



**HAL**  
open science

## **Le travail en représentation dans les films militants**

Nicolas Hatzfeld, Gwenaële Rot, Alain Michel

► **To cite this version:**

Nicolas Hatzfeld, Gwenaële Rot, Alain Michel. Le travail en représentation dans les films militants. Histoire et sociétés. Revue européenne d'histoire sociale, 2004, 9, pp.118 - 131. <hal-03458714>

**HAL Id: hal-03458714**

**<https://sciencespo.hal.science/hal-03458714v1>**

Submitted on 30 Nov 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/292811346>

# Le travail en représentation dans les films militants. Caméras et micros dans les usines automobiles, 1968-1974

## Article

---

CITATION

1

READS

4

3 authors, including:



[Gwenaële Rot](#)

Sciences Po Paris

56 PUBLICATIONS 93 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)



[Nicolas Hatzfeld](#)

Université d'Évry-Val-d'Essonne

34 PUBLICATIONS 20 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)



Affiche du film de  
Jean-Pierre Thorn  
*Oser lutter,  
oser vaincre:*  
15 mai-18 juin 1968.

## Le travail en représentation dans les films militants

Caméras et micros dans  
les usines automobiles, 1968-1974

Par Nigwal (Nicolas Hatzfeld, maître de conférences à l'université d'Évry, chercheur au centre Pierre-Naville; Gwenaële Rot, maître de conférences à l'université de Paris X-Nanterre, chercheur à l'IDHE-CNRS; Alain Michel, chercheur au CRHST-CSD).

Dans la France des années 1968<sup>1</sup> émerge un ensemble de films nouveaux à bien des égards. Participant au bouillonnement social, politique et culturel de l'époque, ils s'inscrivent clairement dans une perspective d'action collective et de

changement social. Parmi eux, une partie délaisse les rues et les universités pour se tourner vers les usines. S'inscrivant dans la lignée d'*À bientôt j'espère*<sup>2</sup>, réalisé par Chris Marker en 1967, ils mettent l'accent sur ceux qu'ils considèrent comme les représentants de la classe ouvrière, cœur des forces de changement. De 1968 à 1974, un certain nombre de ces films vont concentrer leurs regards sur les usines automobiles, qui font figure de creuset de la quintessence ouvrière : l'aliénation et l'exploitation y trouvent le cœur de leur territoire, la chaîne, où travaillent des dizaines de milliers de salariés.

Réunies généralement sous le qualificatif de « films militants », ces productions reflètent en réalité une grande diversité d'affinités

<sup>1</sup> Sur le sens de cette notion, cf. *Les Années 68*, G. Armand-Dreyfus et al. (dir.), Bruxelles, éd. Complexe, 2000.

<sup>2</sup> *À bientôt j'espère* (1967), C. Marker et M. Marret. Ce film est réalisé lors de la grande grève de travailleurs de la Rhodiaceta à Besançon (25 février-23 mars 1967).

politiques, depuis la pleine adhésion à l'orientation communiste de la CGT d'alors jusqu'à l'extrême gauche révolutionnaire. La diversité se trouve aussi dans le style choisi – « documentaire » ou porté sur la « fiction » –, dans la palette des techniques de montage, ou dans les façons d'afficher l'engagement du cinéaste. Elle est liée également à la variété des usines filmées : tandis que, depuis des décennies, la CGT a imposé Billancourt comme symbole de la France ouvrière, ces films montrent aussi Citroën-Nanterre, Simca-Poissy, Peugeot-Sochaux et, pour la Régie Renault, les usines de Flins et de Cléon, si différentes de Billancourt. Enfin, les évolutions qui, en quelque six années, transforment l'horizon politique et social des ouvriers et des militants, infléchissent la représentation des usines et de ceux qui travaillent en leur sein.

Les cinéastes vont rencontrer les ouvriers sur le lieu de leur activité. Qu'y voient-ils et quelles représentations donnent-ils des ouvriers et de leur travail ? Aspect faussement évident de la condition ouvrière, la grande diversité avec laquelle ces films traitent le travail incite à se demander quand celui-ci se trouve représenté et à quel titre ; à prendre l'image attribuée au travail pour interpréter ces films.

### La chaîne en face : le travail explicite

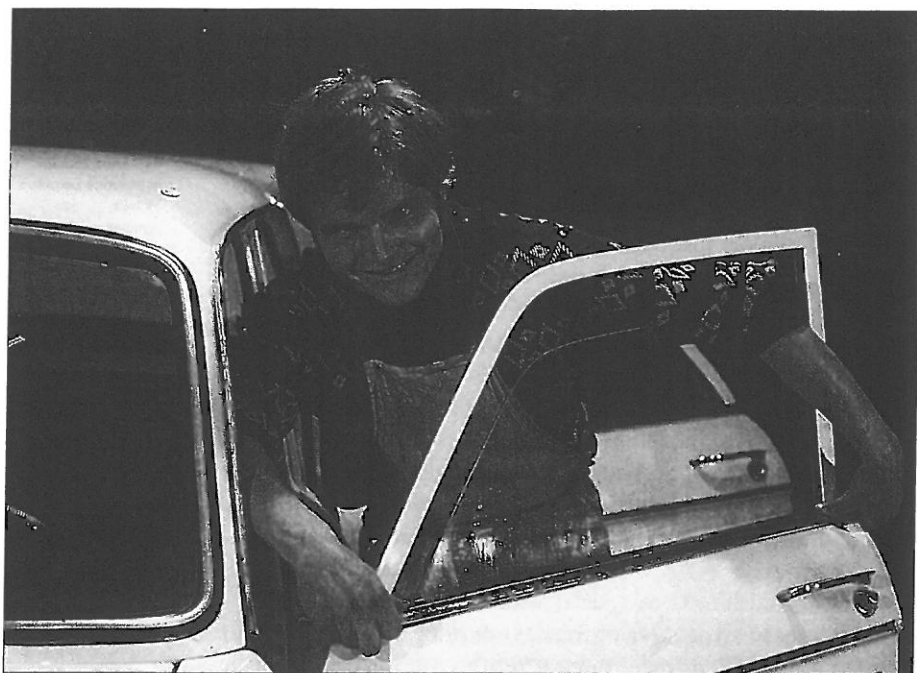
#### Le travail montré

Parmi l'ensemble des films étudiés, un seul film observe le travail de façon documentaire : *Avec le sang des autres*, de B. Muel (1974). Ce film est tourné à Peugeot-Sochaux autour d'une succession de séquences réalisées dans l'usine ou hors de celle-ci. Les scènes d'intérieur filment différents ateliers : tôlerie, chaînes d'assemblage, peinture, emboutissage. Les ouvriers manipulent des pinces à souder, des chalumeaux, des meuleuses électriques, des marteaux, des ciseaux, des clés ou des pistolets de peinture... On en voit poser des joints de porte, garnir des intérieurs de voiture, peindre des carrosseries. La scène finale, magnifique, montre un ouvrier à travers les outils de presse en action, suggérant l'écrasement incessant de l'homme dans le dispositif industriel. Que montrent ces images ? La densité du travail dans un bruit omniprésent, la finesse et la précision des gestes, le poids de la répétition et le temps qui dure. Enfin, l'absence de paroles souligne l'isolement des ouvriers. Les choix de prise de vues sont très marqués : gros plans sur les gestes et sur les visages, caméra située au plus près du travail, parfois même dans la voiture qui est fabriquée. D'autres films montrent aussi le travail, mais dans le cadre d'une

#### FILMOGRAPHIE\*

- ↘ *Cléon* (1969), Alain Laguarda, 25 min, distribution Iskra.
- ↘ *L'ordre règne à Simcaville* (1969), Catherine Moulin et Maurice Lemaître, 31 min, distribution Iskra.
- ↘ *Mai 1968, Citroën-Nanterre : chronique d'une grève* (1969), Edouard Hayem, 63 min, MK2 Production.
- ↘ *Oser lutter, oser vaincre : 15 mai-18 juin 1968* (1969), Jean-Pierre Thorn, 90 min, distribution Productions de La Lanterne.
- ↘ *La CGT en mai 68* (1969), Paul Seban, 92 min, source Ciné-Archives.
- ↘ *Camarades* (1970), Marin Karmitz, 80 min, MK2 Production.
- ↘ *Sochaux, 11 juin 68* (1970), Groupe Medvedkine de Sochaux, 19 min, distribution Iskra.
- ↘ *Les Trois Quarts de la vie* (1971), Groupe Medvedkine de Sochaux, 20 min, distribution Iskra.
- ↘ *Week-end à Sochaux* (1971), Groupe Medvedkine de Sochaux, 57 min, distribution Iskra.
- ↘ *Avec le sang des autres* (1974), Bruno Muel, 50 min, distribution Iskra.
- ↘ *33 Jours en mai* (1970), François Chardeaux, 48 min, distribution François Chardeaux.

\* La plupart de ces films peuvent être visionnés à la BNF, au Forum des images, à la Cinémathèque de Paris. D'autres viennent d'être récemment diffusés en DVD (coffret Marin Karmitz, MK2 Production, 2003). Outre l'analyse historique et sociologique de ces films, nous avons également interviewé trois réalisateurs (B. Muel, J.-P. Thorn et Fr. Chardeaux).



Dans *Week-end à Sochaux*, du Groupe Medvedkine, un jeune ouvrier mime l'absurdité du travail à la chaîne: pour monter la baguette correctement, l'ouvrier doit se coincer le bras dans la portière.

reconstitution<sup>3</sup>. *Camarades*, de Marin Karmitz (1970), raconte la trajectoire d'un ouvrier qui part de province (Saint-Nazaire et ses chantiers) pour se retrouver à Billancourt en même temps qu'il s'engage dans le militantisme contestataire. Ce film comporte quelques brèves séquences tournées dans un atelier d'emboutissage, où le personnage principal alimente des presses en pièces. Là aussi, monotonie, enfermement dans le travail: l'impression est accentuée par la reprise en boucle d'une séquence où l'on voit le jeune ouvrier saisir les pièces dans un mouvement de répétition pesante. Au contraire du film précédent, celui-là débouche sur la construction d'un idéal-type ouvrier, l'opérateur « presse-bouton », qui donne lieu à une vision uniformisée du travail.

Autre film de composition, *Week-end à Sochaux*, du Groupe Medvedkine (1971), déploie une idée expérimentée à travers un court-métrage, *Les trois-quarts de la vie* (1971). Il se compose de séquences traitant de la vie d'usine et de la condition d'ouvrier sochalien, sous des formes allant du strict documentaire à des scènes de théâtre filmé. Écrites et mimées par de jeunes ouvriers de l'usine, ces saynètes traitent en particulier du travail en chaîne de montage. Le film développe le point de vue de ces jeunes sur les « cadences » et l'« intensification » du travail, mais aussi sur l'intervention de tous ceux qui empoisonnent leur vie: chronométrateurs, agents des méthodes, services de recrutement, de logement, de gestion de la main-d'œuvre.

Pour ces trois films, un point commun mérite d'être relevé: le travail, c'est la chaîne, c'est le travail à la chaîne.

**3** B. Muel comme M. Karmitz récusent le terme de fiction pour qualifier ces films. Tous deux revendiquent, chacun à sa manière, une présence essentielle et irréductible du réel (B. Muel, entretien avec les auteurs, 3 octobre 2003; présentation de *Camarades*, M. Karmitz, coffret DVD, 2003).

### Le travail en mots

La parole, dans ces films, a une grande importance. Outre le fait qu'elle contribue à l'effet de vérité du cinéma militant, elle permet d'explicitier l'engagement des cinéastes.

On trouve tout d'abord des commentaires en voix *off*, réalisés hors de l'action. Ils donnent une description du travail, concentrée sur deux axes : les cadences et l'oppression. Le discours inscrit le travail dans des analyses politiques plus larges pour lesquelles le rôle des syndicats fait l'objet d'appréciations diverses. Dans *Week-end à Sochaux*, un autre procédé est employé : la répétition de mots en écho, tels que « Peugeot », ou « chaînes ».

Les films comportent également des témoignages, dans des proportions variables. Le terme de « déclaration », que B. Muel préfère à celui d'interview, rend compte de ces postures d'ouvriers qui ont d'eux-mêmes quelque chose à dire et auxquels la caméra offre une tribune. Certaines de ces « déclarations » sont filmées, comme celle d'un paysan racontant, du haut de son tracteur, son ancien rythme de vie d'ouvrier (dans *Sochaux, 11 juin 68*), ou celles de jeunes ouvriers assis dans l'herbe (*Mai 1968, Citroën-Nanterre*). D'autres sont enregistrées sans image, en simple bande-son, prononcées par des ouvriers qui restent dans l'anonymat. Leur parole prend un statut particulier : ce n'est la parole de personne, donc une parole de tous. Si certaines sont saisies dans des temps creux d'occupation d'usine (*Oser lutter, oser vaincre*), la plus forte est sans conteste un extraordinaire monologue d'un ouvrier sur ses mains (*Avec le sang des autres*)<sup>4</sup>. Ces déclarations stigmatisent la robotisation des individus, l'intensification des cadences, les douleurs du corps, les mesures arbitraires, les effets ravageurs du travail sur la vie de famille. Le temps est fréquemment évoqué : temps du travail, qui presse toujours, et temps hors du travail, présenté comme le temps de la « vraie vie », toujours attaqué. Au cœur de ces déclarations : les atteintes à la personne, à sa dimension sociale et affective.

La plupart des films introduisent un troisième type de parole, prise par micro baladeur avec ou sans image. Plus que les autres, cette parole renforce le caractère documentaire de ces films. Elle livre des moments, impromptus ou présentés comme tels par le jeu du montage, qui illustrent des thèmes classiques de la lutte ouvrière, comme l'établissement d'un cahier de revendications dans *33 Jours en mai* (repris par *La CGT en mai 68*), ou des confrontations de grévistes avec des non-grévistes, des cadres ou des forces de l'ordre (*Oser lutter, oser vaincre ; Citroën-Nanterre*). En ce qui concerne le travail, ces passages parlent des dégâts qu'il provoque,

<sup>4</sup> Sur la genèse de ce monologue et la difficulté pour un ouvrier de dire sa vie de chaîne à un cinéaste, cf. C. Corouge et M. Pialoux, « Un cinéma militant. Entretien avec C. Corouge sur le Groupe Medvedkine », *Regards sociologiques* n° 24, 2003, p. 18. La déclaration est d'ailleurs réemployée dans le récent film de P. Carles *Attention danger travail*.

Yan Gicquel, ancien ouvrier de Citroën-Nanterre, que l'on aperçoit dans le documentaire d'Édouard Hayem *Mai 68, Citroën-Nanterre : chronique d'une grève*, devient acteur dans le film de Marin Karmitz *Camarades*. Ces deux photos le montrent au chantier naval de Saint-Nazaire, puis dans un groupe politique à Billancourt.



IMK2

des blessures, de la peine au travail, de l'insalubrité ou de la chaleur subie dans certains ateliers. Plusieurs films évoquent l'injustice du système des salaires (cotation de poste, système de classification). La maîtrise et l'encadrement y sont présentés comme arbitraires. L'ensemble représente un système d'exploitation plaçant les ouvriers dans la précarité et l'incertitude.

Pourtant, les films eux-mêmes mettent en question cette vision systématique. On y entend parfois des bémols et des discordances. Dans *Citroën-Nanterre*, au cours d'une confrontation entre des grévistes et un groupe de cadres aux portes de l'usine, un régleur plaide auprès d'un directeur la cause d'un ancien ouvrier blessé ; le même film montre, fugitivement, l'entrée d'un non-gréviste dans l'usine, qui se justifie devant le piquet d'entrée. Au cours d'un face à face que saisit *Oser lutter, oser vaincre*, un agent de maîtrise interpelle un gréviste par un : « *Rappelle-toi ce que j'ai fait pour toi !* » Plus loin, un ouvrier du piquet évoque ses liens avec un agent de maîtrise d'en face, du fait d'une passion commune pour la photographie. Ces paroles, prises à la volée, donnent des indices sur la complexité des situations, des relations de travail, qui ne peuvent se réduire au point de vue du cinéaste. Les différences de registres de parole font ressortir le parti pris des films de composition, où cette complexité s'efface au profit d'un discours plus homogène (*Camarades* ; *Week-end à Sochaux*).

Au final, ces images et ces paroles traitant explicitement du travail donnent lieu à des représentations différentes selon que le

Le travail en représentation dans les films militants  
Caméras et micros dans les usines automobiles, 1968-1974



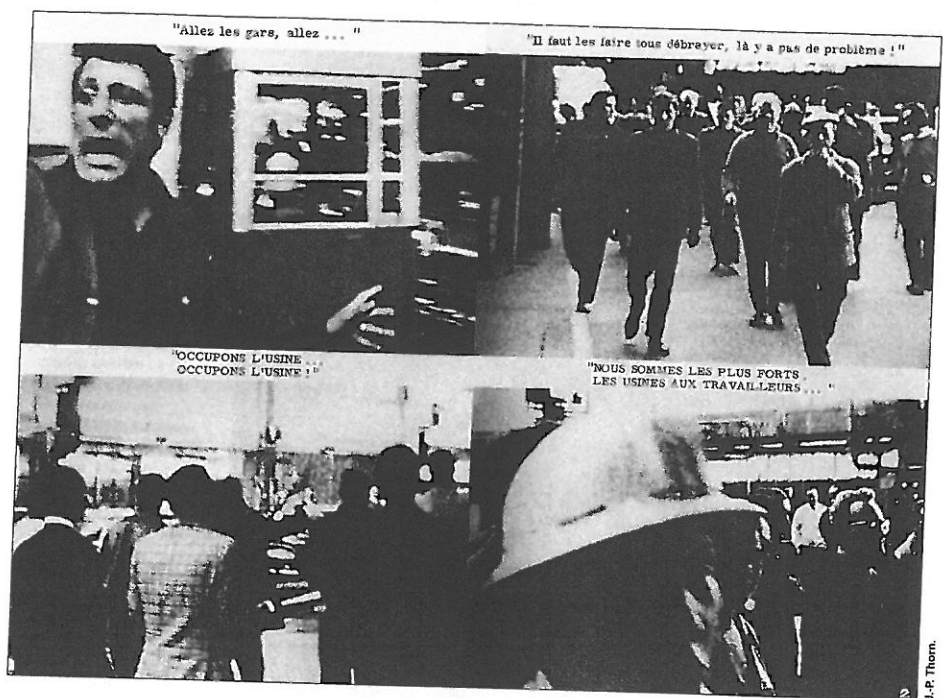
travail est pris sur le vif ou exposé suivant une intention construite, selon qu'il est saisi dans des moments réels ou recomposés, ou encore explicitement coulé dans un discours clairement affiché du cinéaste. Dans tous les cas, ces films montrent le travail pour évoquer autre chose, pour « aller plus loin » : l'essentiel réside dans la dénonciation du système capitaliste et dans l'illustration de la lutte de classes, dans le changement social et politique auquel les cinéastes entendent apporter leur contribution.

### **La chaîne évoquée : une présence subreptice**

Le travail est parfois représenté non pas de façon directe et explicite, mais sur un mode allusif, voire involontaire. C'est le cas des films réalisés en mai-juin 1968, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les cinéastes entrent alors dans les usines, mais au moment où le travail est arrêté et ne peut être filmé. Surtout, ces films s'intéressent à l'usine comme lieu de lutte. Pourtant, de façon paradoxale, alors qu'il est apparemment laissé de côté, le travail revient par la fenêtre : il est traité « en creux », ou à travers des incises.

### **Le travail en creux**

Quand le travail est suspendu par la grève, la caméra filme les machines arrêtées, les chaînes immobiles et les ateliers déserts (*Citroën-Nanterre*; *33 Jours en mai*). Faisant un clin d'œil aux images de 1936, elle montre aussi des loisirs à travers lesquels les grévistes



J.-P. Thorn.

Double page du livre que Jean-Pierre Thorn a publié à partir d'arrêts sur image d'*Oser lutter, oser vaincre* (1969). Scènes à Renault-Flins, en mai-juin 1968.

se réapproprient l'usine: football, courses, fléchettes, ping-pong, volley, pétanque, jeux de cartes et rock'n'roll au son du Teppaz, et même salons de coiffure concrétisent la nouvelle vie d'usine, agrémentée de repas et de bouteilles (*33 Jours en mai; La CGT en mai 68*). La même impression de liberté est donnée par la lente circulation de la caméra, placée dans une voiture, à travers les rues intérieures du site de Sochaux inactif (*Sochaux, 11 juin 68*), tandis que des voix d'hommes, accompagnées à la guitare, chantent des paroles de lutte sur un air de negro spiritual. La caméra saisit parfois des loisirs moins policés; ainsi, *Cléon* présente des cabanes montées par des occupants au fond des terrains de l'usine Renault, ou des images insolites de chasse aux lapins...

L'occupation des usines est un thème de choix pour ces films militants. Certains présentent la protection des machines et le nettoyage des ateliers, bref, le souci de l'outil de production. L'occupation a parfois un sens radicalement différent (*Sochaux, 11 juin 68*, et plus encore *Cléon* ou *Oser lutter, oser vaincre*). Il s'agit alors de protéger le lieu de grève face à la direction et aux forces de police. D'où l'insistance de la caméra et du micro sur les moyens d'autodéfense des grévistes: grilles fermées, groupes de veille, armes improvisées (matraques fabriquées avec du matériel de l'usine, boulons...). Enfin, un autre aspect de l'occupation, le rêve d'instauration d'un pouvoir ouvrier, est effleuré dans *Cléon* à travers la phrase de responsables lors d'un compte-rendu: « On a pris contact avec l'ex-direction. »

Dans l'ensemble, l'usine est toujours montrée comme lieu de collectif ouvrier, où l'on se retrouve entre soi pour vivre ensemble une partie de sa vie. À la fois « comme d'habitude » et radicalement autrement. C'est le sens d'une phrase splendide, prononcée par un gréviste fier des modalités de l'occupation : « *L'usine fonctionnait normalement ; sauf le travail, bien sûr !* » (*La CGT en mai 68*).

#### Le travail empêché, le travail repris

Dans les mêmes films de lutte, la caméra capte aussi des moments de friction entre le travail et la grève. On voit dans *Oser lutter, oser vaincre* des grévistes faire descendre des cars, avec le sourire, des ouvriers qui croyaient que le travail reprenait. Un peu plus tard, et dans une ambiance plus tendue, on assiste à une manifestation, à travers des ateliers, de grévistes qui cherchent à faire à nouveau sortir des chaînes des ouvriers non grévistes. N'ayant pas pu filmer le lancement de la grève, le cinéaste J.-P. Thorn emploie d'ailleurs à deux reprises cette séquence : pour illustrer la relance de la grève, donc, mais aussi son démarrage, trois semaines plus tôt. Effet de réalité, effet de vérité...

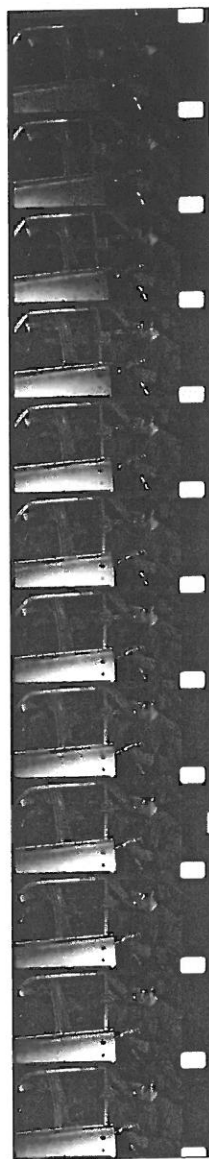
Autre moment sensible : la reprise du travail est un thème classique de l'histoire des grèves. On trouve des images de retour dans les ateliers, montrées de façon diverse selon les opinions des réalisateurs : des vagues victorieuses entrant dans des usines (*La CGT en mai 68*), auxquelles répondent une reprise morose (*Citroën-Nanterre*), et plus encore dans *Oser lutter, oser vaincre* où, pour accentuer l'impression de morosité, le réalisateur fait réduire le son de la séquence montrant le meeting de reprise.

#### Le travail en incise

Enfin, les films comportent toute une série de cas où le travail est présenté lors de passages fugitifs. *Oser lutter, oser vaincre* comporte ainsi certaines perles : lors d'un face à face entre grévistes et CRS devant l'usine de Flins, une bordée d'interpellations fusent, lancées par les grévistes aux policiers, dont « *On va vous faire travailler à la chaîne* », puis « *Les flics, à la chaîne !* ». Une autre séquence remarquable montre, dans l'atelier, un groupe de manifestants qui, rencontrant un cadre, se met à crier : « *Les patrons, à la chaîne !* »

D'autres incises sont des métaphores qu'emploient les réalisateurs pour exprimer un point de vue de façon artistique. Parmi les plus fortes évocations du travail, il faut compter une séquence de *Sochaux, 11 juin 68* tournée aux portes de l'usine : c'est un long plan fixe, une ronde des cars de ramassage remplis d'ouvriers, qui paraît infinie dans sa répétition et suggère irrésistiblement

Extrait d'*Avec le sang des autres*, de Bruno Muel (1974).



l'incessant défilement de la chaîne. Dans *Avec le sang des autres*, le réalisateur montre un hypermarché qui, associé à l'usine, forme un système travail-consommation prenant en boucle la vie des ouvriers. La séquence se termine par un très beau plan où l'objectif se rapproche de doigts qui tapent à grande vitesse sur les touches d'une caisse enregistreuse. Cette représentation inattendue mais saisissante des « cadences infernales » fait transition avec le retour à l'usine, dans un atelier d'ouvrières au travail.

### Images du travail, reflets des regards militants

Les variations dans la représentation du travail font ressortir ce qui distingue ces films les uns des autres, selon les auteurs, les époques et les lieux, mais aussi ce qui les rassemble en un moment particulier du cinéma.

### Un expressionnisme du discours

Un trait stylistique rassemble ces films : leur singulière propension à discourir explicitement, sur un registre essentiellement militant. Le discours est construit et s'affiche. Il prend parfois la forme classique d'une véritable intervention filmée en fin de film : *Citroën-Nanterre* se termine par 9 minutes d'une séance de débat-formation d'un groupe d'ouvriers autour d'un leader révolutionnaire tirant les enseignements du mouvement qui s'achève, sur des images mêlant des plans d'usine. *La CGT en mai 68* n'est pas en reste et présente, peu avant de finir, des extraits d'allocutions publiques de Benoît Frachon et de leaders de la jeune génération. Tous ne sont pas du même tonneau : la déclaration personnelle d'une jeune adolescente sur sa vision utopique de l'avenir, à la fin de *Week-end à Sochaux*, bousculant les réserves politiques des militants ouvriers du collectif, témoigne d'une aptitude du cinéaste à recueillir tant les fruits de la préparation collective que les envolées individuelles.

Dans la plupart des films, le discours des cinéastes passe par la voix *off*. C'est peut-être ce qu'on remarque en premier : commentaires de l'action, citations à foison de dirigeants révolutionnaires et, plus rarement, autocitations démonstratives de passages du film. Ce type de scansion du film est à rapprocher de l'emploi, pour une partie d'entre eux (*Citroën-Nanterre*; *Oser lutter, oser vaincre*; *Cléon*; et même, sporadiquement, *La CGT en mai 68*), d'interventions écrites. On trouve en effet des cartons qui renouvellent la tradition notamment du cinéma soviétique, en même temps qu'ils reprennent le procédé de mise à distance inspiré du théâtre brechtien, si influent dans la mise en scène française des années 1950 et 1960. Le film qui



François Chardeaux.

recourt le plus massivement à ces cartons textuels, *Oser lutter, oser vaincre*, en compte environ 250 ! Fréquemment, les films s'arrêtent sur des slogans peints au sol, sur des vitres ou des murs, ou encore sur des affiches, sans qu'il soit toujours facile de distinguer si ces inscriptions sont de la main d'ouvriers en lutte ou des auteurs du film<sup>5</sup>. Le discours occupe le devant de la scène, tandis que les prises sur le vif, visuelles ou sonores, fonctionnent généralement en renfort. Même pour ces cinéastes qui se sont distingués en allant chercher le social là où il se vivait, le concret ne se suffit pas à lui-même. Les œuvres témoignent d'une époque où l'on ne prise guère la pensée à demi-mot, où les partis pris doivent s'afficher.

#### La place du travail: de la bribe... à la centralité

La place accordée au travail est un autre miroir des préoccupations qui habitent les cinéastes militants, et de leur évolution.

Dans les films tournés lors du mouvement de mai-juin 1968, le travail n'est pratiquement jamais représenté directement. C'est une des significations de la formule « *L'usine fonctionnait normalement; sauf le travail, bien sûr!* ». On doit se rappeler que, quelle que soit l'époque, les usines au travail sont des lieux très difficiles d'accès pour des cinéastes militants: la caméra y entre souvent quand la production est arrêtée, et doit en ressortir lorsqu'elle reprend. Ainsi, plus tard, dans *Avec le sang des autres*, B. Muel recourt à un subterfuge pour obtenir des images d'atelier au travail: elles seront prises selon ses intentions, mais par d'autres que lui, vierges de tout soupçon<sup>6</sup>. Autre signe de cette fermeture,

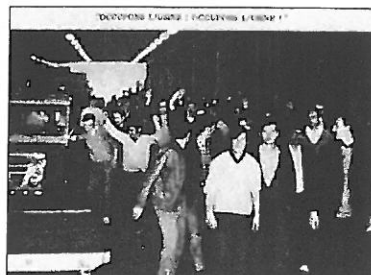
Chaîne de montage arrêtée de la 4L, alors que l'usine de Renault-Billancourt est occupée, dans *33 Jours en mai* (1970), de François Chardeaux.

**5** Cléon; Citroën-Nanterre; *33 Jours en mai*; *Oser lutter, oser vaincre*: 15 mai-18 juin 68; Sochaux, 11 juin 68.

**6** B. Muel, « Les riches heures du Groupe Medvedkine (Besançon-Sochaux, 1967-1974) », *Images documentaires* n° 37-38, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> trim. 2000, p. 33.

Scène de débrayage à Flins (Oser Lutter, oser vaincre).

le paradoxe du film *L'ordre règne à Simcaville*, qui se définit, sur un carton introductif, comme des « Documents réunis pour illustrer un scandale permanent : celui des conditions de vie et de travail à Poissy », et qui ne montre que quelques brèves secondes d'images d'atelier. Toutefois, cet obstacle patronal n'est pas la seule raison. Les évocations verbales du travail sont également mesurées. Dans la vague soixante-huitarde, ce qui compte, d'abord, c'est la grève comme essence de la lutte. Le travail, alors, c'est soit l'avant – que l'on a manqué – soit la fin, que Seban qualifie de grande victoire mais que d'autres (Thorn, Hayem) présentent comme une trahison.



J.-P. Thorn.

Tournés après 1968, certains films accordent au travail une attention plus grande. C'est le cas de *Camarades* et de *Week-end à Sochaux*. Ces deux films, qui ont cessé d'attendre le retour de la grève générale, s'attachent à mettre à nu l'usine automobile, présentée comme symbole même du système d'exploitation. Image rapide de presse écrasant l'homme dans *Camarades*, système disciplinaire oppressif attribué à une grande usine de la capitale, absurdité de la chaîne, intensification du travail, cynisme de l'institution Peugeot-Sochaux sont donc examinés sous un mode de composition, mais selon des scénarii élaborés par de vrais jeunes ouvriers militants au cours d'ateliers d'écriture. Et dans lesquels ils jouent, peu ou prou, le rôle correspondant à leur expérience de l'usine<sup>7</sup>. Les deux films débouchent explicitement sur un appel à l'organisation et à la lutte<sup>8</sup>. Seul de notre ensemble, *Avec le sang des autres* représente un moment ultérieur, l'année 1974, où Muel retrouve certains protagonistes de ses films précédents. Les sketches pétulants font place à des entretiens en face à face entre ouvrier ou ouvrière et réalisateur. Et, à poids égal, en alternance, des images d'atelier : « les images des chaînes Peugeot, celles que nous voulions, les lieux précis et les angles de vue que ceux qui y travaillaient nous avaient décrits ». Si le film évoque toujours le pouvoir tentaculaire de l'entreprise sur les gens du Pays de Montbéliard, il traduit clairement la volonté de se centrer sur le travail. Le travail ? Pas tout à fait, précise toutefois B. Muel en 2000, mais « l'emprise et l'usure que cette emprise fait subir à des hommes et à des femmes »<sup>9</sup>. « Nos amis de Sochaux avaient passé deux ou trois ans

7 Coffret M. Karmitz, op. cit., 2003.

8 « Si on a donné notre temps et puis nos efforts physiques, tout, pour faire ce film, disent de jeunes ouvriers dans *Week-end à Sochaux*, c'est pas seulement pour s'amuser, c'est pour faire quelque chose, pour militer, pour pouvoir combattre, pour pouvoir combattre les idées qui nous sont inculquées tous les jours, pour pouvoir combattre l'exploitation sans cesse dans la boîte. »

9 B. Muel, « Les riches heures... », op. cit., p. 33.

de plus  
poursui  
de vies  
couples  
De  
épaissi  
l'esprit  
leur sou  
1968 et  
trébuch

Du coll  
La chrc  
qui port  
concern  
instauré

Les  
mai-juir  
États gé  
de la gr  
20 mai,  
à la grè  
*étudiant*  
même t  
graphiq  
pouvoir  
l'assembl  
ou moir  
datés pe  
cours, et  
Hayem,  
par l'att  
venus, d  
place co  
cinéaste  
que les i  
à un pro  
les mém  
statut de  
mis en o  
d'autres  
les insta

de plus à user leur corps et leur pouvoir d'imagination sur les chaînes », poursuit le réalisateur. Ses interlocuteurs parlent, très concrètement, de vies qui se ruinent : dégradation des corps, décomposition des couples, sentiment d'exclusion et de perte d'avenir.

De cible pour la lutte, le travail a progressivement imposé son épaisseur obsédante, au point de devenir l'obstacle principal à l'esprit de lutte lui-même, pour ceux des cinéastes qui ont conservé leur souci de filmer les usines vers lesquelles ils se sont tournés en 1968 et qui, désormais, cherchent à comprendre sur quoi ont trébuché les certitudes.

#### Du collectif cinéaste au retour du réalisateur

La chronologie des films militants souligne une autre évolution, qui porte sur les modalités même de la création, à la fois en ce qui concerne le statut du réalisateur et la relation entre filmeur et filmé instaurés dans la réalisation même des films.

Les films réalisés en 1968, dans le cours du mouvement de mai-juin, représentent en effet une rupture, liée à la création des États généraux du cinéma, le 17 mai<sup>10</sup>. Là est décidé le principe de la grève illimitée de la production cinématographique. Le 20 mai, les États généraux créent une commission de dérogation à la grève « permettant le tournage de films concernant les mouvements étudiants et ouvriers ou les négociations sur le Vietnam ». Dans le même temps, les élèves de l'Institut des hautes études cinématographiques (Idhec) en grève se constituent en association, pour pouvoir utiliser le matériel de l'école pour des projets que l'assemblée générale des élèves approuvera<sup>11</sup>. Ainsi, de façon plus ou moins formelle, des cinéastes se sentent autorisés, voire mandatés pour aller filmer divers lieux significatifs du mouvement en cours, et certains choisissent les usines, parmi lesquels Chardeaux, Hayem, Muel et Thorn. L'aspect collectif se traduit également par l'attribution de pellicule, denrée précieuse. Des stocks bien-venus, des producteurs bienveillants ainsi que des grands noms en place comme Godard, Malle, Marker ou Rouch en procurent aux cinéastes militants<sup>12</sup>. L'aspect collectif se concrétise aussi par le fait que les intéressés se pensent comme un réseau d'entraide œuvrant à un projet collectif : filmer l'histoire en train de se faire<sup>13</sup>. D'où, dans les mémoires d'aujourd'hui, une diversité des représentations du statut de ces tournages militants : certains disent avoir formé et mis en œuvre leur projet avec l'accord de la profession, tandis que d'autres estiment avoir pris part à un projet global, mandatés par les instances grévistes du monde du cinéma pour filmer les grèves

**10** D. Faroult et G. Leblanc, *Mai 68 ou le cinéma en suspens*, Paris, Syllepse, 1998 ; S. Layerle, « À l'épreuve de l'événement, cinéma et pratique militante en mai 68 », colloque « Pour une histoire critique du spectacle militant », université Paris X-Nanterre, 2003.

**11** Cela donne, par un concours de circonstances, *La Reprise du travail aux usines Wonder* (1968), signé « Idhec en grève » et réalisé par J. Willemot et P. Bonneau, 16 min.

**12** La rareté de la pellicule conduit en grande partie les choix de prise de vues. Dans *Oser lutter, oser vaincre*, c'est le manque de pellicule qui amène Thorn à passer au vue par vue pour saisir la mise à sac d'urnes par des grévistes lors d'un vote organisé par la direction. Il en va de même pour Chardeaux lors du discours de G. Séguy à Billancourt.

**13** Fr. Chardeaux, entretien avec les auteurs, octobre 2003.

ouvrières. Cette définition collective explique par exemple que, dans le cours du mouvement, B. Muel, J. Kébadian et d'autres viennent quelques jours à l'usine de Flins aider J.-P. Thorn et filmer avec lui<sup>14</sup>. Toutefois, les débats et désaccords politiques qui affectent les journées de juin traversent le réseau des cinéastes militants.

En quelques mois, dans de nombreux cas, la réalisation des films redevient, bon gré mal gré, l'affaire d'individus ou de petits groupes précis et nommés. Ce reflux du cinéaste collectif s'accroît dans les années qui suivent<sup>15</sup>.

Second enjeu et seconde évolution, la relation entre ceux qui sont devant et derrière la caméra. Hormis *La CGT en mai 68*, tous les films traduisent la présence de cette question, à travers l'établissement de liens privilégiés en termes de vision politique et d'engagement militant entre cinéastes et ouvriers. La relation entre M. Karmitz et un des protagonistes de *Citroën-Nanterre* devient coopération dans *Camarades* (Yan Gicquel participe à l'élaboration du scénario et joue le rôle principal). En fait, la question a été soulevée pratiquement dès 1967 par le film *À bientôt j'espère*. La référence à Alexandre Medvedkine, apportée par Marker et discutée par les grévistes, est à l'origine même du film. Déjà, il ne s'agit pas seulement de cinéastes filmant la vie et la lutte de travailleurs, mais aussi de la transmission d'un savoir-faire par les premiers aux seconds<sup>16</sup>, et de l'émergence d'un nouveau type de militants ouvriers, politico-culturels. L'expérience intéresse le monde militant local ainsi que des professionnels engagés du cinéma. Le Groupe Medvedkine se forme à Besançon, il essaima à Sochaux. Pour eux, l'appropriation de la pratique cinématographique par les militants ouvriers est une donnée de base<sup>17</sup>. *Week-end à Sochaux* constitue un nouveau temps dans cette coopération cinéaste entre professionnels du film et ouvriers militants. Cependant, celle-ci a déjà changé de contenu : si les jeunes ouvriers qui participent au projet se considèrent comme les auteurs du film, « la première utopie des Groupes Medvedkine était passée à la trappe, raconte Muel. Ils se foutaient complètement de la technique, tenir la caméra ne les intéressait pas du tout, nous étions là pour ça »<sup>18</sup>. En 1974, l'écart se creuse avec le changement d'époque en ce qui concerne



**14** J.-P. Thorn, entretien avec les auteurs, 26 avril 2003.

**15** Par voie de conséquence, les emprunts d'images, comme le fait *La CGT en mai 68* pour des séquences de *33 Jours en mai*, redeviennent problématiques, voire indéliçables dans des films ultérieurs.

**16** B. Muel, « Les riches heures... », *op. cit.*, p. 16.

**17** Dans son récit, Muel raconte que, lors des négociations de reprise du travail à la Rhodia, les représentants grévistes demandent la possibilité de filmer eux-mêmes ou de faire filmer par des amis cinéastes leur poste de travail. Cf. B. Muel, « Les riches heures... », *op. cit.*, p. 18.

**18** B. Muel, « Les riches heures... », *op. cit.*, p. 30.

la relation cinématographique. Lors du tournage d'*Avec le sang des autres*, B. Muel tourne la page de ces quelques années de mixité créative, et il signe seul. Quelques années encore, et ce sera J.-P. Thorn qui, ayant rendu son bleu de travail et repris sa caméra, retournera à l'usine Alsthom pour filmer ses ex-camarades de travail en grève<sup>19</sup>.

Dans la production cinématographique en France, le milieu des années 1970 semble marquer l'essoufflement d'une époque particulière, qui a vu l'irruption d'une volonté de représenter les luttes sociales et de travailler à une prise de conscience politique des spectateurs tout en transformant les modalités de l'activité cinéaste. Cette volonté a produit, en quelques années, un ensemble de films novateurs à plus d'un titre. Affichant leur volonté subversive, la plupart de ces films assument sans complexe leur fonction démonstrative. Alors que l'intention affichée des cinéastes militants est d'aller dans les usines pour traiter de la lutte sur les lieux même du travail, la représentation frontale du travail s'avère singulièrement limitée. En retour, les approches contournées se révèlent singulièrement plus expressives qu'on aurait pu le penser, exploitant une palette riche des ressources du cinéma. Mais cette diversité de procédés n'est pas seulement un éventail statique. Autant le cinéma militant connaît, dans ces années, un regain d'activité étroitement lié aux forces qui traversent la société, autant la variété des regards portés sur le travail doit, pour être mieux comprise, être lue selon les dynamiques et les évolutions que connaît alors le cinéma militant.

Ces films nous présentent bien plus qu'un style cinématographique nouveau et qu'un postulat politique sèchement érodé par l'époque. À travers le parti pris de l'explicite, les cinéastes montrent la réalité et les limites des liens qu'ils établissent avec les ouvriers dont ils enregistrent les images, les actes et les paroles. Les connivences, les frictions, les imprévus mêmes font ressortir les traits d'une époque où la pensée du changement social et politique se cherche tout autant parmi les ouvriers que chez les cinéastes. La plongée des caméras dans les usines montre tout sauf un monde du silence. On y voit la rudesse de la rationalité industrielle, les décalages des organisations syndicales, la diversité des milieux ouvriers. Les statuts se frottent les uns aux autres, les expériences se transmettent, les contestations s'argumentent en même temps que les aspirations et les revendications<sup>20</sup>. Les cinéastes militants sont bien dans l'air du temps, partageant avec leurs partenaires ouvriers l'intense volonté de changer l'avenir. ■

En page de gauche, manifestation dans les ateliers de Flins (*Oser lutter, oser vaincre*).

**19** *Le Dos au mur*, film de J.-P. Thorn (1980), est une chronique, filmée sur le vif, de la grève-occupation d'octobre et novembre 1979 à l'usine Alsthom de Saint-Ouen, où Thorn avait été militant établi durant sept ans. Film de grande proximité avec les ouvriers qui rend compte de la complexité de la lutte contre les licenciements.

**20** X. Vigna, *Actions ouvrières et politiques à l'usine en France dans les années 68*, thèse d'histoire, université Paris VIII, 2003.