419#reve_usine_extrait

Ce film tourné en 2000 suit le mouvement de grève des ouvriers de l'usine de matelas Epeda, confrontés à la fermeture de leur usine. L'extrait choisi correspond au moment où, à la veille du jour de l'an, les grévistes viennent de recevoir une lettre leur annonçant leur licenciement ou une proposition de reclassement. A la différence d'autres « documentaires d'intervention », *Rêve d'usine* privilégie moins des figures, des individualités que le groupe, la communauté des ouvriers.

La force de la séquence provient évidemment du dispositif propre au cinéma direct qui place le spectateur au côté des ouvriers, au cœur de l'action, dans une **situation de crise**, dont l'issue est indéfinie. La confrontation entre les ouvriers en grève et leur patron aboutit de façon saisissante au face-à-face final entre l'ouvrière lançant un cri de détresse et le patron réfugié dans un mutisme impuissant.

La situation qui pourrait rappeler celle du film *La reprise du travail aux usines Wonder* est cependant sensiblement différente : alors que dans le film de 1968, la caméra et le cinéaste cherchaient à se faire oublier, le réalisateur et son appareil sont ici partie prenante dans le conflit. La caméra ne joue pas le simple rôle de révélateur d'une dramaturgie, elle l'exacerbe. Le cadrage frontal accentue le **rapport de force** : le patron est littéralement encerclé et poussé dans ses retranchements à la fois par le groupe d'ouvriers et par la présence de la caméra du cinéaste qui évite cependant le recours au zoom sur le visage des personnages.

La différence la plus marquante entre les deux extraits provient de la manière dont les ouvriers, confrontés à la perte de leur emploi et surtout au cynisme de la direction de l'usine, s'approprient le dispositif cinématographique pour tenter de renverser le rapport de force en leur faveur. L'interpellation adressée par les ouvriers au patron : « Allez le refaire ! » pousse celui-ci dans ses retranchements. Sommé de rejouer en direct et dans un cadre très différent, la scène de déclaration qu'il a jouée la veille à la télévision, il ne peut que manifester son impuissance. Le groupe des ouvriers se saisit au sens propre de la caméra pour tenter d'obtenir une vraie parole, un aveu, loin du discours lénifiant tenu dans le cadre protégé des studios de télévision. La façon dont les ouvriers s'emparent du micro pour apostropher à tour de rôle le patron, témoigne de leur familiarité avec la caméra et d'un rapport de confiance voire de complicité avec le réalisateur.

Le dispositif de ce film conçu comme un pamphlet n'évite cependant pas une certaine ambiguïté : en ne lui laissant pas la possibilité de parler, le mode de filmage ne le transforme-t-il pas paradoxalement le patron en "victime"?

Les deux autres extraits mettent en œuvre des dispositifs plus originaux.

-Le cinéma comme lieu d'écoute

Extrait n° 6 : *Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés*, Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil, 2005. (chapitre. 2 : « On est devenu des robots »)

http://pedagogie.ac-toulouse.fr/daac/spip.php?article419#ils_ne_mouraient_extrait

Quelques éléments de mise en contexte :

- L'intention des réalisateurs est de **mettre en voix et en images la réalité de la souffrance liée au travail**. La lecture de l'essai *Souffrance en France* (1998) du psychiatre Christophe Dejours est à l'origine de leur projet filmique. Sans être une adaptation au sens strict de l'ouvrage, le film est sous son influence explicite : Christophe Dejours apparaît en personne dans la dernière séquence pour tirer un certain nombre d'enseignements des entretiens filmés. Le risque de ce type de projet est de tomber dans le piège de la vérification par l'exemple de la théorie. Cependant, la force des témoignages, l'attention accordée à la singularité de chaque témoin, et surtout la durée de chaque entretien permettent au film de ne pas être un « film à thèse ».

- Les réalisateurs partent du constat d'une impossibilité, indiquée dès le carton initial : « La souffrance subjective de ceux qui travaillent est invisible sur les lieux-mêmes du travail ». Le dispositif filmique repose sur le principe de l'enregistrement de témoignages sur le travail mais en dehors du lieu de travail. Il ne s'agit pas d'un discours militant, ni d'une parole construite mais d'une parole qui exprime le mal lié au travail, comme le suggère la référence à la fable de La Fontaine. Le thème de la souffrance au travail est abordé par divers films de fiction à la même époque (*Ressources humaines*, *Violences des échanges en milieu tempéré*) ; cependant, alors que dans les fictions, la souffrance réduit les personnages au silence, le documentaire -et les soignants- parient sur les pouvoirs libérateurs de la parole.

- **La simplicité du dispositif répond au dépouillement du cadre médical qui confine au huis-clos** : le spectateur est plongé, comme les psychologues dans une posture d'écoute. La mise en scène minimaliste est proche de celle de certains films de Raymond Depardon qui abordent des situations assez proches (*Urgences, Délits flagrants*) ; elle repose sur le principe de la discrétion de la caméra qui se fond dans le dispositif médical et vient surprendre un entretien. La question est de savoir jusqu'à quel point la présence de la caméra peut se faire oublier.

Le cadre médical, administratif n'est pas masqué : bien que dépouillé, ce lieu n'est pas neutre dans la mesure même où la caméra en est normalement exclue. L'enjeu pour réalisateurs est ici de trouver la bonne distance, afin d'échapper à l'impudeur, au voyeurisme. Ainsi, le montage fait alterner deux types de plans : des plans généraux et fixes sur le patient et le médecin et des plans plus rapprochés sur l'un des deux. Aucun gros plan n'est utilisé même lors des moments les plus pathétiques, au moment où la patiente pleure, par exemple.

- Au-delà de ce court extrait, la force du film repose sur le montage, en l'occurrence la juxtaposition de plans-séquences montrant successivement une ouvrière, un cadre etc... la répétition des mêmes symptômes a ainsi valeur de démonstration ; cependant pour éviter l'écueil du film à thèse, les cinéastes ont privilégié un faible nombre de témoignages (4 sur 37 filmés) ; la durée de chaque entretien permet l'identification du spectateur et la projection dans la singularité d'une histoire.

- Le film s'inscrit de façon affirmée dans un projet de sensibilisation le geste documentaire est ici moins un geste esthétique qu'un **acte politique** au sens large du terme ; les deux auteurs présentent eux-mêmes leur œuvre comme un « film-outil » afin de « nourrir le débat public » : de nombreuses projections-discussions ont accompagné la sortie du film.

- Le cinéma comme scène d'expérimentation

Extrait n° 7 : *La tôle et la peau, dire l'usine* (12.30 à 17.04)

http://pedagogie.ac-toulouse.fr/daac/spip.php?article419#tole_peau_extrait

Le mode de production du film -qui n'a pas eu de diffusion commerciale- indique la démarche qui a présidé à sa réalisation : « Lieux fictifs » est un collectif qui vise « à faire dialoguer art et société »; ses lieux d'intervention sont des centres sociaux, des prisons, des usines.

L'intention du réalisateur est indiquée sur le déroulant initial :

«Le propos du film est de dire l'usine aujourd'hui du point de vue de ceux qui la vivent. Le film donne la parole à des ouvriers en activité qui s'approprient les textes d'autres ouvriers ayant écrit sur l'usine et la condition ouvrière depuis l'intérieur ». (Les textes dont il est question sont tirés de 9 ouvrages, dont *Daewoo, Ouvrière* précédemment évoqués)

Le dispositif est d'ordre **expérimental** : des ouvriers se sont portés volontaires pour participer au sein de leur usine à un atelier de mise en voix de textes qui décrivent le travail ouvrier. Au terme d'un casting, neuf femmes et hommes disent, face à la caméra et sur leur lieu de travail ces paroles écrites par d'autres ouvriers. Le montage fait alterner des séquences parlées -réparties par thème- généralement tournées en plans moyens et des plans larges -fixes ou travellings- d'usines. Textes et plans ne coïncident pas strictement. A plusieurs reprises, la voix commence en off avant que n'apparaissent le corps et le visage du récitant.

Le dispositif n'est pas masqué : le film se donne à voir et à entendre comme un « **work in progress** », les hésitations, maladresses des comédiens/ouvriers ne sont pas coupées au montage ; on est à l'opposé d'un jeu naturaliste.

La parole apparaît doublement décalée :

- Ce que le spectateur entend n'est ni une parole saisie sur le vif -selon le principe du reportage ou du cinéma direct- ni une parole strictement théâtrale. Les hésitations indiquent le travail d'appropriation du texte par chaque individu avec son accent, son intonation, qui renvoient à un vécu, une histoire, personnelles.

Par ailleurs ces maladresses suggèrent aussi la difficulté de transmettre une mémoire et même une parole ouvrière.

- L'écart se situe à un autre niveau, entre le décor réel d'une part, et le corps et la parole des personnages d'autre part : le regard-caméra crée paradoxalement ici un **effet de déréalisation**, il met à distance la réalité de l'usine et les images associées au travail à la chaîne ; dans l'usine on ne parle pas, ou pas de cette façon... Il s'agit donc aussi de contester de l'intérieur les représentations obligées, le « déjà filmé » du travail ouvrier.

Comme le film *A pas lentes*, mais selon des modalités très différentes, le réalisateur fait le choix d'un dispositif scénaristique -ici proche du théâtre- pour mettre à distance le réel. Pour faire comprendre la souffrance du travail à la chaîne, faute de pouvoir les filmer durablement, les gestes du travail sont décrits ou mimés.

Bilan : Ce rapide parcours chronologique traduit schématiquement l'évolution entre un cinéma **sur** le monde ouvrier, dans lequel le travailleur n'est qu'un **objet de discours** -parfois instrumentalisé- à un cinéma comme **mode de représentation et d'émancipation** politique et culturelle de la classe ouvrière, qui trouve son apogée dans les années 1970. *Entre nos mains* et les autres films documentaires contemporains évoqués, sont en partie les **héritiers** de la double rupture introduite par le cinéma direct et le cinéma militant. Pour leurs auteurs, le film compte moins comme « produit », aboutissement artistique que comme geste, démarche politique et éthique qui implique autant les personnes filmées que le filmeur ou la filmeuse. Filmer devient alors un **acte coopératif** au sens fort de l'expression : dans ses diverses interviews Mariana Otero insiste ainsi à juste titre sur le fait que *Entre nos mains* « n'est pas un film sur mais **avec** les ouvrières ». Comme si, par un effet de compensation, l'aventure collective du film permettait, le temps d'une parenthèse utopique, de tisser les liens entre individus et de refonder une identité ouvrière commune.

Prolongement pédagogique

« Paroles ouvrières » : Groupement de textes

« *A elles je prends les mots, le corps et la voix contre tous ceux qui ont voulu l'effacement, façon d'être ensemble* ». François Bon, *Daewoo*

Texte 1.

Dans *Ouvrière*, paru en 2004, l'écrivain Franck Magloire retrace la vie de sa mère, ouvrière chez Moulinex, jusqu'à la fermeture de l'usine. L'œuvre se présente sous la forme d'un récit à la première personne.

« Comment dire ? Je n'ai jamais vraiment eu les mots pour moi... au commencement, j'ai dû dire...en fait, c'est en me remémorant ce genre de petit détail qui m'a semblé sans importance sur le coup et qui a fini par me tarauder l'esprit plus tard... ces jours de trop grande lassitude où j'entrais dans le bureau du chef d'équipe pour recevoir ma nouvelle affectation de la journée, les yeux rivés sur la pointe oblongue de mes vieux talons toujours vernis quand je l'écoutais me donner ses instructions, sans avoir la force de l'interrompre... je répondais simplement : Oui par intermittence... sans bien me rendre compte de son importance, cette chose qui se répète, on dit « oui » sans y prendre garde... dès petite fille par un hochement de tête puis vient sans qu'on s'y attende, sans y être vraiment préparée, c'est exactement de cette façon, aucune intention particulière, j'ai acquiescé sans même me prononcer... au tout début en tout cas...(...)

Je ne souhaite pas refaire l'histoire, mes ratés je les maintiens en l'état... ils y sont... reste que je ne regrette pas grand-chose... au fond, je me retiens... à quoi pourrait bien servir tout ce remue-méninges, en fin de course ? cinquante ans passés coulent autour de mes paupières, c'est automatique, je les sens s'épancher quand je tapote les bords... je cligne de l'œil avec le vague espoir de chasser le flou, et je redeviens comme avant... ces collègues et ces chefs qui ont traversé mon existence, l'atelier qui s'étendait au-devant... tous me débordent encore parfois...(...) Sans doute l'usine rapetisse-t-elle les gens, elle les fait plus bas qu'ils ne sont... les panneaux mobiles si hauts, on ne voit rien et on paraît si petits... le jour, le ciel... eux aussi, on les distingue à peine même en faisant l'effort de se redresser, si bien que pour finir, c'est la carcasse entière qui se ploie quand les années filent... oui, par habitude, on se refuse à regarder plus haut... il n'y a pas à en dire davantage, c'est tout...

Alors, quand mon fils m'a proposé de faire un livre avec lui... j'ai longtemps hésité... ensemble... je ne voyais pas quoi... C'est pour de vrai, a-t-il dit, vrai comme la vie, la vraie vie... c'est long, lui ai-je répondu, et pas toujours très palpitant, tu le sais aussi bien que moi et tu l'apprendras bientôt... Si, si, va pour la réalité, il a insisté... je ne sais pas exactement ce qui est vrai ou faux là-dedans... Laisse-toi aller, parle, a-t-il ajouté, moi je mettrai par écrit... justement, le plus difficile pour les gens comme moi a toujours été de laisser les mots sortir... enfin... la banalité, la vie d'usine, en parler... cela sonnait bizarre, quelque chose d'inhabituel dans mon cas... deux vies, ai-je pensé, celle qui passe en silence et celle qui se raconte avec des mots... cette fois, je vais essayer... »

Ouvrière, p.7/9

Texte 2.

« Les visiteurs nous visitent par les bureaux... fournisseurs, consultants miracles portant à la main leur mallette de conseils en tout genre, formateurs et designers, études de-ci, de-là, sur l'ergonomie des postes de travail, l'organisation des ateliers, les portefeuilles produits et leur redéploiement... c'est ici, dans ces petites maisonnettes à l'allure paisible de mairies de campagne disposées en carré, que l'éventail des dispositions qui nous concernent directement s'ébauche, avant d'être discuté avec les délégués du personnel et les syndicats en comité d'entreprise, pour nous être transmis en retour, plus tardivement encore et partiellement s'entend... dans ces façades lissées qui appliquent seulement les directives, car il existe plus haut, plus loin... à moins de trois cents kilomètres de là, une tour vitrée grand style, singeant le ciel en toute impunité, marbre rose à l'entrée et fontaines aux bouches sculptées qui clapotent doucement, au fil rassurant d'une odeur de cuir dégoulinant des fauteuils et des attachés-cases, où les grands pontes de la maison mère décident la politique globale à mener lors de leurs assemblées générales...

Depuis quelques mois, ils nous envoient leur compte-rendu de la situation, nominativement et jusque dans nos propres boîtes à lettres, plus précisément *leur support trimestriel de communication interne*, je cite, il n'y a pas de raison que je m'en prive, mon fils le fait bien lui... d'autant que jusqu'ici dans mes rangs, nul n'en parle, tout le monde a pourtant reçu le premier numéro en mars 2001, douze pages cartonnées de papier glacé, fines, coupantes, semblables à des feuilles d'aluminium, difficiles à déchirer et qui ne se froissent pas sous les doigts... personne ne l'a vraiment lu ni même feuilleté de toute façon, rangé au tréfonds d'un tiroir, envoyé illico à la poubelle en compagnie de ces prospectus qui nous sont versés au courrier tout au long de l'année et qui nous vantent ostensiblement leurs promotions... je me permets alors de parler de notre vocation, comme ils disent... *Créer une culture commune, favoriser la diffusion des informations et le partage des best-practices, mais aussi informer sur les nouveautés produits et marchés (...)* il se veut le magazine de tous, il donne la parole

aux acteurs de notre Entreprise car notre projet commun est clair, fort, mobilisateur : devenir l'un des tout premiers leaders mondiaux de l'électro-ménager. Donc, Action ! C'est le nom de leur feuille de chou... le « e » d'entreprise, sa majuscule emphatique, notre, commun, best-practices, on croit rêver en terre étrangère... dans tout le canard, pas un seul mot réel qui puisse nous nommer en tant qu'ouvriers...

Je poursuis, texte et photo de la vedette en pleine page deux, le P.-d.g. lui-même, un nouveau venu, un énième, en plan américain sur une estrade et micro en bouche, je n'avais jamais vu sa trogne auparavant... boule dégarnie, costume en cachemire couleur sable, assez ample pour contenir ses formes généreuses qu'ont dû lui laisser bon nombre de repas d'affaires, cravate de soie brune et chemise en coton perlé, il nous dicte : *La réussite ou la faillite sont celle des hommes et non des organisations...* je continue sans vraiment comprendre les mots qui s'affirment en gras eux aussi, *fusion, synergies, économies, priorités, actionnaires, processus permanent, nécessité, volonté, automatisation, action, décision, optimisation...* dans un flot continu, des sonorités en -aire, en -té, en -tion, jusqu'à l'écoeuement... »

Ouvrière, p. 55/57

Texte 3.

«Me voilà parvenue à ma place sur mon îlot de soudure, au milieu d'une rangée de machines individuelles, je décompte les secondes en face de la mienne qui alimentera bientôt, quelques mètres derrière moi, la chenille principale qui a commencé d'avaler son propre mouvement, je ne la vois pas mais j'entends le tapis mécanique glisser sur ses rouleaux et le crissement qu'il fait en tournant à ses extrémités, les caisses de micro-ondes cognent sous le roulis et couvrent les voix des filles de la chaîne qui ont cessé de jacter de toute façon... (...)

Pschitt ! ma première porte soudée, marquée au compteur de la machine, les différents chants métalliques m'enserrent mais tous sont perceptibles distinctement, et les mots me viennent encore..., pschitt ! je me répète des pensées que j'ai dans la tête, ça m'aide à tenir, et puis ça entretient..., pschitt ! elles me disaient quoi déjà ? ah ! oui ! il s'est établi une étrange connivence entre cet atelier et moi..., pschitt ! quant à savoir par quel lien insidieux c'est advenu..., pschitt ! à bien y réfléchir, c'est ma foi vrai : personne..., pschitt ! enfin, je ne suis pas née OS..., pschitt ! je le suis devenue au contact de cette machinerie, c'est un fait, quant aux autres..., pschitt ! les bourgeois, eux, s'imaginent avoir le monopole de..., pschitt ! je prends deux nouvelles charnières, la gauche dans le premier bac, la droite dans le second, et la porte de l'autre côté sur le chariot roulant, ensuite je..., pschitt ! je m'empêtre toute seule, je ne m'y retrouve plus,

je le demanderai à mon fils en arrivant..., pschitt ! et je confonds sûrement, je ne sais plus, fais donc un effort..., pschitt ! c'est sûr que pour eux la vie est différente, mais pour moi..., pschitt ! de nouveau, je pose charnières et porte sur le gabarit de la machine, je soude en pressant sur les deux boutons simultanément, pschitt ! l'arc est bleu, l'éclair m'aiguillonne la rétine, quinze au compteur, après tout, si je fais le bilan, j'ai tout de même vécu ma vie avec intensité moi aussi..., pschitt ! la parole publique, pour en faire quel usage, au juste ?... pschitt ! pour qui au fait ? les phrases s'éparpillent dans ma tête, se coincent dans les engrenages, les bruits s'atténuent autour de moi..., pschitt ! en attendant d'y mettre de l'ordre, je dois..., pschitt ! agir avec méthode, trente ans que cela dure, et je ne m'y fais toujours pas..., pschitt ! je laisse glisser devant moi une porte soudée sur le tapis en pente, j'attrape aussitôt deux autres charnières..., pschitt ! il est temps de s'y mettre sérieusement au lieu de se creuser inutilement la caboche, c'est pas le bon moment, je reprends..., pschitt ! je sens que le rendement n'y est pas, je ne vais pas m'en sortir si..., pschitt ! soit ! y aller avec méthode, tendre mon bras, prendre les charnières toutes deux ensemble en les pinçant de la main gauche, tourner ma colonne vertébrale et, de l'autre main, empoigner la porte à pleine paume, puis poser les trois pièces sur le gabarit à souder et les ajuster au millimètre avec le plat des deux mains, exercer enfin une nouvelle pression des doigts, bien étalés sur les boutons cette fois, puis... pschitt ! je fais glisser, clic ! vingt-quatre au compteur, voilà c'est parti, j'ai ma cadence à soutenir, j'active mon bras..., pschitt ! combien à faire aujourd'hui déjà ? » (...)

Ouvrière, p. 127/130

Texte 4 :

Daewoo, paru en 2004, retrace les luttes des ouvriers et ouvrières de Lorraine confrontés à la fermeture de leur usine à la suite du désengagement du groupe sud-coréen. Avant de publier ce qu'il présente comme un roman, François Bon a mené pendant plusieurs mois un travail d'enquête auprès d'un groupe d'ouvrières, enregistrant leurs entretiens. De ces échanges sont nés une pièce de théâtre, dans laquelle des comédiennes professionnelles jouent le rôle de quatre ouvrières et un roman qui associe, récit du narrateur à la première personne, retranscription ou plutôt restitution d'entretiens et extraits de théâtre.

Uckange, juin 2003 : de l'équilibre des fins de mois dans le chômage

« Uckange, juin 2003. Uckange, c'est la première ville dans la vallée. L'aciérie y a été rasée, sauf un immense haut fourneau à coulée continue, trop imposant pour qu'on le détruise. C'est moi qui avais voulu qu'on parle de la peur qui s'installe, de la peur

ordinaire, quand derrière l'avalanche des chiffres il y a cette simple perpétuation du quotidien, du visage qu'on offre aux autres dans la ville, de qui on est pour ses enfants et ce qu'on leur propose. On m'a laissé prendre des notes, on m'a demandé souvent de ne pas faire état du nom, parfois ni du nom ni du prénom. Je ne prétends pas rapporter les mots tels qu'ils m'ont été dits : j'en ai les transcriptions dans mon ordinateur, cela passe mal, ne transporte rien de ce que nous entendions, mes interlocutrices et moi-même, dans l'évidence de la rencontre. Je notais à mesure, sur mon carnet, les phrases précises qui fixent une cadence, un vocabulaire, une manière en fait de tourner les choses. La conversation vous met d'emblée dans une perspective ouverte, tout ce qu'on suggère au bout des phrases, et qui devient muet si on se contente de transcrire. C'est cela qu'il faut reconstruire, seul, dans les mois qui suivent, écoutant une fois de plus la voix, se remémorant ce qu'on apercevait de la fenêtre, comme les noms et les prénoms cités. Quand bien même les histoires dites, et même les amours qui commencent ou finissent, sont les mêmes, et même le désarroi.

J'appelle ce livre roman d'en tenter la restitution par l'écriture, en essayant que les mots redisent aussi ces silences, les yeux qui vous regardent ou se détournent, le bruit de la ville tel qu'il vous parvient par la fenêtre (rien, une rue, les camions qui passent, la filée rapide d'une voiture et le brusque et provisoire silence quand le feu passe au rouge) : on est chez Audrey K., la maison a un couloir, un salon étroit sur le devant, une cuisine sur l'arrière donnant sur une courette cimentée, et un escalier encombré de jouets d'enfants, d'anoraks suspendus, s'en va à l'étage où sont les chambres.

« On sent les choses avec ce qu'on est, on gamberge. C'est la durée qui est difficile. Alors évidemment que c'est limite. Moi je gagnais bien, à ma mère ou des amies je disais :-je gagne beaucoup. Et puis tu dis ça à quelqu'un d'autre, et tu vois un sourire en coin : moi j'étais contente parce que ça me faisait plus que d'autres filles, disons une fille qui commence, ou bien une fille juste à la chaîne. Mais quoi, quand tu enlèves le loyer d'abord, et puis les crédits : la voiture (il faut bien une voiture, et j'étais presque au bout, en plus que la diesel neuve me coûtait moins que ce que je dépensais pour la vieille Renault, essence et réparations), la machine à laver en quatre fois (comment on ferait, mes filles et moi, sans machine à laver), bon, tu divises en quatre, et voilà ce qui reste par semaine... »

Daewoo, p. 47/49

Texte 5.

Théâtre, extrait sept : traversées d'usine

« J'avais proposé au metteur en scène un moment qui serait presque du théâtre de geste, où on aurait projeté sur les parois du théâtre des images de l'usine vide autour des quatre actrices (ou pourquoi pas, les actrices elles-mêmes filmées dans l'usine), pour une suite d'images qui inclurait une manifestation, le quotidien de l'usine, à la chaîne et dans les vestiaires, un enterrement, un voyage en voiture, de l'amitié.

SARAÏ : -Façons d'être ensemble ?

ADA : -La chaîne. Enfin, ils disaient ligne de production. Devant toi le miroir, pas un miroir en vitre, miroir en fer. Tu vois l'arrière du téléviseur, et tes mains qui enclenchent les circuits et les prises. Nous étions toutes trois sur nos tabourets, et si l'une dit quelque chose droit devant elle, sans se faire repérer, les deux autres l'entendent. Toi tu passais, mobile, avec ton chariot. Des fois, on s'en moquait.

SARAÏ : -Façons d'être ensemble ?

NAAMA : -Ce moment au vestiaire, après. On ferme la porte, un silence. L'autre équipe a repris. Avec les filles, comme, je ne sais pas, un abandon. Il y a qu'on enlève la blouse, qu'on est nues dessous ou presque, et voilà : entre nous et fragiles et belles, un seul instant et puis on reprend la vie civile, la vie armée, chacune son blouson sa veste, on est devant le petit miroir dans la porte de fer du vestiaire, on se refait la bouche et c'est fini.

SARAÏ : -Façons d'être ensemble ?

TSILLA : -Toi tu as croisé les bras, la chef te dit de continuer ou de reprendre et tu ne bouges pas. Tu te contentes de rester là, immobile. Et tu t'aperçois qu'elle a détourné le regard, parce que les copines aussi, à côté, ont croisé les bras. Ça y est, on a débrayé.

SARAÏ : -On marche dans l'allée, on rédige une affiche qu'on installe au panneau, on appelle les autres sur la ligne B, ou bien on est au milieu de la cantine et on dit à voix haute pourquoi il y en a marre. Combien de fois en huit ans de Daewoo, et maintenant tu fais quoi de ta colère ? Tu te mets dans ta cité au milieu de ton escalier, tu avances sur la place vide de la ville et tu cries ? Façons d'être maintenant ensemble ?

ADA : -Des bons moments. C'était la nuit dans l'usine, tout calme, Aïcha nous préparait du thé, d'autres avaient amené des gâteaux, on se montrait des photos, on se racontait des trucs que normalement jamais on se dit. Et nous quatre, tu t'en souviens,

on avait décidé d'aller voir dans cette usine partout où on ne connaissait pas, les magasins, les bureaux, les réserves. Et voilà, tout vide, maintenant.

SARAÍ : -Façons d'être maintenant ensemble ?

TSILLA : -Le feu qu'on avait fait devant l'usine, et c'était eux, les hommes, qui amenaient des planches et des vieux pneus, et même elle avait envoyé son mari et un autre au supermarché nous acheter des salades. Je lui revois la tête, à son bonhomme : -C'est le monde à l'envers, qu'il semblait nous dire...

NAAMA : -Moque-toi. Ils avaient aussi amené du dessert et des bouteilles, il avait dit : -De la part de ceux de la poste, avec notre cagnotte. Et puis quand on avait suspendu le mouvement, tout le monde chez moi. Toi, toi et toi. C'était la nuit, du balcon on voyait la ville, et ça nous avait pris de chanter, toutes ensemble. Une chanson finalement de pas grand-chose, mais voilà, c'était quatre voix : *La vie moderne, vie moderne, vie moderne...* »

Daewoo, p.256/258

Document complémentaire.

Extraits du texte écrit par la réalisatrice Mariana Otero après le tournage (publié dans le Livret d'accompagnement du film *Entre nos mains*, p.4)

« **Le montage et le sens du film.** La construction générale du film va épouser la chronologie des événements, la dramaturgie proposée par le réel. Mais, je vais au montage scénariser cette chronologie du réel : ciseler, couper, raccourcir, ellipser, resserrer non seulement les événements mais aussi les dialogues et les scènes afin de faire émerger, au-delà de l'histoire des axes forts et des problématiques qui m'intéressent en termes humains, politique et économique. (...) Le scénario au final va donc s'écrire pendant le montage. (...)

Le rythme et le ton du film. Le film va alterner des scènes de réunion en haut chez les cadres et d'autres en bas avec les manutentionnaires et les couturières. Les mêmes problèmes et questions sont parlés et pensés tout à fait différemment, selon qu'ils sont abordés par ceux d' « en haut » ou par ceux d' « en bas » et c'est ce qui rend passionnant cet aller et retour entre le haut et le bas. (...) Le film va passer d'un service à l'autre et alterner les scènes, en s'appuyant tout autant sur le langage que sur les événements. Ou, dit autrement, les mots doivent faire partie des événements, non par rapport à l'information qu'ils véhiculent mais par rapport aussi à ce qu'ils charrient comme sous-texte, comme sous-entendu ou comme vision du

monde. On pourra monter parfois sur la parole, non pas seulement pour faire avancer l'histoire, mais plutôt pour que les uns à côté des autres, les mots puissent résonner de toute leur ampleur. (...) Le montage sonore, tout autant que le rythme des images, rendront présente la répétitivité du travail. Ils apporteront une musicalité au film qui donnera une forme d'évidence à la séquence finale de comédie musicale dont l'orchestration est composée de bruits de machines à coudre et du bruit des scotchs. Unité de ton, unité de son, de personnages et de texte incluront cette séquence dans la continuité. Et tout au long du film, la « musique » des mots, des gestes et, au final, de la chanson, pourra contribuer à donner à ce film son aspect enchanteur en dépit de l'échec final. »

Prolongement pédagogique

Ce document présente, sous forme de notes, des suggestions de liens entre le documentaire et des œuvres littéraires contemporaines. Les activités proposées pourraient être menées à l'issue d'une première analyse approfondie du film en classe.

Le programme de Français en Seconde comprend l'objet d'étude « **Réalisme et Naturalisme** » : il permet d'aborder la question de la **représentation du monde ouvrier** dans les genres narratifs (à travers l'étude de *Germinal*, par exemple). Cette séquence pourrait donc prolonger la réflexion sur les liens entre art et réel aujourd'hui par **l'étude croisée** du film de Mariana Otero et de deux œuvres littéraires publiées en 2004 : *Daewoo* de François Bon et *Ouvrière* de Franck Magloire.

Objectifs : analyser les modes de représentation du monde ouvrier et de la parole ouvrière dans le film et deux récits/fictions documentaires. S'interroger sur la notion d'esthétique documentaire dans deux récits contemporains.

Problématiques : comment le cinéma documentaire et le récit littéraire représentent-ils le monde ouvrier, comment restituent-ils une parole ouvrière ? En quoi la démarche des romanciers et de la cinéaste relève-t-elle d'une forme de mise en scène du réel ?

Déroulement de la séquence :

- distribution du corpus (extraits de textes + photogrammes et séquences du film)
- faire établir des liens entre les textes et le film
- faire décrire le "dispositif" à l'œuvre dans les 3 cas
- étudier de façon comparée les 3 œuvres selon les pistes suggérées

Pistes d'étude envisageables :

1- La question du genre : de la mise en scène du réel à la fiction documentaire.

3 œuvres qui échappent selon des degrés divers à une catégorie précise :

- un film documentaire qui comporte une séquence entièrement jouée et scénarisée (la séquence de comédie musicale). Comme tout documentaire, le film, dans son ensemble, repose sur une mise en scène qui s'accorde à « la dramaturgie proposée par le réel ».
- un récit autobiographique paradoxal (Le récit à la P1 qui donne à entendre la

parole de l'ouvrière est aussi celui d'un écrivain et d'un fils qui « retravaille » cette même parole)

-un roman entremêlant récit à la première personne, entretiens parfois réécrits, extraits de pièce de théâtre (intégrant eux-mêmes des morceaux d'entretiens). Il ne s'agit pas d'une simple retranscription de témoignages mais d'une restitution (de voix, de silences, de non-dits) qui autorise donc une part d'invention.

3 œuvres qui partent du réel pour le (re)mettre en scène :

- le film documentaire est une saisie, un enregistrement du réel mais aussi une reconstruction de celui-ci notamment par le montage qui crée une dramaturgie (cf document complémentaire)

- le récit de Franck Magloire et le roman de François Bon s'appuient sur un matériau brut (les paroles des ouvrières notamment) pour les réécrire selon diverses modalités énonciatives (extraits de pièce de théâtre, monologue intérieur de l'ouvrière à la chaîne etc...)

2- La démarche artistique comme acte politique et esthétique collectif : 3 œuvres coopératives.

La démarche des 3 auteurs repose sur le désir d'écrire ou de filmer « avec » des ouvrières.

Dans les 3 cas, l'auteur recourt à un dispositif qui évite le point de vue surplombant, en accordant aux personnages une place de sujets acteurs de leur propre histoire et non de simples objets, victimes du système économique.

Le principe des 3 œuvres est analogue : « retravailler le réel » (événements, paroles, gestes) pour nous le faire voir et entendre véritablement.

- *Entre nos mains* : la participation de l'ensemble des ouvriers au film, leur contribution à l'écriture de la séquence de comédie musicale.

- *Ouvrière* : lien mère/fils à travers écriture (texte 1)

- *Daewoo* : genèse de l'œuvre évoquée dans le texte 4 (entretiens, pièce de théâtre puis roman)

3- Filmer / écrire à la hauteur des personnes :

- Dans *Entre nos mains* : la réalisatrice ne fait pas de plans-cut sur les interviews, le temps accordé à chaque personne lui permet de se construire en personnage, d'acquiescer une identité nouvelle aux yeux des autres et du spectateur.

On peut ainsi étudier l'évolution du mode de présence d'un personnage (voir les 2 séquences concernant Sylvie) : dans ses premières apparitions, interviewée face caméra, elle exprime sa gêne, ses paroles sont elliptiques puis au fur et à mesure, se crée une complicité voire un jeu avec la caméra (la voix-off de la réalisatrice disparaît progressivement)

- Dans *Ouvrière* : la mère exprime une réticence initiale vis-à-vis du projet d'écriture de son fils (texte 1) avant que sa parole ne se libère.
- Dans *Daewoo* : le narrateur définit la nature hybride de son roman, écrit du point de vue des ouvrières et avec elles.

4- Dire / faire dire / montrer la réalité de l'usine :

- Dans *Entre nos mains* : les plans initiaux, brefs et répétitifs, montrent le travail de piquage (la machine à coudre renvoie à la fois de façon métonymique au travail des ouvrières du textile et de façon métaphorique au travail de montage du film); plus globalement, c'est plutôt la perspective de l'absence de travail qui est évoquée.

Le montage permet par ailleurs de souligner la partition de l'espace au sein de l'usine, l'opposition entre le haut/le bas, les bureaux des cadres/l'atelier des ouvrières.

- Dans *Ouvrière* : le mouvement de l'écriture retranscrit le mouvement de la chaîne (déshumanisation), suggère un conflit entre l'émergence d'une conscience de soi et le mécanisme qui empêche la pensée de se développer (texte 3).

- Dans *Daewoo* : la réalité de l'usine ne subsiste plus qu'à travers l'évocation d'un passé commun (luttons, moments intimes, joies partagées)

5- Restituer / faire entendre des paroles ouvrières devenues inaudibles :

- Dans *Entre nos mains* : plusieurs séquences dialoguées manifestent l'émergence d'une conscience politique (le passage "on n'est que des ouvrières. On n'a pas les outils pour comprendre") et plus généralement les passages où on voit les ouvrières s'interroger sur le principe de la SCOP.

- Dans *Ouvrière* : l'écriture souligne l'opposition entre la parole ouvrière et la satire du discours stéréotypé du marketing qui déréalise le travail et occulte l'ouvrier (texte 2)

- Dans *Daewoo* : l'écriture dramaturgique permet d'évoquer, via le chœur tragique des ouvrières, l'épopée de l'usine.

Dans les trois œuvres, la parole est la fois brute et stylisée, retravaillée. Dans le film, les paroles deviennent chanson retraçant l'aventure de la SCOP lors de la séquence comédie musicale. La réalisatrice s'intéresse à leur sous-texte, leur musicalité en entremêlant dans la matière sonore du film, paroles et bruits de l'usine.

Evaluation : rédiger la note d'intention ou une notice de présentation du film de Mariana Otero, en s'appuyant sur les éléments et éventuellement les autres œuvres étudiées.

Références filmiques et bibliographiques :

Films documentaires :

La Sortie des usines Lumière, Louis et Auguste Lumière, 1895

La Grande lutte des mineurs, Louis Daquin, 1948, consultable sur le site « Ciné-archives »

La Reprise du travail aux usines Wonder, en bonus du film *Reprise*, H. Le Roux, DVD Montparnasse, 2004

A pas lentes, Collectif Cinélutte, DVD Montparnasse, « Le cinéma de Mai 68 », 2009

Rêve d'usine, Luc Decaster, DVD Ciné Malta, 2002

Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés, S. Bruneau et M.A Roudil, DVD Scéren-CNDP, 2011

La tôle et la peau, dire l'usine, Claude Hirsch, DVD Doc Net films édition, 2010

Les Lip, l'imagination au pouvoir, Christian Rouaud, DVD Films du paradoxe, 2007

Récits et romans :

Daewoo, François Bon, Fayard, 2004

Ouvrière, Franck Magloire, éditions de l'Aube, 2004

Les Vivants et les Morts, Gérard Mordillat, Calmann-Lévy, 2005

L'Etabli, Robert Linhart, Minuit, 1978

Ouvrages historiques et sociologiques :

Retour sur la condition ouvrière, Stéphane Beaud, Michel Pialoux, Fayard, 2000

La Misère du Monde, sous la direction de Pierre Bourdieu, Seuil, 1993

L'Ecran bleu, « La représentation des ouvriers dans le cinéma français », Michel Cadé, PU Perpignan, 2000