



HAL
open science

L'écriture fictionnalisée du documentaire Reprise : un modèle d'investigation pour les sciences sociales ?

Pascal Cesaro, Pierre Fournier

► To cite this version:

Pascal Cesaro, Pierre Fournier. L'écriture fictionnalisée du documentaire Reprise : un modèle d'investigation pour les sciences sociales ?. Images du travail, travail des images, 2021, La fiction au travail, 10. <halshs-03178326>

HAL Id: halshs-03178326

<https://shs.hal.science/halshs-03178326v1>

Submitted on 23 Mar 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



Images du travail, travail des images

10 | 2021
La fiction au travail

L'écriture fictionnalisée de *Reprise* : un modèle d'investigation pour les sciences sociales ?

Fictionalized writing of Reprise: a model of investigation for social sciences?

Pascal Cesaro et Pierre Fournier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itti/1548>

Éditeur

Université de Poitiers

Référence électronique

Pascal Cesaro et Pierre Fournier, « L'écriture fictionnalisée de *Reprise* : un modèle d'investigation pour les sciences sociales ? », *Images du travail, travail des images* [En ligne], 10 | 2021, mis en ligne le 20 février 2021, consulté le 04 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/itti/1548>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mars 2021.

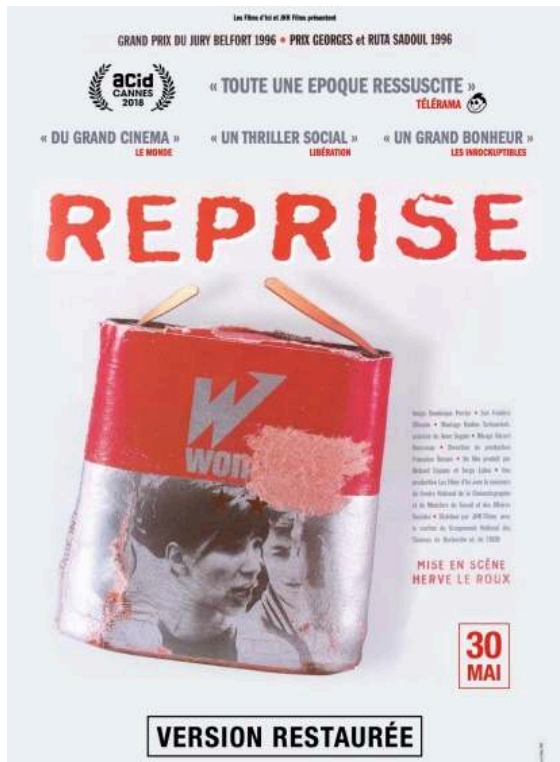
Images du travail, travail des images

L'écriture fictionnalisée de *Reprise* : un modèle d'investigation pour les sciences sociales ?

Fictionalized writing of Reprise: a model of investigation for social sciences?

Pascal Cesaro et Pierre Fournier

Reprise (1997) est un film documentaire écrit suivant les codes de la fiction policière à partir du réemploi d'une archive filmique : le plan-séquence de *La Reprise du travail aux usines Wonder*, devenu une image iconique de la révolution ouvrière de mai 68. Écrit en 1996 en vue de la commémoration du trentième anniversaire des événements de mai 68, le film d'Hervé Le Roux a été l'occasion d'une production documentaire d'une ampleur exceptionnelle : 3 h 12 avec dix-sept interviewés présents dans le film, avec des séquences continues d'entretien de huit à quinze minutes par personne rencontrée. Il a attiré sur lui les regards des cinéastes et cinéphiles¹ aussi bien que des chercheurs en sciences sociales², si bien qu'il a bénéficié d'une restauration en 2018 à l'occasion du cinquantenaire de mai 68. La place qu'y occupent l'archive filmique et les mécanismes de fiction propres au cinéma invite à l'interroger aujourd'hui pour éclairer de nouveaux usages que pourrait faire la recherche en sciences sociales du réemploi d'archives filmiques.

Image 1 : Affiche de la version restaurée du film *Reprise*

Extrait du dossier de presse – 2018 © Les Films d'Ici et JHR Films

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1548>

1. Un documentaire à part

1.1. Pour le cinéma

Si *Reprise* a intrigué les cinéastes, c'est d'abord parce qu'il sort en salle à un moment où les documentaires n'y ont pas vraiment de place. Qui plus est avec un format de durée classiquement perçu comme décourageant pour le spectateur. Les documentaires ne font plus la première partie de la séance cinématographique et ne justifient pas encore une séance centrée sur eux seuls³. Mais *Reprise* trouve un public : peut-être en lien avec l'envie de relire mai 68 après le grand mouvement social de l'automne 1995. Il s'agit en tout cas d'un public intellectuel et cinéophile qui est alerté par l'attribution du prix Sadoul et d'un public militant mobilisé à l'initiative de comités d'entreprise⁴. Le film préfigure, au milieu des années 1990, un mouvement de renouveau du cinéma politique⁵ alors que *La Reprise du travail aux usines Wonder*, qu'il « reprend » abondamment, avait incarné le cinéma militant des années 1970 et 1980 (Layerle, 2007). Le succès de *Reprise* tient sans doute pour partie à l'occasion qu'il donne de revoir cette séquence emblématique du cinéma militant. C'est l'occasion de tailler un sautoir à ce bijou de dix minutes, filmé sur le vif, en une seule prise par des élèves de l'IDHEC, à Saint-Ouen début juin 1968 à la reprise du travail chez Wonder. Cela permet de lui donner un écrin à sa hauteur, d'inscrire l'éphémère de l'expérience qu'il capte dans un

contexte d'intelligibilité, d'en faire un support de mémoire collective. Ce procédé du retour sur image est rarement utilisé au cinéma à l'époque⁶. La mobilisation de la séquence dans le film est toutefois particulière puisqu'à aucun moment elle n'est montrée d'un trait dans son entièreté.

Avec son film, Hervé Le Roux impose une écriture personnelle qui oscille entre observation et mise en scène car selon lui, son travail relève du champ artistique et non du champ journalistique⁷. Il défend l'idée d'un cinéma engagé pour la connaissance du monde réel à partir d'un point de vue subjectif. Les années 1990 sont le moment où, en France, sous la pression de La Bande à Lumière, une association qui s'est créée en 1985 et qui regroupe quelque cent-quarante réalisateurs et producteurs comme Joris Ivens, Jean-Michel Carré, Yves Jeanneau, Jean Rouch, se développe la notion de documentaire de création « caractérisé par la maturation du sujet traité, la réflexion approfondie et la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur »⁸, par opposition au reportage journalistique. Ils affirment que le documentaire est un film à part entière et, à ce titre, mérite d'être soutenu par le ministère de la Culture comme la fiction. Après les états généraux du documentaire à Lussas en 1989, La Sept, devenue Arte, et quelques professionnels indépendants se mobilisent pour lui redonner une vraie place au sein de la programmation.

Dans le même temps, le film de Le Roux est aussi remarqué par les cinéastes comme s'affranchissant de la commande télévisuelle par sa durée et par sa forme à ce moment où la relation avec la télévision devient incontournable. En effet, la création au milieu des années 1980 des nouvelles chaînes de télévision comme Canal+, La Cinq, M6 et La Sept suscite la mise en place au sein du CNC, en 1986, d'un compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels qui est un système de reversement d'une quote-part des recettes de l'industrie télévisuelle et cinématographique pour valoriser le développement d'une création audiovisuelle indépendante. Il fait le pendant du compte de soutien financier de l'industrie cinématographique, fondé en 1959 pour la fiction. La restructuration des sociétés de production dédiées au documentaire et l'ouverture des programmes des chaînes publiques et privées aux producteurs extérieurs (Sophie Barreau-Brouste, 2011) transforment l'industrie du film et favorisent l'autonomisation de la fonction de commande de la part des chaînes de télévision. Cela amène le producteur à tenir un rôle nouveau d'intermédiaire entre des propositions librement imaginées par des auteurs et des demandes des chaînes, formatées en fonction des cases de diffusion. Ainsi, Richard Copans au nom des Films d'ici, producteur de *Reprise*, tente-t-il, pour trouver dans le préachat télé le moyen de compléter l'avance sur recettes et d'atteindre l'équilibre financier du projet, de proposer le film de Le Roux à Thierry Garrel, alors responsable des documentaires d'Arte : sous la forme de trois épisodes d'une heure. Garrel préfère demander une nouvelle version au format plus classique, « abandonnant l'axe de la quête de la jeune femme »⁹. Or, Hervé Le Roux récusé la contrainte, refuse de se conformer aux attentes. Et c'est Richard Copans qui, ne pouvant se passer de ce canal de diffusion, doit s'engager dans une adaptation du film en 1 h 30, *Paroles ouvrières, paroles de Wonder*, à partir des rushes du film de Le Roux¹⁰.

Le film de Le Roux n'est pas classique non plus dans la façon de mobiliser le matériau d'entretien. La narration ne fonctionne pas à la manière classique du genre documentaire qui, pour raconter une histoire à partir de différents témoignages, utilise la forme du montage alterné enchâssant les paroles des différents personnages pour

leur faire suivre la chronologie des différents moment évoqués par le film. Et *Paroles ouvrières, paroles de Wonder* fournit, *a contrario*, une parfaite illustration de la prégnance de ce modèle du dialogue fictif des témoins. Avec *Reprise*, Hervé Le Roux reprend la forme fictionnelle de l'enquête policière et, pour cela, propose un parcours prenant le temps d'écouter et d'évaluer la part de vérité de chaque témoignage. L'originalité du film réside dans cette écriture patiente, où l'on donne le temps à chaque personnage de raconter sa version de l'histoire quitte à s'éloigner du propos central qui est développé par le film, et cela vient en parfait écho avec la séquence de 1968 où chaque personne autour de Jocelyne livre son interprétation immédiate des événements récents et en cours. Ce modèle de documentaire coûte cher, car il nécessite à la fois un long temps de tournage, ici trois mois avec une équipe réduite mais complète, et un long temps de montage pour démêler une importante quantité de rushes. À ce titre aussi, il fait référence pour les cinéastes.

1.2. Pour les sciences sociales

Si le film a suscité autant l'intérêt des sciences sociales parallèlement, c'est parce qu'il propose des témoignages nombreux d'un moment fort des événements de mai 1968, la reprise du travail qui marque la fin du mouvement, et parce que ces témoignages débordent les figures nationales et les directions d'appareil politique qui étaient alors en guerre les unes avec les autres et qui ont occupé d'abord les historiens et les politistes. Il fait voir le mouvement « par le bas » : par les travailleurs qui le lancent et le portent localement, par ceux qui s'y impliquent et y croient, par ceux qui en profitent sans s'impliquer, par ceux qui s'y opposent, par les militants politiques et syndicaux à l'ancienne qui s'en trouvent débordés, par un jeune étudiant qui s'essaie à un autre militantisme¹¹. À son corps défendant, il porte sur Paris et sa banlieue qui concentrent l'essentiel des forces de recherche en sciences sociales et qui, par suite, définissent les intérêts de recherche sur le sujet et, donc, les dimensions comparatives à étudier (centre/banlieue, PCF/extrême gauche...), au détriment d'autres peut-être. *Reprise* est parfaitement en phase avec ces attentes académiques, et ce qu'on a noté sur la forme de restitution des entretiens qui surprend par rapport aux conventions encadrant la pratique documentaire se retrouve dans le débat des sociologues autour de la façon de réaliser et de mobiliser les entretiens : comme une occasion de collecte systématique d'informations autorisant des comparaisons entre enquêtés, comme une écoute approfondie s'intéressant à l'articulation d'une perception à un environnement singulier qui la détermine et permettant d'accéder à la compréhension de mécanismes sociaux complexes parce qu'intriqués.

Reprise intéresse les historiens du mouvement social pour les nouvelles ressources dont il montre l'utilité : l'image animée, pas entendue ici sous la catégorie des images d'actualité cinéma ou télé, mais sous la forme d'images documentaires, marquées par l'expression d'un point de vue. H. Le Roux s'inscrit dans ce que Christa Blümlinger appelle « le nouveau régime des archives » (2014) : « l'histoire que l'archive sollicite est une histoire ouverte sur une approche sensible des phénomènes, une histoire qui, dans la lignée des travaux d'Arlette Farge, prend en compte la subjectivité de l'historien, sa part d'émotion et d'ébranlement devant l'image¹². » Cela vaut aussi bien pour le film de 1968 que pour les entretiens de 1997. L'archive est pour Le Roux un outil heuristique pour raconter l'histoire compte tenu qu'elle permet une approche sensible des phénomènes, à la fois au moment où l'enquête est menée par procuration par

l'interviewer (c'est-à-dire au moment où les images de 68 sont montrées aux enquêtés et les font réagir en référence à des éléments pratiques) et au moment de l'interprétation des réactions par le spectateur (préparé à cela par les choix de montage)... L'interviewer qui apparaît à l'écran, en amorce du plan ou à côté des interviewés, et qui n'est pas effacé au montage atteste du projet de lui faire incarner le droit d'inventaire qu'a le spectateur face à l'histoire et le devoir d'inventaire qu'impose la pression commémorative. Le nombre de décennies vient juste — mais ce n'est pas rien — légitimer l'imminence de la question, fixer une urgence à la prise de distance. À l'instar de *Le Roux* filmé, l'historien qui admet de travailler avec ces sources assume un rapport subjectif au passé et cherche un rapport sensible à l'époque (Zancarini-Fournel, 2018). *Le Roux* note que, d'une part, « la capacité qu'a le cinéma de fixer, d'éterniser le temps, les moments, en fait un outil de mémoire formidable. D'autre part, on a bel et bien des devoirs à partir du moment où on s'autorise à faire du cinéma direct, à aller à la porte d'une usine, à filmer des gens qui sont en pleine crise, à enregistrer un moment hyper-violent de leur vie : on vole leur image. Et puis, de pouvoir regarder un événement avec toute l'intelligence qu'on en a acquise en trente ans nous place aussi certainement face à des devoirs¹³. »

Mettant en avant la reprise du travail aux usines Wonder, *Reprise* met aussi en avant le geste qui permet d'en avoir la trace en images et intéresse à ce titre non seulement l'histoire politique mais aussi l'histoire culturelle de 68 : en particulier en interrogeant l'attitude des artistes, des jeunes, de la bourgeoisie intellectuelle face à la crise du pouvoir gaulliste dont témoignent les événements. Qui a pu aller filmer cette scène tout à la fois banale et insolite ? Avec quel projet ? Avec quels moyens ? Le film de 10 minutes a toujours été présenté comme une pièce d'un projet plus large, une séquence du long-métrage *Sauve qui peut Trotski*, que Jacques Willemont voulait consacrer au mouvement militant de l'Organisation communiste internationale (OCI). Et cela pris dans un projet plus grand encore de films sur les organisations politiques d'extrême-gauche, accepté par l'AG de l'IDHEC (Mariette, 2008, 237-238). Il est aussi un plan volé par de jeunes gens en formation décidés à se frotter à la pratique sans attendre l'aval de leurs maîtres. De jeunes gens lourdement équipés pour ce tournage à Saint-Ouen, partis pas trop loin de l'IDHEC dans un moment où l'essence fait défaut, mais déterminés à s'éloigner du centre de Paris pour rencontrer d'autres réalités (comme celles du monde du travail, celles du syndicalisme ouvrier, celles de la rencontre entre étudiants et ouvriers), informés de la situation de Wonder par Liliane Singer, militant à l'OCI et sténo-dactylo dans l'entreprise (Layerle, 2007). Arrivés sans grande préparation, ils s'approchent tout en se tenant à distance : Pierre Bonneau, le cadreur, dit avoir eu le sentiment qu'un pas de plus aurait changé la scène, imposé le regard caméra voire l'interpellation de l'équipe par les protagonistes comme on le voit dans tant de séquences tournées caméra à l'épaule dans le quartier latin (*Grands soirs et petits matins*). Les témoins rencontrés à trente ans de distance certifient la vérité de cette scène, sa représentativité par-delà sa singularité : tant sur les réalités du travail que sur la distance à la capitale ou la distance aux étudiants. Et la nouveauté du geste cinématographique pour rendre leurs paroles, telle que la perçoit le spectateur du film de *Le Roux* et dont témoigne la critique, dit la difficulté de la société à leur prêter attention jusqu'aux années 1990.

Image 2 : Jocelyne hurlant son désespoir devant l'usine face à la caméra de Pierre Bonneau



Photogramme extrait de *La Reprise du travail aux usines Wonder*, un film de Jacques Willemont (1968), copie d'écran. Visionner le film

Reprise propose enfin, en 1998, une réflexion sur la mémoire vivante de 68 pour des acteurs qui en ont fait l'expérience : quelle rupture marque ce moment dans les esprits de la génération des personnes au travail dans les années 1960 et 1970 ? Au-delà des changements intervenus dans l'organisation du travail, dans la représentation institutionnelle des ouvriers pour obtenir de meilleures conditions de travail, dans les solidarités familiales et de classe, le film documente comment l'événement marque une rupture dans le fatalisme face à l'ordre du monde, un engagement dans l'envie de le comprendre, une étape de conscientisation sur les capacités d'action collective et leurs limites, mais aussi une illusion sur les faiblesses du patronat et une cécité sur sa capacité, depuis, à se mettre à l'abri de pareille crise...

À y regarder de près, on peut donc voir dans *Reprise* un document pour l'histoire, comme *La Reprise du travail aux usines Wonder* en était déjà un. C'est une somme de témoignages d'acteurs qui ont des souvenirs vivaces de 68 et des temps qui l'ont suivi. C'est une collection de parcours faisant voir des décalages savoureux par rapport aux espérances politiques qui étaient saisies par le film initial. Tel est d'abord le cas des politiques et des syndicalistes, mais tel est aussi le cas des ouvriers professionnels devenus cadres « maison » chez Wonder à la faveur de la croissance comme MM. Parenti et Meunier, ou des idéalistes de 68 déçus et même frustrés de n'avoir pas su traduire toutes leurs aspirations comme Mmes Derop et Singer ou M. Morin. *Reprise* est un document de référence pour la compréhension indirecte des changements récents de la société française en le rattachant au mode commémoratif d'une époque¹⁴ : trente ans après 68, comme *Grands soirs et petits matins* de William Klein avait été emblématique de la lecture de 68 dix ans après les événements, entre exaltation et résignation, comme *Génération* de Daniel Edinger à partir du travail d'Hervé Hamon et Patrick Rotman l'avait été pour le vingtième anniversaire, laissant voir des trajectoires inattendues d'intégration dans le jeu social et dans les positions de pouvoir chez les

anciens leaders du mouvement, comme les propos du président Sarkozy l'ont été en 2007, accusant 68 d'avoir imposé un relativisme intellectuel et moral dans la société française, comme le mouvement des Gilets jaunes l'est en 2018 en démenti d'un monde sans plus de possibilités de mobilisation populaire. *Reprise* s'inscrit dans un bilan amer de l'exercice du pouvoir par la gauche qui fait de Bernard Tapie un ministre de François Mitterrand après avoir fait de la CGT un allié du pouvoir gaulliste pour liquider la révolte.

1.3. Une référence dans le réemploi d'archives

Le film est aussi un document qui marque un tournant dans l'histoire du cinéma documentaire sur la façon d'écrire en recourant à l'archive comme moteur du récit et en empruntant à la fiction le code narratif de l'enquête policière pour tenir le spectateur en suspens.

Dans un film mêlant archives et témoignages, ce sont d'ordinaire les paroles des personnages qui guident la narration. Pourtant, dans le cas de *Reprise*, ce sont les images d'archives qui orientent le récit. Classiquement, le réemploi d'images d'archives dans le cinéma documentaire sert à illustrer un propos et joue le rôle de preuve, même si cela ne va pas sans poser problème quand on sort l'image de ce pourquoi elle a été conçue sans prévenir le spectateur. Le risque est d'autant plus grand aujourd'hui qu'avec les technologies numériques, il est facile de récupérer les images d'archives, de les transformer (recadrage, colorisation, sonorisation) et de les monter pour qu'elles s'inscrivent dans un nouveau projet de récit sans tenir compte de leur sens originel. Ici, Hervé Le Roux prend le temps d'explicitier les conditions dans lesquelles ont été tournées les images qu'il fait dialoguer avec les siennes et on a le temps d'en sentir l'intention propre. Pour autant, le film reste à distance de la mobilisation de l'image comme preuve.

La mobilisation d'archives y joue un rôle plus fondamental. Comme le note Yves Jeuland,

« dans l'utilisation des archives, en simplifiant beaucoup, il y a deux options, ou deux tendances : soit on donne la priorité au commentaire dans la narration, soit on donne l'avantage aux images. Quand je choisis de raconter une histoire du passé, l'archive est un élément essentiel. Il est important de ne pas s'en servir de manière uniquement utilitaire. Quand je raconte l'histoire des communistes en France [dans *Camarades*, 2004], je sais que le cœur du film sera la parole des témoins, et quand je vais raconter l'histoire des socialistes [dans *Le Siècle des socialistes*, 2005], cette fois sans témoignages mais uniquement avec des archives, il est encore plus évident que l'âme qu'il y avait dans le témoignage des militants communistes, il va falloir que je la retrouve dans les archives, dans les images. L'archive n'est pas là juste pour illustrer un commentaire, mais elle est bel et bien un acteur de cette histoire. »
(2010, 178)

Tel est le cas chez Hervé Le Roux. L'archive intervient ainsi doublement dans son travail : au tournage et au montage. Au tournage, il amène l'archive sur le terrain dans le temps de l'interview. Elle rend possible un autre rapport à la façon de questionner les acteurs. L'archive acquiert un rôle équivalent de personnage dans les situations filmées pour provoquer la parole de remémoration et l'alimenter. Elle transforme l'interview en relation à trois. Le Roux mobilise ensuite l'archive au montage, non comme preuve de ce qui a eu lieu comme on l'a vu, non comme témoignage de la réalité, non comme illustration du passé (*De Nuremberg à Nuremberg*, F. Rossif, 1989 ; *Nuit et Brouillard*, Alain

Resnais, 1956 ; *L'Œil de Vichy*, Claude Chabrol, 1993), mais pour déconstruire les évidences qu'elle porte. Le retour au travail au terme d'une grève comme celle de mai 68 n'a rien de banal. On comprend autrement les appels à l'embauche du chef du personnel comme les yeux baissés du régleur arrivant en poussant son vélo quand on entend Jocelyne crier son refus de reprendre. On comprend autrement l'interpellation du jeune Pouloux aux deux cégétistes encourageant à reprendre quand on entend Yvette Derop décrire le dépouillement précipité du vote. Dans *Reprise*, l'archive devient moteur du récit, car elle est prise à la fois comme trace d'un regard porté sur une époque par certains de ses contemporains et comme support de récits du présent des années 1990 sur ces événements, de récits d'un présent énigmatique, marqué par la fermeture récente de l'usine après son rachat par Bernard Tapie...

Si le documentaire d'investigation a ses images de noblesses depuis *Cinq colonnes à la une*, la figure de l'enquêteur n'en constitue pas un trait nécessaire. *Reprise* marque ainsi un tournant par ses emprunts à la fiction, par la mobilisation du code narratif de l'enquête policière et de certaines figures associées. On y trouve une indétermination autour de l'identité d'une personne au centre d'une dispute, un suspense sur les chances de la retrouver au fil des démarches entreprises, un McGuffin servant de prétexte au développement de la narration à propos du nom de cette jeune femme qu'on ne retrouve finalement pas sans que ce soit préjudiciable à l'intérêt du film. Ce sont des éléments qu'on rencontre dans beaucoup de documentaires à partir de *Reprise* (comme dans *Les Garçons de Rollin* ou dans les émissions de télévision contemporaine *Les Infiltrés* ou *Cash investigation*), notamment avec le développement d'un cinéma documentaire à la première personne (Michael Moore, Robert Kramer, Van der Keuken, Alain Cavalier...) où les protagonistes des films parlent explicitement à celui qui tient la caméra. C'est l'opposé du projet de transparence, de captation du réel dans l'effacement de la caméra : il s'agit pour le réalisateur d'être en personnage dans ce qu'il filme. Avec *Reprise*, le cinéaste utilise le subterfuge de l'enquête sur Jocelyne pour rassembler les personnages de la scène originelle et tous ceux qui, derrière l'investigation menée pour la retrouver, peuvent faire avancer la compréhension de sa condition passée et, éventuellement, de sa trajectoire marquée par la double expérience du travail et de la lutte ouvrière partiellement victorieuse.

On a donc là un film qui ose une réflexion sur le cinéma en interrogeant la nature des images documentaires qu'il utilise (l'archive est déconstruite tout au long du film par la pluralité des regards qui sont convoqués dans les entretiens) et qu'il fabrique lorsqu'il raconte l'enquête en train de se mener. On accède aux conditions de travail du cinéaste, fût-ce par un travail de mise en scène où Hervé Le Roux joue son propre rôle. Finalement, dans *Reprise*, filmer l'investigation compte plus que de conduire à un résultat. Filmer l'investigation est une manière de formuler un résultat¹⁵.

2. Un succès du film en lien avec son caractère de fiction

2.1. Une archive prétexte à une parole collaborative

Si l'on s'interroge maintenant sur ce qui explique le succès de *Reprise*, on note un dispositif original qui intrigue par le renouvellement qu'il introduit dans la façon de susciter la parole, qui permet de changer le rapport de pouvoir entre filmeur et filmés,

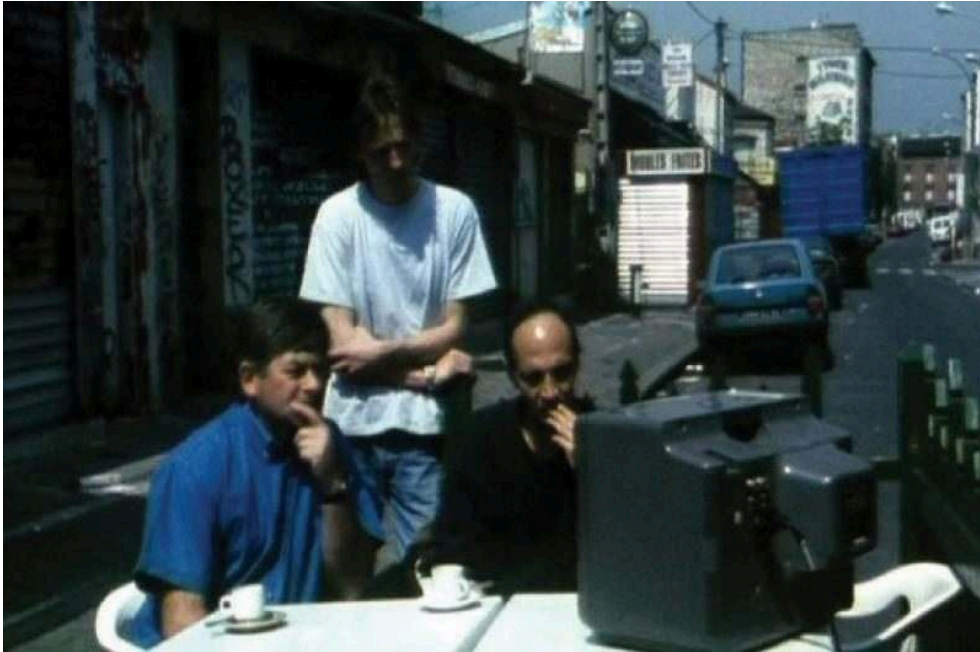
qui permet d'impliquer dans l'investigation aussi bien des personnes habituées à parler en public que des personnes plus ordinaires, proches du spectateur.

Ce film documentaire s'inscrit dans une tendance du cinéma où l'on recherche une expression plus personnelle que dans le reportage, moins dans la quête de la représentativité de l'interviewé, de l'exemplarité du propos, de son abstraction par rapport à la contingence du monde. La question des conditions de captation est par suite posée, notamment à propos de la relation entre filmeur et filmé qui est vue comme teintée d'un rapport de pouvoir. Il y a dans *Reprise*, une recherche éthique de transformation des conditions d'enregistrement de la parole pour rendre la relation filmée moins surplombante, plus collaborative. Ainsi, pour Hervé Le Roux, si l'espace cinématographique peut permettre de lever des inhibitions et de dépasser les stéréotypes, c'est à la condition de maintenir une équivalence dans la relation du réalisateur avec la personne rencontrée. Il faut aussi garder une fraîcheur à l'entretien en n'épuisant pas le témoin préalablement au tournage. Mieux vaut par exemple ne pas lui révéler les questions à l'avance pour qu'il garde une spontanéité lors de l'entretien. Et, réciproquement, mieux vaut chercher à maintenir le réalisateur dans une certaine quête lui aussi durant le tournage. Avec *Reprise*, l'investigation filmique est fondée sur l'idée de demander le concours de « témoins » pour seconder le réalisateur-enquêteur dans sa recherche de la jeune femme et, pour cela, on utilise le procédé de « retour sur image », c'est-à-dire la présentation de la séquence originelle de 68 aux anciens ouvriers, militants et syndicalistes de Wonder afin qu'ils aident le réalisateur à la décrypter par leur mémoire de ces événements et des conditions de travail de cette époque, pour retrouver la jeune femme ou pour imaginer ce qu'il a pu advenir d'elle s'ils ne savent pas explicitement ce qu'elle est devenue. Ainsi le cinéaste propose avec son dispositif une forme d'entretiens filmés dans lesquels l'archive audiovisuelle est un support de la parole, un moyen de soutenir le témoin au moment de se remémorer et de raconter son expérience. Mais elle est aussi un guide pour mettre à l'épreuve les témoignages qu'il recueille : sont-ils compatibles avec les images ? Lui permettent-ils d'avancer dans sa quête ? L'orientent-ils vers de nouveaux témoins ? Il ne reste plus ensuite qu'à ordonner au montage les rencontres pour rendre au spectateur ce mouvement de progression dans la compréhension de la situation au gré de l'investigation, prise pour fil narratif. En ce sens, pour le cinéma, *Reprise* est un modèle de mise en scène de la parole qui démontre la capacité de l'image à faire éprouver la difficulté à comprendre le réel (et non pas seulement à le formuler) et à faire surgir des voix à la fois uniques et universelles pour l'éclairer.

Un deuxième élément du dispositif de Le Roux est déterminant pour le spectateur : ces investigations par entretiens sont menées au domicile des personnes qui sont les plus éloignées de l'expérience de porte-parole d'ordinaire. Il leur est plus simple d'avoir du temps et d'évoquer leur conduite pratique la plus personnelle en la voyant renvoyée vers eux par tous les éléments du décor qu'ils ont sous les yeux au moment de répondre au réalisateur. Cela donne une richesse, une profondeur, qui compensent leurs éventuelles difficultés d'expression. Cela permet aussi au spectateur de les situer socialement : sur une échelle sociale absolue telle que la diffuse la mise en politique des questions économiques et sociales (parlant de groupes sociaux favorisés, de milieux populaires...) et, surtout, sur une échelle qui vaut pour lui-même à partir de son expérience quotidienne d'un monde plus limité et des différences sociales qui y ont cours (dans son univers de travail, dans son voisinage résidentiel, dans sa famille, dans sa sociabilité). Cela produit inmanquablement un effet spécifique de curiosité du

spectateur concerné, qui engage ses caractéristiques propres dans l'interprétation des situations décrites.

Image 3 : Hervé Le Roux en train de visionner le film d'archive avec deux témoins



Photogramme extrait du dossier de presse de *Reprise*, un film d'Hervé Leroux (1997), copie d'écran

2.2. Une capacité du cinéma à convoquer l'expérience pratique

On note enfin que, pour un film documentaire, c'est-à-dire donnant la parole non à des comédiens mais à des personnes réelles, pour raconter non une fiction mais leur expérience et le sens qu'elles lui donnent, *Reprise* recourt à des figures de style de l'écriture de fiction sur au moins trois points. Tout d'abord le recyclage d'un plan-séquence très long dans lequel les personnes en présence ne regardent jamais la caméra comme si l'intensité de leurs échanges était telle qu'ils n'en avaient pas le loisir. C'est bien sûr un écho à ce qui fait la force du film ethnographique à la Jean Rouch ou du film documentaire à la Depardon (de longs plans sans coupure), mais c'est aussi un écho au cinéma de fiction qui emprunte ce geste au cinéma documentaire quand il veut intensifier son réalisme : comme Spielberg dans la première scène d'*Il faut sauver le soldat Ryan* (1998) ou Xavier Legrand dans la première scène de *Jusqu'à la garde* (2018). Ensuite ce plan très long est organisé autour d'une même personne de bout en bout, ce qui fait mécaniquement d'elle un personnage de cinéma. Même si on ne la recroise ensuite qu'à travers des citations de la même séquence, elle a gagné là de pouvoir devenir l'objet de la narration en étant celle qu'on rêve de retrouver, de revoir. Encore une figure classique du film de fiction qui fait citer à nouveau le film de Spielberg, Ryan étant très vite un personnage de l'histoire même s'il n'est rencontré qu'à la moitié du film. On peut enfin mentionner le recours à l'enquête de voisinage (ici autour d'un *cold case*, d'une disparition non élucidée), à la recherche quasi policière d'éléments de contexte et d'indices d'éléments causaux. Ce sont indiscutablement des facteurs de soutien de l'attention du spectateur.

Dans le cinéma de fiction, l'attachement à un personnage sert classiquement d'appui à des transferts de la part du spectateur. Ici, cela ne se joue pas sur un mode cathartique mais sur un mode réflexif. Le plan-séquence de la foule réunie devant l'usine est monté par extraits tout au long du film comme un *leitmotiv*. Il s'agit moins de construire l'image de la jeune femme en figure universelle de la lutte comme l'a imposé la pratique des projections du film de 68 dans les assemblées militantes des années 1970 et 1980, que d'analyser les contradictions d'une situation historique complexe. Ce procédé de remontage qui consiste à se retourner à répétition sur l'œuvre permet au spectateur de se défaire de l'effet de transparence produit par le plan-séquence et d'interroger ses présupposés autour des conditions de la révolte. D'autre part, cela le conduit à réfléchir sur le lien entre cinéma et réalité. Ainsi le cinéaste propose au spectateur un véritable travail de relecture puisqu'il doit tout au long du film faire évoluer sa compréhension de la situation historique grâce à l'image d'archive et aux commentaires qu'elle provoque, ceux-ci venant l'augmenter des souvenirs « imagés » et des émotions sensibles de celles et ceux qui l'ont vécue.

Et cette possibilité de transfert qui vaut pour le spectateur de *Reprise* vis-à-vis de Jocelyne vaut déjà pour les spectateurs de *La Reprise du travail aux usines Wonder* que sont les interviewés de *Reprise*. Le spectateur de *Reprise* assiste aux réflexions nées de ce premier transfert et les partage. Comme les entretiens sont donnés à voir avec peu de remontage, à nouveau comme de longs plans-séquences, l'effet se répète : les interviewés de Le Roux deviennent les « personnages » de son documentaire, qui n'en est donc pas tout à fait un. Le dispositif du plan-séquence qui fait le personnage dans le film d'archive trouve une sorte d'équivalent dans le montage de chaque entretien en forme de longue discussion singulière, pas coupée d'autres paroles. Chacun de ces interviewés devient le personnage central d'un court film dans le film et autorise un possible transfert du spectateur de *Reprise* vers lui.

Hervé Le Roux a fait le choix de ne pas soumettre le spectateur à la violence du cri de Jocelyne étiré sur dix minutes comme dans *La Reprise du travail aux usines Wonder*. Son intention n'est pas tant de susciter un engagement du spectateur dans l'action protestataire sur un mode réflexe que de ménager une appropriation des raisons de la lutte et des moyens à leur assortir. Et cette réflexion n'est pas écrasante car elle est ponctuée de pauses — classiques elles aussi du cinéma de fiction — sous la forme des récurrences de l'archive en noir et blanc, qui jouent à la fois comme temps ménagés à la méditation du spectateur et comme suspensions provisoires de la réflexion sur un thème pour en ouvrir un nouveau. En multipliant les façons de la montrer par fragments tout au long du film, Le Roux joue avec les différentes possibilités qu'elle lui offre, à la fois comme trace de l'histoire qu'il peut découper pour déconstruire les réalités qu'elle porte et comme matériau cinématographique qu'il peut exploiter d'un point de vue esthétique pour suspendre la réflexion et d'un point de vue narratif pour tendre l'attention. Ce traitement poétique au service de la narration s'appuie sur la répétition des extraits qui sont agencés tout au long du film par le cinéaste pour que l'archive se dévoile petit à petit de façon à laisser au spectateur le temps de la découvrir, sans être écrasé émotionnellement par sa tension dramatique. Cela donne aussi à Le Roux le moyen de l'augmenter par étapes avec les émotions et les souvenirs des personnages interviewés. Et le film joue avec la frustration chez le spectateur de ne jamais la voir d'un trait comme l'ont vue les interviewés et de ne jamais savoir s'il l'a vue en entier. Par-là, le spectateur est condamné à s'interviewer lui-même à chaque visionnage partiel et à s'imaginer que la scène dont il ignore la longueur comporte

d'autres dimensions. À force d'être découverte par extraits dans une impatience patiemment cultivée chez le spectateur, cette séquence de la foule réunie devant l'usine prend la forme poétique d'une allégorie : la jeune femme « est une héroïne, à la fois personnage principal du film de 68 et obsession d'Hervé Le Roux, et une allégorie de la résistance ouvrière. Elle relève en même temps du réel et de la métaphore esthétique, de l'actualité politique et du document d'archives cinématographique » (Delsaut, 2005, 87).

L'effet de stimulation réflexive s'en trouve accompagné, alimenté et, par suite, démultiplié. La réflexion porte d'abord sur les grandes figures de l'autorité telles que distinguées par Max Weber (1921) : l'autorité traditionnelle (avec l'exemple de Courtecuisse en patron paternaliste qui fait accéder à son potager pendant la guerre et qui organise des colonies de vacances pour les enfants de ses personnels, appelés à devenir eux-mêmes salariés « obligés » de l'entreprise ensuite), l'autorité rationnelle légale (avec l'ère des cadres technocrates qui ne descendent plus dans l'atelier), l'autorité charismatique (avec Bernard Tapie que les salariés attendent comme un sauveur et dont on découvre avec surprise les desseins les plus vils de valorisation immédiate de l'affaire par vente à la découpe). Elle porte ensuite sur les grandes figures de l'action collective : que veut dire être meneur (comme Liliane Singer, Yvette Derop ou Louis Morin), suiveur, passager clandestin, opposant (comme Denise Lotz), mais aussi avoir une position de petit encadrement des salariées face à leurs revendications (comme Marguerite Rougeron), être « établie » dans les ateliers pour y porter le mouvement social (comme Marie-Thérèse Billon), se trouver converti à l'action collective par la rencontre de ces forces (comme Jean-Louis Blanc ayant défendu un collègue noir dans une altercation avec l'encadrement et, par suite, menacé) ? Le film suscite encore des interrogations sur le sens à donner aux évolutions dans l'organisation du travail, dans la qualification de la main-d'œuvre : quand parler de progrès, de recul, voire de déplacement des questions, souvent plus difficile à percevoir ? Les entretiens portent aussi sur le sens à donner aux inégalités et aux discriminations appliquées à la main-d'œuvre par la direction : que penser de la recherche de « gens simples », selon la formule d'une interviewée, pour accepter des conditions de travail dures ? Que penser de l'attrait que représentent les étrangers sous ce même rapport d'entrave à la coalition des intérêts ouvriers par la non-maîtrise de la langue et par la dépendance absolue au salaire ? Que penser des distinctions entre hommes et femmes, recoupant largement les distinctions entre ouvrières spécialisées et ouvriers professionnels à savoir-faire technique ? Que penser de la tension entre cadres promus en interne et auditeurs payés très cher pour vérifier leur utilité ? Que penser de la stigmatisation des porteurs de revendications comme « cas sociaux » à écarter, selon une autre expression d'enquête ?

Le caractère de fiction de *Reprise* se retrouve encore dans le jeu avec l'anachronisme qu'il propose au moment de mettre en correspondance deux époques : 1968 et le présent des personnes rencontrées. Si l'écart de temporalité est bien marqué par la couleur des images, renvoyant le noir et blanc à des événements vieux de trente ans, leur intrication avec les propos au présent de la part d'acteurs ayant vécu cette époque et interrogés sur elle produit des effets troublants de continuité. Ils ont pour effet d'empêcher le spectateur de se débarrasser du problème en le renvoyant à un passé révolu (comme incite d'ailleurs à le faire le remontage par Richard Copans dans *Paroles ouvrières, paroles de Wonder* qui distingue trois époques : avant 68, les événements et après 68 chez Wonder en leur consacrant les trois demi-heures de son film, laissant

penser à un passé définitivement dépassé). Ils l'invitent à se demander quels équivalents le menacent au présent : du côté de la rationalité technocratique, du côté du néo-libéralisme...

Le succès de *Reprise* tient donc pour partie aux échos du documentaire d'auteur avec la fiction.

3. Une ressource entre documentaire et fiction pour la recherche sur le travail

3.1. Un film détournable pour la formation à la recherche

Les emprunts variés à la fiction font de *Reprise* un documentaire particulièrement commode à détourner vers des usages de formation à la recherche en sciences sociales. En effet, la parole pratique de Jocelyne (« on est noire jusque-là »), les indices qu'elle donne sur ses conditions de travail, incitent les interviewés à se situer par rapport à elle sur le même terrain (en réponse à des formules comme « où elle a vu ça, l'autre ? ») : celui de la description du quotidien qui rend compréhensibles des situations de violence dans le travail et de mobilisation protestataire, d'action collective. On pense aux résistances à l'introduction du savon de la part de la direction après 1968 et à l'échec cuisant de la tentative de mêler savon et sciure pour économiser la marchandise précieuse mais au prix d'un bouchage des tuyauteries. On pense aux arrêts de chaîne induits par l'apparition d'une souris terrorisant la main-d'œuvre féminine dans cet environnement insalubre. Par suite, cela incite l'apprenti sociologue à porter l'attention sur les réalités les plus concrètes du travail : sur l'expérience directe de ses enquêtés saisie par des formes d'enquête participante quand il le peut, ou par entretiens approfondis comme ici avec les travailleurs de Wonder quand il ne peut observer directement compte tenu de la fréquente fermeture des ateliers à l'investigation par observation directe ou quand le décalage temporel l'interdit (cliché de Denise Lotz en action reproduisant son mouvement d'empaquetage des lots de piles à la table du café où elle rencontre HLR, avec un texte de titre bien choisi). L'évocation de ces pratiques amène les interviewés/enquêtés à évoquer des éléments supplémentaires, hors travail — comme M. Parenti parlant de l'aide du patron pendant la guerre ou M. Meunier de l'aide du chef du personnel pour des affaires privées — quand il leur faut expliciter des décalages de perception par rapport aux dialogues du film de 68.

La narration sur le mode de l'enquête attire aussi l'attention sur les jeux de reconstruction du passé de la part des personnes rencontrées en fonction de la position qu'elles occupent au présent et des positions par lesquelles elles sont passées depuis 1968. Ainsi MM. Parenti et Meunier affirment-ils à Le Roux qu'à peu près tous les ouvriers professionnels des années 1960 sont, comme eux, « passés cadres », et il faut l'intervention de Louis Morin pour que le spectateur comprenne que certains OP ont été licenciés pour avoir laissé voir des vellétés contestataires, ou n'ont eu d'autre choix que de devenir permanents syndicaux pour rester dans l'entreprise. Cette vigilance face à la parole recueillie en entretiens durant l'enquête sociologique est déterminante dans la pratique de la recherche et elle rend indispensables les efforts de contextualisation des prises de position au titre de critique des sources et la nécessité d'une connaissance des grands cadres de l'action située des enquêtés pour ne pas se

laisser abuser. La succession des entretiens dans le film comparée à ce qui se joue au fil de l'enquête de terrain a aussi le mérite d'illustrer, *a contrario*, la nécessité d'un travail de capitalisation des entretiens par comparaison de la part du chercheur pour rassembler les éléments permettant de caractériser des périodes successives avant 68, pendant et après.

3.2. Un modèle pour les sciences sociales ?

Comme le note Michelle Zancarini-Fournel, *Reprise* peut être vue comme marquant un tournant historiographique en lien avec des pratiques méthodologiques nouvelles. Il apparaît comme un « manifeste pour une histoire sociale renouvelée [...] ayant abandonné l'histoire du groupe, de la classe, pour celle du genre, des individus, des contextes, des conjonctures et des événements remarquables qui marquent les parcours individuels » (2018). Le film illustre en effet ce qu'on gagne à une écriture des sciences sociales qui formule des analyses théoriques en les donnant à voir s'appliquer à des acteurs ordinaires. La mobilisation de la narration sur le modèle de l'enquête policière, qui dit son chemin pour donner le sentiment de pouvoir être reparcouru pour vérification, s'inscrit aussi dans un renouveau des sciences sociales cherchant à convaincre de leur pertinence.

Mais l'intérêt fondamental de *Reprise* pour la recherche tient dans la « reprise » par Le Roux du dispositif de vidéo-élicitation, pratiqué depuis longtemps par les anthropologues (Collier, Collier, 1967 ; Banks, 2001), pour produire de nouvelles analyses, pour susciter des réactions chez les interviewés et s'en servir pour rentrer de plain-pied dans le réel de mondes sociaux mal connus et fermés à l'investigation. Faire réagir à des images animées est une modalité d'implication de l'enquêté dans la recherche qui a connu un fort engouement en ergonomie avec l'autoconfrontation filmique, simple ou croisée, où le chercheur, après des temps longs d'observation directe du travail, propose en quelque sorte à l'enquêté de lui déléguer l'observation de ses pratiques de travail avec le concours du filmeur qu'il guide et de l'amener ensuite à s'interroger sur les données collectées (Theureau, 2010). À leur visionnage avec le filmeur, il lui est demandé de contextualiser les images à sa manière pour dépasser les risques associés aux effets de sélection des moments filmés, aux effets de cadrage. Cela provoque un dialogue qui définit par approximations successives le sens de ce qui a été capté. Étendre ainsi les conditions de l'observation permet d'intégrer à la recherche le discernement des acteurs pour accéder à leur propre lecture des enjeux de la situation.

Sous ce rapport, le tournage de *Reprise* a fonctionné pour les interviewés comme une quasi-autoconfrontation à ce qu'ils étaient, à côté de Jocelyne, en juin 1968. Si tous ne se souviennent pas d'elle, tous ont au moins une connaissance des lieux et de certaines personnes, ainsi qu'une expérience directe des réalités de travail qu'elle évoque. Ils repensent à eux-mêmes dans ces circonstances. Si l'on est très proche d'une autoconfrontation directe dans *Reprise*, c'est sans doute grâce au recours à un troisième aspect de la fiction qu'utilise Le Roux : la mobilisation d'un personnage à contre-emploi (Jocelyne ne veut pas reprendre le travail, elle oblige les prétendus opposants au patron à s'en faire les complices quand ils invitent eux aussi à reprendre le travail après la grève), un personnage complexe, intrigant, que chacun a envie de comprendre, souvent en se demandant ce qu'il a de soi-même et ce qui l'en distingue.

Pour conclure

Revenir ici sur le film *Reprise* d'Hervé Le Roux (1997) a été l'occasion d'interroger les effets de l'utilisation d'archives audiovisuelles dans le cinéma documentaire d'auteur au côté de figures de style propres à la fiction. Cela a permis d'expliquer une part de son succès d'audience par sa capacité à mettre en mouvement la réflexion du spectateur à travers une dynamique d'intrigue et de voir comment joue le fait de mobiliser dans ce dispositif une scène iconique du cinéma militant. Cela a conduit ensuite à relever les propriétés des images d'élicitation utilisées pour s'apercevoir qu'elles portent en elles des caractères de fiction par-delà leur allure de cinéma direct, ce qui déclenche des formes d'engagement du spectateur pour se les approprier. On peut alors imaginer de *reprendre* ce dispositif dans des configurations d'enquête en sciences sociales dans l'espoir de susciter des paroles importantes sur des réalités sociales du travail qui sont difficiles à énoncer, où l'émotion du cinéma, la force d'implication des images et la proximité entre l'intrigue policière et la quête de connaissance propre à la recherche peuvent aider à surmonter des formes d'empêchement dans la relation d'enquête par entretiens.

BIBLIOGRAPHIE

- Banks M. (2001) *Visual Methods in Social Research*, Los Angeles, Londres, Sage publications.
- Barreau-Brouste S. (2011) *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, Lormont, Le Bord de l'eau, coll. « Penser les médias ».
- Blümlinger C. (2014) « L'archive étoilée », introduction, *Cinémas*, vol. 24, n° 2-3, « Attrait de l'Archive », p. 7-16.
- Collier J. Jr et Collier M. (1967) *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Chevandier C. (2018) *Le Travail en France. Des « Trente glorieuses » à la présidence Macron*, Paris, Belin, chapitre 11 « Mai-juin 68, un long moment ».
- Davallon J., Dujardin P. et Sabatier G. (dir.) (1993) *Commémorer la Révolution. Politique de la mémoire*, Lyon, PUL.
- Delsaut Y. (2005) « Éphémère 68 : À propos de Reprise, de Hervé Le Roux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 158, p. 62-95.
- Dubois R. (2007) *Une histoire politique du cinéma : États-Unis, Europe, URSS*, Volume 1, Arles, Éditions Sulliver.
- Euvrard J. (1998) « Entretien avec Hervé Le Roux », *24 images*, n° 93-94, p. 10-13.
- Jeuland Y. (2010) « L'écriture documentaire avec des images d'archives », *Sociétés & Représentations*, vol. 29, n° 1, p. 175-190.

Layerle S. (2007) « Devenir document du film militant : *La Reprise du travail aux usines Wonder* », in Jean-Pierre Bertin-Maghit et Geneviève Sellier (dir.), *La Fiction éclatée*, Paris, INA-L'Harmattan, tome 1, p. 85-104.

Mariette A. (2008) « Le monde du cinéma en mai 68 », in Dominique Damme, Boris Gobilie, Frédérique Matonti et Bernard Pudal (dir.), *Mai-juin 68*, Paris, L'Atelier, p. 237-238.

Nichols B. (2001) *Introduction to documentary*, Bloomington, Ind: Indiana University Press.

Ozouf M. (1983) « Peut-on commémorer la Révolution française ? », *Le Débat*, n° 261, p. 161-172.

Sauguet E. (2007) « La diffusion des films documentaires. La construction des frontières d'une activité artistique (enquête) », *Terrains & travaux*, vol. 13, n° 2, p. 31-50.

Theureau J. (2010) « Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche "cours d'action" », *Revue d'anthropologie des connaissances*, n° 2, p. 287-322.

Weber M. (1995) [1921/1922] *Économie et société*, Paris, Plon.

Filmographie

Documentaires

Enfin pris, Pierre Carles (2002)

La Conquête de Clichy, Christophe Otzenberger (1994)

La Reprise du travail aux usines Wonder, Jacques Willemont (1968)

Les Garçons de Rollin, Claude Ventura (2013)

Paroles ouvrières, paroles de Wonder, Richard Copans (1997)

Pas vu, pas pris, Pierre Carles (1998)

Reprise, Hervé Le Roux (1997)

Fictions

Cinq Gars pour Singapour, Bernard Toublanc-Michel (1967)

La Ragazza, Luigi Comencini (1964)

Le Trou, Jacques Becker (1960)

Les Parapluies de Cherbourg, Jacques Demy (1964)

Lola, Jacques Demy (1961)

Il faut sauver le soldat Ryan, Steven Spielberg (1998)

Jusqu'à la garde, Xavier Legrand (2018)

Magazines d'investigation télévisée :

Cash investigation (depuis 2012)

Les Infiltrés (2008 à 2013)

Séries

Cold case, Meredith Stiehm (2003 à 2010)

Autres ressources

Zancarini-Fournel M. (2018) « Comment écrit-on (en images) l'histoire d'une révolte ? À propos de *Reprise* d'Hervé Le Roux », intervention au Forum des images le 27 avril 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=W-R3lI8d0bA>

Dossier de presse du film *Reprise* (2018) : http://jhrfilms.com/wp-content/uploads/2018/05/reprise_dp_A4_bd-1.pdf

NOTES

1. Julien Husson, « Fragments d'un retour (*Reprise* de Hervé Le Roux) », *La Lettre du cinéma*, n° 2, 1997 ; Dominique Païni, « Lettre à Hervé Le Roux », *Limelight-Cinéma*, n° 4, 1997, p. 24-25 ; Janine Euvrard, « Entretien avec Hervé Le Roux », *24 images*, (93-94), 1998, p. 10-13 ; Camille Nevers, « On appelle ça le printemps... d'Hervé Le Roux », *La Lettre du cinéma*, n° 17, 2001 ; Sébastien Layerle, « Devenir document du film militant : *La Reprise du travail aux usines Wonder* », in Jean-Pierre Bertin-Maghit et Geneviève Sellier (dir.), *La Fiction éclatée*, Paris, INA-L'Harmattan, 2007, tome 1, pp. 85-104 ; Florent Le Demazel, « Au seuil de l'usine. À propos de *La Reprise du travail aux usines Wonder* », *Débordements*, 2015 [en ligne] consulté le 6 février 2021, <https://www.debordements.fr/Au-seuil-de-l-usine>.
2. Yvette Delsaut, (2005). « Éphémère 68 : à propos de *Reprise*, de Hervé Le Roux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 158, p. 62-95, puis (2010), *Reprises. Cinéma et sociologie*, Paris, Raisons d'agir, coll. « Cours et travaux » ; Luciano Barisone (2004), *Les Films d'ici : histoire de produire*, Cantalupa, Effata, 2004, p. 172-181, Alexander Neumann (2006), « Pour une écoute sociologique », *Variations* [En ligne], n° 8, mis en ligne le 27 décembre 2012, consulté le 20 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/variations/501> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/variations.501> ; Jean-Claude Daumas (2006), *La Mémoire de l'industrie : de l'usine au patrimoine*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté. Les Cahiers de la MSH Ledoux, p. 91-93 ; Nathalie Rachlin (2011), « Falling on Deaf Ears, Again: Hervé Le Roux's *Reprise* (1997) », in Julian Jackson, Anna-Louise Milne et James S. Williams (dir.), *May 68. Rethinking last France's Last Revolution*, London, Palgrave Macmillan, p. 340-355 ; Michèle Lagny (2011), « Le cinéma opérateur d'histoire », *Raison présente*, n° 180, p. 67-76 ; Michelle Zancarini-Fournel (2013), *Le Moment 68. Une histoire contestée*, Paris, Seuil, L'univers historique ; Christian Chevandier (2018), *Le Travail en France. Des « Trente glorieuses » à la présidence Macron*, Paris, Belin, chapitre 11 « Mai-juin 68, un long moment ».
3. Le mouvement s'amorce à peine. Le nombre de films documentaires qui sont distribués au cinéma passe de seize en 1996 à soixante-seize en 2004 (Sauguet, 2007, note 2).
4. Yvette Delsaut rapporte que *Télérama* estime à quinze mille le nombre de spectateurs venus voir le film au cinéma Saint-André-des-Arts en sept semaines entre mars et mai 1997 et *Libération* à vingt mille en rajoutant la douzaine de copies circulant en France à la même période (2005, p. 72).
5. Régis Dubois (2007) signale à sa suite les films de Pierre Carles (*Pas vu, pas pris*, 1998, *Enfin pris*, 2002) et il faudrait au moins ajouter le film de Christophe Otzenberger, *La Conquête de Clichy*, mais en précisant que son succès d'audience en 1995 tient à l'actualité judiciaire de l'affaire Schuller

qui éclate en plein festival de Cannes à un moment où le film est présenté dans une sélection confidentielle qui attire tout à coup les journalistes, plus qu'à un mouvement de fond en faveur du film politique à ce moment-là.

6. Même si l'on peut considérer comme voisin le dispositif des chroniques croisées de l'actualité de la seconde guerre mondiale qui a été proposé à la télévision par Marc Ferro sous le titre *Histoires parallèles* au début des années 1990.

7. Présentant sa manière de mener les entretiens, Hervé Leroux précise : « L'on pourra me reprocher de ne pas interviewer en journaliste, de rarement contredire, de ne pas exercer de droit de suite. Je le revendique : je n'interroge pas des criminels de guerre bosno-serbes. J'en serais bien incapable d'ailleurs. Quand je mets en scène une fiction, j'ai besoin d'aimer chaque personnage. Dans un documentaire où les personnages sont aussi des personnes, c'est pire. [...] Je ne suis pas "documentariste" (j'ai horreur de ce mot). *Reprise* est un film comme un autre, mis en scène si mettre en scène c'est bien choisir un décor, des axes, des cadres, découper, monter, mixer. Le fait d'être parfois dans le plan m'a même fait toucher du doigt une certaine forme de "direction d'acteurs" : influencer la couleur... j'allais dire du "jeu", enfin de la discussion, par mes questions ou mes relances, et presque "monter" en direct : laisser du temps, ou au contraire enchaîner, bref re-rythmer un plan-séquence pendant qu'on le tourne. » (Dossier de presse, p. 8-9).

8. Commission nationale de la communication et des libertés, 1987.

9. Entretien réalisé par Dominique Louise Pélegrin et cité dans « Reprise de paroles », *Télérama*, 2470, 14 mai 1997.

10. Richard Copans présente ainsi son rôle : « Je me suis trouvé dans une situation curieuse et embarrassante. Je ne suis pas celui qui poignarde le film d'un copain ni celui qui vaguement remonté un film pour satisfaire la télé. Je n'ai agi que parce qu'Hervé ne voulait pas le faire lui-même. J'étais étudiant à l'IDHEC en 68, j'ai longtemps fait ce qu'on appelait du cinéma engagé et toutes ces histoires me touchent particulièrement. J'ai monté *Paroles ouvrières, paroles de Wonder* en suivant la chronologie de l'histoire de l'entreprise. Je crois que, sur les enjeux de 68, c'est plus clair, sur le rôle joué par Bernard Tapie, repreneur et liquidateur de l'entreprise dans les années 80, aussi. Mais les personnages n'ont évidemment pas la même épaisseur que dans le film d'Hervé », entretien réalisé par Dominique Louise Pélegrin et cité dans « Reprise de paroles », *Télérama*, 2470, 14 mai 1997.

11. Il aide à mettre des parcours derrière des figures ordinaires du mouvement social (Chevandier, 2018, 126-133).

12. Compte-rendu du dossier précité de C. Blümlinger par Emmanuelle André, « L'archive et le temps cinématographique », *Écrire l'histoire* [En ligne], n° 13-14, § 6, 2014, mis en ligne le 10 octobre 2017, consulté le 23 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/elh/518> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.518>

13. Hervé Le Roux face à Janine Euvrard, *art. cit.*, p. 11.

14. Comme on a pu le faire sur les cinquantenaires de la Révolution française (Ozouf, 1983 ; Davallon, Dujardin, Sabatier, 1993) ou les anniversaires de la libération de l'Europe contre le nazisme.

15. Ce dispositif est utilisé dans le monde du documentaire parallèlement à Le Roux. Robert Bozzi réalise, en 1995, un film intitulé *Les Gens des baraques* qui s'appuie sur le même principe de retour sur images. À la différence près que Bozzi réutilise ses propres images. Ce long-métrage documentaire met en scène le cinéaste à la recherche de personnes qu'il a rencontrées en 1970. Il montre à des témoins des extraits du film qu'il a réalisé à l'époque sur les immigrés d'un bidonville de la Seine-Saint-Denis, un court-métrage qu'il avait produit avec l'aide du Parti communiste et où il dénonçait les conditions de vie misérable des immigrés dans les baraques, dont une jeune maman et son nouveau-né. Pour tourner *Les Gens des baraques*, il revient sur les lieux vingt-cinq ans après. La voix off du cinéaste rythme les séquences donnant à voir, comme

dans *Reprise*, l'enquêteur à la recherche de ces personnes oubliées pour savoir ce qu'elles sont devenues, notamment le bébé qu'il avait pris en photo à l'époque. Il sillonne le territoire parisien et donne la parole à ces gens qui racontent leur histoire... La voix off explique ainsi le dispositif dans le film : « retrouver ces deux-là, rendre à cet enfant ces images qui lui appartiennent, mais comment ? »

RÉSUMÉS

Revenir sur le film *Reprise* d'Hervé Le Roux (1997) est l'occasion d'interroger les effets d'une mobilisation d'archives audiovisuelles dans le cinéma documentaire d'auteur au côté de figures de style propres à la fiction. Il s'agit d'une part de chercher à expliquer son succès d'audience en regardant du côté de sa capacité à mettre en mouvement la réflexion du spectateur par une dynamique d'intrigue, notamment face à une scène iconique du cinéma militant. Il s'agit d'autre part de relever les propriétés des images d'élicitation qu'il utilise pour voir si elles pourraient être *reprises* dans des configurations d'enquête en sciences sociales, tout particulièrement pour susciter des paroles importantes sur des réalités sociales du travail qui sont difficiles à énoncer, où l'émotion du cinéma, la force d'implication des images et la proximité entre l'intrigue policière et la quête de connaissance propre à la recherche peuvent aider à surmonter des formes d'empêchement dans la relation d'enquête par entretiens.

Returning to Hervé Le Roux's movie *Reprise* (1997) is an opportunity to question the effects of mobilizing audiovisual archives in author-driven documentary cinema in conjunction with stylistic figures specific to fiction. On the one hand, it is an attempt to explain its audience success by observing its ability to trigger the viewer's reflection through the dynamics of intrigues, especially when faced with an iconic scene of activist cinema. On the other hand, it is a question of noting the properties of the elicitation images that he uses to see if they could be taken up in social science investigations, especially to elicit important words on social working realities that are difficult to state, where the emotion of cinema, the force of implication of the images and the proximity between the detective intrigue and the quest for research — specific knowledge can help overcome forms of impediment in the investigative relationship through interviews.

INDEX

Mots-clés : cinéma, sociologie, archive, réemploi, enquête, entretien, travail, ouvrier

Keywords : cinema, sociology, archive, re-use, investigation, interview, work, worker

AUTEURS

PASCAL CESARO

Pascal Cesaro est maître de conférences en cinéma à l'université d'Aix-Marseille, responsable du master Cinéma et audiovisuel et réalisateur de plusieurs films. Il enseigne la théorie et la pratique de la réalisation documentaire. Chercheur au laboratoire Perception Représentations

Image Son Musique (PRISM, UMR 7061, Aix-Marseille université-CNRS), il a soutenu en 2008 une thèse intitulée *Le documentaire comme mode de production d'une connaissance partagée*. Ses recherches interrogent l'usage du film comme outil de recherche en sciences humaines et sociales et ses activités se développent à travers des projets de recherche-crédation sur les pratiques cinématographiques qu'on peut qualifier de collaboratives et sur les manières de filmer le travail, notamment dans l'univers des soins palliatifs.

PIERRE FOURNIER

Pierre Fournier est professeur de sociologie à l'université d'Aix-Marseille. Il enseigne la sociologie du travail et forme les étudiants à la pratique de l'enquête de terrain en sociologie. Au Centre méditerranéen de sociologie, de science politique et d'histoire (MESOPOLHIS, UMR 7064, Aix-Marseille université-CNRS-Sciences Po Aix), il mène des recherches sur les industries à risques (chimie, pharmacie, énergie) et leurs territoires et, au-delà, sur les enjeux de stratification sociale que portent les mots d'ordre de défense de l'environnement. Ces travaux se caractérisent par l'articulation des savoirs de la sociologie, de l'histoire, de l'économie et de l'ethnologie, ainsi que par l'usage combiné de méthodes variées : dépouillement d'archives, entretiens, traitement de données quantifiées, observation directe.