

Le travail Une chanson de gestes

Robert Daudelin

Number 111, Summer 2002

Le travail au cinéma : filmer l'infilmable

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24613ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daudelin, R. (2002). Le travail : une chanson de gestes. *24 images*, (111), 5–7.

Le travail: une chanson de gestes

PAR ROBERT DAUDELIN

Entre 1963 et 1975, le haut lieu du cinéma expérimental fut le festival de Knokke-Le-Zoute, en Belgique. Animé par Jacques Ledoux, conservateur de la Cinémathèque royale de Belgique, le casino de Knokke fut pendant ces années le rendez-vous obligé de toutes les avant-gardes. Or, le dernier festival fut l'occasion d'un scandale assez particulier: deux ouvriers, engagés par les organisateurs du festival, passèrent une journée complète à construire un fauteuil devant le public! Il s'agissait de fait d'une pièce, avec un auteur...

Le spectacle n'en provoqua pas moins l'indignation d'une bonne partie de l'assistance. Les réactions violentes ne se firent pas attendre et je me souviens d'avoir rencontré deux de ces spectateurs plusieurs mois après l'événement: ils s'engueulaient encore! Les gestes du travail ne relèvent pas du domaine du spectacle: on ne les met pas en scène. Peut-on les filmer?

Prologue

Nombreux sont les historiens qui ont souligné le fait que les premiers figurants du cinéma (documentaire ou de fiction?) ont été les ouvriers et ouvrières des usines Lumière. Le cinéaste Jean Chabot a même pu suggérer qu'il s'agissait là de la première caméra de surveillance...

Une très longue histoire

Il faut donc être très prudent quand on parle du travail. Encore davantage quand on filme les gestes du travail. Pourtant, on l'a fait très tôt.

Ainsi, chez Lumière encore, on filma (dès 1896-1897) l'abattage d'un arbre, la démolition d'un mur, le travail du forgeron, du laboureur ou des lavandières. Dans la collection du département du film du Museum of Modern Art de New York, on trouve un extraordinaire film tourné en 1904 par la Mutoscope & Biograph Co. nous montrant les ouvriers (et surtout les ouvrières) de l'immense usine Westinghouse de Pittsburgh au travail sous l'œil bien aiguïté de leurs contremaîtres. Cet ancêtre du film industriel était vraisemblablement une commande de Westinghouse, fière de son immense usine et du sérieux de ses employés. Des milliers de films de cette nature ont été produits par la suite, films de propagande qui deviennent en vieillissant de précieux éléments de l'histoire économique et sociale. Il ne faut évidemment pas y chercher une

réflexion ou un commentaire critique sur le travail, les conditions de travail ou le sort des ouvriers: ils célèbrent le capitalisme triomphant et les vertus du progrès technique.

Du côté du documentaire

Le travail comme tel et les gestes du travail, c'est ailleurs qu'il faut les chercher: d'abord dans le cinéma documentaire qui, dès ses premiers essais, s'est intéressé au travail, aux métiers et aux artisans.

Comme son nom semble l'indiquer, le documentaire est né du mariage du document et du commentaire. Ce n'est plus le document brut, c'est un filmage qui a l'ambition de devenir un commentaire sur la réalité. De tout temps le documentaire a parlé des hommes au travail: agriculteurs et pêcheurs, mineurs et fondeurs, ouvriers de

Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman.



la construction et artisans de toutes sortes. De Rouquier, bien entendu, à Ivens et à Wiseman, en passant par Dufaux et van der Keuken, tous les documentaristes ont tenté de filmer les gestes du travail, pour leur beauté intrinsèque aussi bien que pour leur dimension sociale ou plus largement culturelle.

Mais il est un lieu depuis toujours privilégié par les cinéastes du documentaire, c'est l'atelier de l'artisan. Lieu fermé, propice au silence et à la réflexion (comme dans *Le sabotier du Val de Loire* de Jacques Demy), ou aux longues conversations à travers lesquelles on refait le monde (comme dans *Le canot à Reynald à Thomas* de Bernard Gosselin). Mais l'atelier est un lieu d'une autre époque qui correspond à la vie de village, à la fin de l'ère pré-industrielle où le forgeron, le menuisier ou le ferblantier (sans parler du « barbier » et de son salon, lieu de toutes les philosophies) étaient encore des travailleurs autonomes – des artistes, en quelque sorte. La tentation est grande pour le cinéaste, fût-il documentariste, de poétiser l'atelier et de proposer une image bucolique du travail, ce qu'évitaient les films précités, Demy et Gosselin ayant su nous signaler le caractère de survivance de leurs héros et de leurs métiers. (Comme a également su le faire Pierre Patry, filmant une religieuse en train de fabriquer des hosties dans *Les petites sœurs*.)

Détour par Wildenhahn

Considéré par les critiques de son pays comme le plus important documentariste allemand de l'après-guerre, Klaus Wildenhahn a réalisé plus de trente films qui, d'une manière ou d'une autre, sont tous consacrés au travail.

Cinéaste engagé, héritier à l'évidence de la tradition marxiste, Wildenhahn a filmé des ouvriers au travail et des ouvriers en lutte – et dans ce cas-ci, il les a filmés en étant parmi eux, affrontant lui-même les policiers ou les briseurs de grève. Mais il a aussi beaucoup filmé des artistes (John Cage, Merce Cunningham, Jimmy Smith, Pina Bausch, Mauricio Kagel, Juan José Mosalini), qui, pour ce cinéaste, sont autant de « travailleurs » sous observation, leurs gestes appréhendés par la caméra pour mieux nous faire comprendre ce que créer veut dire.

Ce respect pour les gestes du travail est le moteur même de l'approche, du style, de Wildenhahn. La caméra observe, intervient peu, se contente de montrer respectueusement, ne transformant jamais le travail en spectacle – même avec les artistes.

En cela, et à partir de codes esthétiques fort différents, Wildenhahn n'est pas très loin de Bernard Gosselin filmant les compagnons édifiant leur escalier (*En s'montant l'escalier*), ou le fier artisan du *Discours de l'armoire*.

Aucune dimension spectaculaire n'intervient. Le travail, lourd de son héritage, s'impose. Notre privilège de spectateur, semble nous dire le cinéaste (que ce soit Wildenhahn ou Gosselin), est d'être témoin : de voir l'œuvre naître, de pouvoir admirer la beauté des gestes, dans leur précision et leur harmonie.

L'exemple ultime de cette démarche, avec en prime l'art consommé d'un grand cinéaste et la maîtrise d'un peintre incomparable, c'est



Farrebique de Georges Rouquier.

De tout temps le documentaire a parlé des hommes au travail.

le film (documentaire? fiction?) de Victor Erice *Le songe de la lumière*. Chaque automne, le peintre hyperréaliste Antonio Lopez installe son chevalet devant le cognassier de son potager pour fixer sur la toile l'image des coings bien mûrs, à la veille de tomber; chaque automne, la toile reste en plan, la lenteur et la précision maniaques du peintre n'arrivant pas à stopper la chute des coings! Film sur les gestes (ceux du peintre enregistrés méticuleusement par la caméra, mais aussi ceux des plâtriers polonais qui travaillent dans sa maison) et sur le regard, *Le songe de la lumière* célèbre le travail, et à travers lui, la vie dans toute sa complexité et sa richesse.

Et la fiction alors?

Il fut un temps – l'époque du cinéma dit du « samedi soir » en France et des *telefoni bianchi* en Italie – où on ne travaillait jamais au cinéma! Le cinéma contemporain n'a guère fait mieux. Il y a bien de temps en temps une « waitress » pour tomber amoureuse d'Al Pacino (*Frankie and Johnny* de Garry K. Marshall) ou de Jack Nicholson (*As Good As It Gets* de James L. Brooks), mais cela répond davantage aux exigences d'un genre (la comédie dite « de situations ») que d'une volonté de parler du travail. (Geneviève Bujold, dans les mêmes fonctions, est nettement plus convaincante dans *Entre la mer et l'eau douce* de Michel Brault). Dans le cinéma américain, c'est plutôt du côté de Martin Ritt qu'il faudrait chercher : les enfants-mineurs de *The Molly Maguires* et la petite ouvrière du textile de *Norma Rae* (sœur jumelle de la jeune ouvrière de *On est au coton* de Denys Arcand), malgré (ou à cause de) l'humanisme communisant du cinéaste, sont des personnages beaucoup plus ancrés dans la réalité du travail.

De façon générale, il n'est évidemment pas nécessaire d'être marxiste pour comprendre que l'usine est un lieu d'exploitation. Le travail à la chaîne est l'image même de l'homme assujéti à son travail et dont les gestes chronométrés (Chaplin l'avait déjà éloquentement traduit) ne sont que le prolongement mécanique de la machine globale que constitue l'usine – réalité correctement illustrée par *Élise ou La vraie vie* de Michel Drach et *La classe ouvrière va au*

paradis d'Elvio Petri. Louis Malle voulant traiter du même sujet devra se tourner vers le documentaire (*Humain, trop humain*) et Godard vers la métaphore (*Sauve qui peut (la vie)*).

Le travail ménager est une autre forme de travail à la chaîne, ce qu'a bien compris et si admirablement mis en scène Chantal Akerman dans son immense *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Filmant en temps réel et en plans fixes les gestes répétitifs de son héroïne préparant un repas ou faisant un lit, Akerman livre, sans aucun sentimentalisme, un portrait à la limite du supportable de la femme au foyer. Sans discours, avec des dialogues réduits à leur plus simple expression, elle confère à ces gestes réputés banals une dimension proprement tragique.

Puis vint Cantet

Si René Allio a su un jour pénétrer l'imaginaire d'une femme de ménage (*Rude journée pour la reine*), le cinéma français n'en est pas pour autant célèbre pour la place qu'y occupe le travail. Or récemment, c'est de ce côté que nous sont venues les bonnes surprises: *Y aura-t-il de la neige à Noël?* de Sandrine Veysset avec Daniel Duval en paysan bossant dur, et *Le petit voleur* d'Érick Zonca, avec comme héros un jeune boulanger bien saisi dans le quotidien de son métier, sont deux exemples de cette volonté nouvelle d'ancrer le destin de personnages dans leur travail. Le travail, ou plutôt le dur défi de «gagner sa vie» est évidemment très présent dans les meilleurs films du Marseillais Robert Guédiguian, mais le souci de vérisme y hypothèque parfois la générosité du propos. (On ne peut pourtant que se réjouir de l'existence de ce cinéma si peu parisien!)

D'une nature bien différente (et généralement étiquetés «documentaires») sont les magnifiques portraits miniatures qu'Alain Cavalier a tournés en 16 mm, entre 1988 et 1991. Ces vingt-quatre femmes qui pratiquent un «petit métier» (gaveuse, matelassière, corsetière, fleuriste, archetière, dame-lavabo, accordeuse de pianos, etc.) jouent ce métier pour le cinéaste qui met littéralement en scène les

gestes qu'elles pratiquent, dans la plupart des cas, depuis des dizaines d'années. De ce fait, ces petits documentaires sont autant de fictions riches d'émotion et d'histoire, composant une mosaïque qui n'est pas sans rappeler les portraits d'artisans du début du siècle d'Atget, ou peut-être plus encore, ceux qui furent réalisés plus tard devant la toile de son studio par Irving Penn.

C'est en développant cette démarche que Cavalier réalisa par la suite, avec caméra numérique cette fois, quatre autres portraits, rassemblés sous le titre *Vies*. L'un de ces portraits décrit l'ultime journée dans la salle d'opération d'un chirurgien ophtalmologiste. Il s'agit bien de travail et pour le cinéaste, de saisir les derniers gestes de ce travailleur très spécialisé mais dont les mains portent la science, comme le charron ou le chaudronnier de Georges Rouquier.

La réflexion la plus brûlante, de par son urgence et sa pertinence, c'est du côté de Laurent Cantet qu'on la trouve. En deux films (*Ressources humaines* et *L'emploi du temps*), ce cinéaste modeste et rigoureux, mieux que personne, nous a proposé une réflexion tout à fait moderne sur le travail. Si le travail en usine est filmé (et très bien filmé) dans *Ressources humaines*, c'est davantage sa fonction comme moteur de la société qui est remise en question par le cinéaste, que son pouvoir d'aliénation tel que l'aurait dénoncé une approche marxiste classique. La société actuelle, nous dit Cantet, va éclater à partir de l'usage qu'on va faire du travail. Qui a désormais droit au travail? L'ouvrier qualifié ou l'informaticien? Ou le cadre scientifiquement formé et capable de tout planifier? Et le film n'est jamais démonstratif: l'émotion est toujours convoquée et notre réflexion s'alimente toujours à l'efficacité de la mise en scène et du travail des comédiens (non professionnels, pour la plupart). *L'emploi du temps*, le film plus récent de Cantet, pose les mêmes questions, dans une perspective plus abstraite, plus terrifiante aussi. C'est un film sur l'absence de travail. Le protagoniste, titulaire d'une fonction déjà plutôt abstraite, se retrouve sans emploi et décide de mimer le travail. Quoi de plus humiliant dans une société où l'autorité de

l'homme se fonde encore sur son travail (et sur l'argent que ce travail lui permet de rapporter à la maison) que d'être identifié «sans travail» – un statut qui pourtant risque de devenir de plus en plus courant dans nos sociétés postindustrielles... Plus encore que dans le premier film, la mise en scène, comme la direction d'acteurs, sont ici d'une rigueur absolue: impossible de s'en échapper. Le vrai film d'épouvante, c'est *L'emploi du temps*.

Les gestes du travail sont le plus souvent des gestes publics, et pourtant ce sont des gestes profondément intimes: tout individu s'y engage totalement, s'y trahit. D'où peut-être la difficulté de les filmer. D'où aussi l'urgence de continuer à essayer de les filmer, d'autant plus que dans nos sociétés dites avancées, le travail devient de plus en plus abstrait – affaire de claviers et de boutons – et que les gestes perdent leur sens. De plus en plus d'outils acquièrent le statut d'artefacts et quittent l'atelier pour le musée; bientôt les Arriflex et les Aaton les y rejoindront... ■

Ressources humaines de Laurent Cantet.
Quand le travail devient affaire de claviers et de boutons.

