

PRISE, REPRISE, MEPRISE. DU TMOIGNAGE EN CINEMA DIRECT A LA CONSTITUTION D'UNE MEMOIRE SOCIALE

Michèle Lagny, Université de Paris III

Il s'agit ici de réfléchir sur la fonction des "versions multiples" d'un même travail sur la mémoire sociale à partir de trois films français. Le premier, originel, date de 1968. Intitulé *La Reprise du travail aux usines Wonder*, c'est un reportage tourné en direct par Pierre Bonneau et Jacques Willemont en juin 1968. Près de trente ans plus tard, en 1996, *La Reprise*, un film documentaire de plus de 3 heures, est réalisé par Hervé Le Roux et Richard Copans en partant des images recueillies alors. Sa diffusion au cinéma est suivie d'un montage documentaire pour la télévision, d'une durée de près d'une heure et quarante-deux minutes, intitulé *Paroles ouvrières, paroles de Wonder*, de Richard Copans, à partir des interviews du précédent film, pour Arte en 1996. Hervé Le Roux a refusé de s'y associer, en considérant que l'esprit de son film n'était pas respecté, et son sens dévoyé, d'où mon terme de "méprise". Pour ces deux derniers films on hésite entre le terme "remake" et celui de "versions multiples", et l'on pourrait poser la question du média de diffusion.

1. Commençons par la "première prise": celle du cinéma-réalité, en 1968, quand deux étudiants de l'IDHEC, école de cinéma d'alors, au beau milieu de ce qu'on appelle les "événements" de mai, veulent aller rendre compte en direct de la grève dans une usine de Saint-Ouen qui fabrique des piles de marque "Wonder" et tournent une bande de 9 minutes à laquelle ils rajoutent au début un commentaire en voix off, indiquant la date (le 10 juin) et le changement de situation: partis pour filmer la grève, les deux étudiants trouvent "la reprise du travail". Ils saisissent dès le début une courte scène, devant le portail d'entrée où, après les semaines de lutte, une jeune ouvrière crie sa colère et son dégoût: elle n'a rien gagné, elle ne rentrera pas. Autour d'elle, plusieurs personnes s'affrontent, et tentent de la convaincre (deux élus CGT de l'union locale, un homme à cravate, un jeune lycéen gauchiste, un barbu...).

Un interview des deux réalisateurs amateurs, Bonneau et Willemont, réalisé pour le film *La Reprise*, suscité en 1996 par cette bande devenue "mythique", marque bien et sa perspective de "départ", et les raisons de son "succès". C'est le produit d'un véritable projet et d'une série de hasards, à replacer à la fois dans un double contexte socio-politique et culturel.

Le mouvement de mai 68 en France: d'abord une révolte étudiante, en liaison avec le mouvement anti-guerre du Vietnam et de l'Internationale situationniste, vite relayée par la grève ouvrière, reprise ensuite en main par les syndicats, peu favorables au développement d'un mouvement mal contrôlé, puis par le politique avec des élections en juin qui maintiennent le pouvoir à droite. Le 13 mai 1968 constitue la date charnière où se réalise la jonction des milieux syndicaux ouvriers et universitaires, lors d'une mani-

festation au lendemain de laquelle éclate l'incendie social. Les occupations d'usines se multiplient et la grève dans les services publics est déclenchée le 17 mai; le 21, l'économie française est quasi paralysée; même la Bourse est en grève! Des commissions sont constituées pour rédiger des cahiers de revendications, faire circuler des revues, des pétitions, des motions, rechercher une autre organisation du travail. Un dialogue forcé s'instaure rue de Grenelle, au Ministère des Affaires sociales, et donne lieu à un "projet de protocole d'accord" (25 mai 1968), qu'aucune organisation syndicale ne signe avant d'en donner connaissance à la base. Devant les résistances des grandes entreprises, dont les travailleurs refusent de cesser la grève, le projet ne sera jamais signé; il entérine néanmoins sur de nombreux points un accord-cadre patronat/syndicats ouvriers et sera suivi d'innombrables accords particuliers et de conventions collectives nombreuses, après la fin des grèves (début juin).

Mais en même temps, le contexte culturel est particulier: les étudiants et les cinéastes cherchent à témoigner du mouvement sous de formes variées, en particulier par des affiches et des "ciné-tracts", tournés sur le vif, collectivement, sans nom d'auteur (mais avec beaucoup de gens déjà connus, comme Chris Marker et Jean-Luc Godard), et devant être utilisés comme "armes politiques", comme continueront à le faire les groupes Mevdevkine après la bagarre, avec des films comme *Classes de lutte* (1969, Besançon Medvedkin Group). On peut mettre en relation ces pratiques avec le cinéma militant, fort ancien, et qui en 68 et dans les quelques années qui suivent manifeste un regain de vitalité, et avec le cinéma direct, développé depuis le début des années soixante grâce à l'allègement du matériel de tournage (pourtant les deux réalisateurs rappellent que dans leur cas, en tant qu'élèves de l'IDHEC, école de cinéma d'alors, ils ne disposent encore que de vieilles caméras assez lourdes, et d'un Nagra pour l'enregistrement).

La réussite de ce travail, non commercial, saluée par la critique militante de l'époque, en fera une bande mythique, que certains tenteront de récupérer, comme le marque un autre entretien avec le responsable de la bande-son, dans le film de 1996. Il faut souligner l'intérêt des angles de prise de vue, la durée des plans, qui donnent l'allure de "cinéma-vérité": *La Reprise du travail* peut être vue comme un témoignage sur la tension entre la "base" ouvrière et les responsables syndicaux et politiques au moment des grèves de 1968, mais aussi sur les hiérarchies dans le monde de l'usine et sur les conditions de travail peu ragoûtantes. Du moins y a-t-il une usine et du travail, si sale et si dur soit-il. D'autre part, la beauté, la vivacité, l'accent populaire ("parigot") de l'ouvrière (si convaincante qu'on peut se demander si elle ne "joue" pas un rôle) donnent au "document" une dimension affective dont l'effet se fera encore sentir longtemps après.

2. Cette jeune femme, justement, suscite une "reprise", titre du film qu'Hervé le Roux filme en 1995 et sort en 1996. Le début du film repart d'une image provenant de la bande de juin 68, dont le statut a changé: il s'agit d'une "photo", d'un photogramme figé dans des journaux de cinéma, présenté sous forme de brefs plans fixes séparés par des noirs et accompagnés d'un commentaire off: non plus une image actuelle, mais une icône, presque un fantôme, qui exige le "devoir de mémoire".

Au début, c'est une photo, dans une revue de cinéma. Un photogramme. L'image d'une femme qui crie. Et puis un titre, La Reprise du travail aux usines Wonder. Cette femme, reprise du travail, comme on dit "repris de justice", et ces usines nommées Wonder... Wonder, Wonderland? Alice à l'usine, l'Usine en Pays des Merveilles. Le film a été tourné par

des étudiants de l'IDHEC le 10 juin 1968, à Saint-Ouen. On y voit des ouvrières qui reprennent le travail après trois semaines de grève. Et cette femme. Qui reste là. Et qui crie. Elle dit qu'elle rentrera pas, qu'elle y foutra plus les pieds dans cette tôle... Les années ont passé. L'usine est fermée. Mais je n'arrive pas à oublier le visage de cette femme. J'ai décidé de la retrouver. Parce qu'elle n'a eu droit qu'à une prise. Et que je lui en dois une deuxième.

On voit ici combien le projet est “subjectif” : “je”, c’est à dire l’auteur, ou l’équipe du film, va essayer de retrouver la jeune femme qui refuse absolument de rentrer après le mouvement de grève et les négociations entre syndicats et patronat. Pour “redonner sa chance” à cette jeune femme, “je” va engager une recherche de “témoins”, de manière à identifier les gens qui sont sur la pellicule, en montrant l’ancien film à des travailleurs de l’époque : syndicalistes, ouvriers, ouvrières, gauchistes venus soutenir les grévistes récalcitrants, etc. Tout au long du film se développe une quête : la structure de *La Reprise* est celle d’une recherche : les réalisateurs retournent, dans la mesure du possible, sur les lieux de l’usine disparue, et par une assez longue enquête, filment longuement les réactions des uns et des autres, dans leurs nouveaux lieux de vie. Reliés par la voix off qui précise les modalités de la quête, et par quelques plans sur les lieux où ils se passent, les interviews (une vingtaine, en moyenne de 10 minutes) sont donnés les uns après les autres, dans leur durée, et si des coupes ont été faites, elles sont marquée par des noirs. Chaque interview dure au moins dix minutes, et souvent plus (voir Yvette, la cégétiste, qui parle pendant 16 minutes) : il s’agit de laisser à chacun (chacune) le temps du “retour de mémoire”, avec ses hésitations ses méandres, ses cheminements, même si, pour aider à la parole l’interviewer pose des questions. Le reportage originel sert donc comme indice de départ pour tenter de découvrir, à partir, et davantage encore, au-delà des images, non seulement l’héroïne de l’histoire (qu’on n’a pas retrouvée), mais aussi la manière dont les ouvrières et les protestataires ont vécu la situation en 1968, comment ils ont vu les causes et les conséquences de la grève, comme celle de la reprise du travail, trente ans plus tôt. Mais pour eux, leur histoire ne s’arrête pas en 1968 et ils racontent aussi la disparition de l’usine, cédée à un “repreneur”, Bernard Tapie, en 1984, et liquidée.

La fin du film marque l’échec de la quête de la jeune femme qui reste une image-fantôme, avec un retour sur le photogramme de départ, suivi par un noir final. Mais en même temps la succession d’entretien des anciens travailleurs a permis à la fois de témoigner sur “ce qu’il sont devenus”, et donc des transformations sociales, et de construire une “image-mémoire” de la classe ouvrière, elle aussi disparue dans le noir final, puisque comme beaucoup d’industries, les usines Wonder ont sombré. Ici, on assiste à la constitution d’une mémoire orale depuis le témoignage visuel “objectif” que voulait être la bande de cinéma-direct. Plus de jeune femme, mais plus non plus de travail ni d’usine : le retour des cinéastes de 1996, accompagnés de ceux de 1968, sur les lieux morts, marquent cruellement la “désindustrialisation de la banlieue parisienne”. Seuls restent les cafés. Le projet n’est plus de “montrer” ce qui n’existe plus, mais de chercher ce qui témoigne encore d’un monde évanoui.

Le premier film voulait montrer et finalement autocommémorer le mouvement de mai, le second cherche et ne trouve qu’une mémoire en cours de constitution, le troisième expose et explique : c’est en effet d’un point de vue très différent que repart la deuxième version du film de 1996, *Paroles ouvrières, paroles de Wonder*, remontée par le co-réalisateur et producteur Richard Copans pour la case documentaire “Grand Format” sur Arte, malgré le refus d’Hervé Le Roux. La fonction cette fois se veut beau-

coup plus “pédagogique”: il s’agit de “retracer l’histoire” de cette usine de Saint-Ouen que fut la maison Wonder. Le sujet n’est plus la fille mais la classe ouvrière.

La présentation du documentaire faite par Arte en témoigne:

En recueillant les propos des anciens de chez Wonder, ce film donne la parole à une classe ouvrière bien réelle, confrontée à de bien réelles conditions de travail. Il s’agit ici de reconstituer une mémoire à partir d’un moment fort, la grève de mai/juin 1968, qui a cristallisé les contradictions dans l’usine et constitué un tournant. Les témoignages rappellent l’amorce de la modernisation de l’entreprise qui se terminera par un fiasco au milieu des années 80, après la reprise et la liquidation de Wonder par Bernard Tapie. Strate par strate, la vérité de l’usine apparaît en même temps que l’histoire de la condition ouvrière durant trois décennies.

La version est beaucoup plus courte (1h 42 min), son point de départ et son ton très différents: le film commence par une série d’images montrant la décrépitude des lieux, l’usine transformée en dépôt pour un “antiquaire”, l’ancienne porte trouée, rouillée, le paysage urbain déstructuré. Surtout, le mode de présentation des interviews tournés pour le film est fondamentalement différent: le montage ici devient l’essentiel, et joue sur la fragmentation et la sérialisation des entretiens. La succession de ces fragments est mise en batterie autour d’un thème, par exemple celui des “conditions de travail” des femmes en usine: ainsi les vingt-cinq premières minutes permettent de présenter plusieurs ouvrières, plus ou moins conscientes de leur sort (et parfois contentes de lui, comme la dame en rose au café), des militantes, comme Yvette, la cégétiste, ou comme Marie-Thérèse, “la sœur ouvrière”, voire des chefs d’ateliers, comme la maigre Marguerite, respectueuse des patrons mais furieuse contre le “repreneur” Tapie.

En même temps qu’une mémoire s’amorce, sans qu’on en suive ni le développement dans le temps, s’esquisse une histoire de la “désindustrialisation” (liquidation de l’usine en 1985). La dimension didactique, le refus de la subjectivité et de la sensualité sensibles dans *La Reprise*, laissent en partie de côté la dimension “féminine”, et l’affectivité, et se présente comme une tentative pour bien faire saisir l’évolution (ou plutôt la disparition) du monde ouvrier. Le film s’achève finalement sur les regrets du passé, avec une certaine nostalgie, voire une certaine amertume, alors que *La Reprise* s’achevait sur l’échec de la quête de la jeune femme (vue alors comme symbole de la classe ouvrière?).

On peut suivre ainsi, à partir de la double version tirée d’une image initiale, prise sur le vif, comment se constituent une mémoire et une tentative d’interprétation des événements. Le “remake” ou la “version multiple” marquent ici les formes du réemploi de matériau documentaire. La première image-source, la plus “authentique” initialement, est loin de parler “toute seule”: il faut près de trois heures de commentaires à son propos pour la transformer cet objet-témoin en une série d’images-mémoire, qui finissent par constituer une sorte de “nouvelle archive” que d’autres vont réutiliser dans une perspective plus didactique et plus démonstrative. C’est le cas du documentaire télévisuel, dont les effets de fragmentation et de sérialisation font penser aux montages de citations que font les historiens, tout en laissant la conclusion finale à des témoins. Ni dans un cas ni dans l’autre les films ne proposent d’ailleurs une interprétation exprimée: ils laissent l’un et l’autre au spectateur la possibilité d’exploiter les “documents”. Bien entendu, on peut imaginer d’autres “remontages” dans d’autres perspectives, construisant autrement le temps du témoignage, celui de la mémoire, ou celui de l’analyse.

Toutes les déclarations d'Hervé Le Roux, les commentaires du film, très bien reçu, et soutenu dans des séances spéciales par ce qui reste des syndicats à la fin du vingtième siècle, insiste sur la valeur du témoignage cinématographique en des termes qui valorisent la mémoire affective, celle qui remet au présent le passé, celle qui efface la distance avec un monde disparu, celle qui "ressuscite les morts", comme voulait le faire Michelet avec les archives de la révolution française, assumant ainsi "le devoir de mémoire" tant prôné aujourd'hui. Au-delà, le film marque la capacité du cinéma à constituer lui-même des "archives" inexistantes, à "redonner la parole" aux muets de l'histoire, les pauvres, ou les femmes, comme ici, tient au désir de faire l'histoire "par le bas". Notons justement la difficulté de construire une histoire sociale des ouvrières: pendant longtemps, les archives des usines n'ont gardé que les fiches masculines, et nous voyons dans les deux films de 1996, à travers les témoignages, la différence de statut entre ouvrières et ouvriers, plus "nobles" (par exemple dans les ateliers de mécanique), plus stables dans leurs emplois, mieux organisés, davantage capables de maîtriser la parole, et occupant les postes de commandement (le directeur du personnel, les syndicalistes, les politiques, et même les réalisateurs). Cette manière de constituer une "mémoire" au cinéma s'est considérablement développée depuis les années 80, avec des films aussi bien sur les camps de concentration – comme le plus fameux d'entre eux, *Shoah* (1985, Claude Lanzman) – que sur les acteurs sociaux considérés comme "marginaux": ainsi en France *Les Gens des baraques* (1995, Robert Bozzi), où le réalisateur interroge d'ancien occupants, portugais pour la plupart, d'un ancien bidonville des Seine Saint-Denis, ou le 3 fois 52 minutes de *Mémoires d'immigrés* (1997, Yamina Benguigui), consacrés respectivement aux "pères", aux "mères" et aux "enfants" venus d'Algérie en France et mal "intégrés".

Après la longue réflexion menée sur les "lieux de mémoire" depuis l'ouvrage dirigé par Jacques Le Goff et Pierre Nora en 1974, on admet que les sources de la mémoire sont vivantes et que le présent lui-même peut témoigner du passé: le cinéma participe de ce mouvement qui amène la confusion entre l'archive (conservée du passé) et le témoignage au présent, qui en est la remémoration, et qui "convertit la mémoire [...] en mode de questionnement historique et d'écriture de l'histoire."¹ Il le fait en jouant à la fois sur le retour aux lieux, fussent-ils méconnaissables, sur la présence insistante du narrateur sous la forme de la voix de l'interviewer et du commentateur autant que par le jeu du montage, et sur une conception de la mémoire qui tend à reconstituer ce qui rend "pensable" le moment dont témoigne l'empreinte laissée par le visage et la voix d'une femme inconnue.

On pourrait énumérer bien d'autres de ces tentatives où il ne s'agit plus seulement de "témoigner" mais de constituer une "mémoire" vivante, qui deviendra à son tour source possible d'une histoire, plus organisée et plus analytique. C'est évidemment à mettre en relation avec le besoin de mémoire qui caractérise actuellement nos sociétés, malencontreusement transformé en "devoir de mémoire", de manière quelque peu autoritaire, par les institutions.

1 François Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps* (Paris: Seuil, 2003), p. 158.