

Entretien avec Alain Guiraudie

Jacques Kermabon

Number 111, Summer 2002

Le travail au cinéma : filmer l'infilmable

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24618ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Kermabon, J. (2002). Entretien avec Alain Guiraudie. *24 images*, (111), 17–19.

ENTRETIEN AVEC ALAIN GUIRAUDIE

PROPOS RECUEILLIS PAR JACQUES KERMABON

24 IMAGES: *Si la place du travail est manifeste dans **Ce vieux rêve qui bouge**, on se rend compte, en repensant à vos précédents films, que c'est quelque chose qui a toujours été présent.*

ALAIN GUIRAUDIE: Je fais partie d'une génération à la charnière de deux époques, qui a assisté à des changements sociaux fondamentaux autour du travail. Mes parents avaient connu le plein emploi et j'ai grandi au milieu d'une culture ouvrière et paysanne pour laquelle le travail est quelque chose d'important: il ne faut pas perdre son temps à ne rien faire. Et en même temps, c'est vrai que j'ai toujours aimé ne rien faire de mes journées, même si ensuite, j'éprouve un sentiment d'insatisfaction. Le travail, c'est quand même le lieu par excellence où se tissent les liens sociaux, où l'on est en contact huit heures par jour avec des gens que l'on n'a pas choisis. On a un peu trop facilement déterminé que le travail est quelque chose de contraignant, de fondamentalement emmerdant, alors que cela vous rattache à la réalité.

Par contre, je me vois mal en train de capter une image documentaire du travail, de filmer quelqu'un en train de faire un travail qui existe réellement. Ce type de filmage documenté m'ennuierait, dans la mesure où il y a toujours une espèce de vacuité dans le travail. Que l'on filme des types en train de serrer des boulons dans une usine ou qu'on les filme en train de ne rien foutre, il me semble que c'est un peu la même chose, non? Entre le surplus de travail et l'oisiveté, c'est la même absurdité. En ce sens, *Ce vieux rêve qui bouge* serait l'inverse des *Temps modernes* de Chaplin. Presque trois quarts de siècle plus tard, on voit où on en est!

Si je dis ne pas être capable de filmer de façon documentaire des gens au travail, je crois que c'est aussi pour une question de respect, car ce ne sont pas les quelques mois que j'ai passés à l'usine qui me permettent de parler de ce travail. Je préfère donc décoder les choses et aborder le sujet de façon plus allégorique. Ou encore, comme je l'ai souvent fait, parler du travail mais en montrant l'oisiveté. Et ça, c'est quelque chose qui me plaît bien: parler d'une chose en montrant son contraire.

Vous voulez dire qu'il y a pour vous une impossibilité de filmer le travail réel?

Vous me direz que dans *Ce vieux rêve qui bouge*, le travail est bien présent. Il y a la machine que l'on démonte, mais je vous jure que lorsque les ouvriers qui travaillaient réellement dans l'autre partie de l'usine venaient voir ce que nous faisions, ils se fendaient la gueule! Ils nous disaient:

«D'abord, à qui allez-vous faire croire que cette machine-là existe, et puis ensuite, à qui allez-vous faire croire que votre bonhomme est un ouvrier?» (rires)

Ces commentaires ont-ils eu une incidence sur votre mise en scène, ont-ils modifié quelque chose dans les gestes effectués par le technicien? Lui avez-vous suggéré des gestes précis?

Au départ, j'avais un comédien pour jouer le personnage du technicien, qui n'est pas branque et qui sait travailler. De toute façon, on a posé la machine en ne se préoccupant pas de savoir à quoi elle sert ni comment elle marche. Que la machine fonctionne réellement ou non, ça n'avait pas d'importance. L'essentiel c'était qu'elle fasse du bruit. Mais franchement, est-ce qu'on voit réellement le technicien en train de démonter la machine, est-ce qu'on voit ses gestes? Pas tellement, il me semble. On le voit la tester, il y a des discussions autour de la machine, je le filme quelques fois en train de dévisser des boulons, mais il n'y avait pas cinquante mille façons de dévisser ce boulon. Le plus important est de tourner la clef dans le bon sens. En fait, la machine se démonte surtout hors champ. Il me semble que c'est quelque chose qui est assez vite évacué, et finalement, je me suis davantage intéressé à l'écoulement du temps en montrant la machine à divers stades du démontage, mais aussi à l'esthétique de la machine à ces diverses étapes, à ce qu'on démonte ou ne démonte pas à tel ou tel moment. Aux déplacements aussi.

La machine que l'on démonte, comme pour marquer le compte à rebours du temps.





La fin d'un monde ouvrier.

Et pourtant, le souvenir que l'on garde effectivement, c'est celui d'un type qui démonte une machine pendant presque tout le film, bien qu'il ne semble pas y avoir dans ses gestes un souci d'authenticité. On sent que tout cela est bien construit et stylisé.

Oui, complètement. Je ne suis pas du genre à emmener le comédien dans une vraie usine pour qu'il rencontre de vrais ouvriers. J'ai quand même été plusieurs fois régisseur sur des téléfilms, notamment un qui se passait dans une usine de couture et pour lequel on a fait faire aux comédiennes un stage sur des machines à coudre. Il y a quelque chose là-dedans que je n'arrive pas à faire sans que je puisse expliquer pourquoi. J'ai rencontré le cinéaste portugais Pedro Costa il y a une semaine et on se disait justement tous les deux que filmer le travail ne passe pas forcément par filmer *du* travail, c'est-à-dire filmer des gens en train d'exécuter une tâche. Dans *La vie rêvée des anges*, il y a un plan qui, à mon avis, bousille tout le film. C'est le plan final où Zonca fait un travelling sur des ouvrières devant leur machine à coudre. Je trouve ce plan extrêmement méprisant.

C'est un travelling... Et le travelling est une affaire de morale, pour reprendre la formule labellisée par Godard. Ici, ce serait un travelling qui n'est pas moral?

C'est effectivement une affaire de morale, mais ici, il est plutôt utilisé de façon éthiquement douteuse. C'est comme si ce travelling-là voulait nous dire: «Regardez-moi ces pauvres ouvrières. Regardez-moi ces pauvres filles qui rentrent dans le rang et la misère de tout ce monde-là.» Je ne sais pas si cette impression est due au travelling ou même au fait de filmer des gens qui travaillent...

C'est peut-être dû au fait que les filmer comme ça, en les surplombant, vient d'un coup noyer chaque travailleuse dans la masse.

Alors justement, lorsque je me suis mis à travailler sur le projet de *Ce vieux rêve qui bouge*, non seulement je me suis dit que je ne voulais pas tomber dans le naturalisme, mais aussi que je voulais m'éloigner de la logique des masses. D'abord, si tu respectes la logique des faits, une usine qui a compté, comme on peut l'imaginer vu la grandeur des hangars, un bon millier d'ouvriers avant le dernier plan de licenciement, ne met pas qu'une dizaine d'employés

au chômage. Un temps, il en restait une vingtaine au scénario, mais je n'en ai gardé que la moitié parce que je ne voyais pas ce que j'allais faire des dix autres. Je voulais éviter à tout prix de les réduire à n'être que des figurants. Il fallait absolument que chacun puisse exister individuellement, ce qui est d'autant plus important qu'il s'agit de la classe ouvrière. Il faut la sortir de la logique des masses. Par rapport au plan final du film de Zonca, je crois que vous avez mis le doigt sur le problème: on s'y retrouve justement, encore une fois, enfermé dans cette espèce de représentation du monde ouvrier d'où aucun individu ne se dégage. Deux d'entre eux l'ont été dans un premier temps, mais pour ensuite être replongés dans la masse. Franchement, un ouvrier, je ne sais même pas ce que c'est, mais si ça devient à l'écran quelqu'un à

qui on met une blouse ou un bleu de travail pour lui faire simplement effectuer une tâche, ça ne m'intéresse pas. En tout cas pas cinématographiquement.

Ne faut-il pas interrompre le travail pour qu'il se passe quelque chose au cinéma?

On s' imagine que lorsqu'on est au travail, on ne peut rien faire d'autre. Les gens qui voient *Ce vieux rêve qui bouge* ont l'air étonnés de constater à quel point il peut se nouer des affaires de cœur dans un lieu de travail, et qu'on peut y penser à autre chose qu'au boulot. Quand je me suis mis à élaborer le projet, je sentais qu'il y avait quelque chose à fouiller là-dedans, mais sans tout de suite mesurer l'importance que cela allait prendre. Peut-être que le travail est trop considéré comme une parenthèse dans la vie. Lorsque je parle de travail comme lien social, je veux dire que c'est extrêmement important de travailler pour se faire des amis. Par exemple, c'est la première fois que je vis dans une ville sans y avoir jamais travaillé. Eh bien, même si cela fait quatre ans que j'y suis, c'est la ville où je connais le moins de monde. La profession réunit beaucoup les gens.

Le film montre un technicien qui est engagé pour démonter la dernière machine d'une usine sur le point de fermer. Il est seul à travailler, mais il ne veut pas de l'aide des autres.

J'avais aussi envie d'égratigner au passage toutes les histoires de solidarité ouvrière. Personnellement, je n'ai pas beaucoup bossé en usine, mais un peu quand même, et j'ai aussi travaillé dans des endroits du type restaurant universitaire. Je peux vous dire que lorsque tu te retrouves dans ces cuisines, tu n'es pas parmi les fleurons de la société française! La solidarité, je l'ai sentie dans des moments de lutte, des moments où ça allait mal, mais au travail, pas tellement. Chacun fait son boulot. Je me rappelle d'une bonne femme qui était employée à ce qu'on appelle le trou, c'est-à-dire qu'elle devait recevoir les plateaux après que les gens avaient terminé de manger pour balancer les déchets dans la poubelle. Un jour, elle arrive au boulot et le chef cuisinier avait mis quelqu'un d'autre à son poste. La femme en a fait une crise de nerfs: on lui avait piqué son trou. Elle nous a assommés pendant tout le service, alors qu'elle aurait pu

simplement en profiter pour ne rien faire. Dans ces endroits-là, comme à l'usine, faire son boulot sans se faire aider par un autre — sauf quand on ne peut vraiment pas faire autrement — devient très vite une affaire de dignité. Et tu peux très bien te faire envoyer sur les roses parce que tu as été aider quelqu'un sans qu'il te l'ait demandé.

Et puis, il y a eu dans la société cette mutation de notre rapport au travail. Lorsque les gens arrivaient à l'usine à vingt ans et y restaient jusqu'à leur retraite, il se créait un réel attachement au lieu de travail et aux collègues. Il y a quand même quelque chose qui liait tout ce monde-là.

Cela est très bien saisi dans votre film chez les dix ouvriers restés à l'usine.

Je fais sauter le mythe de la solidarité ouvrière pour retrouver d'autres solidarités, quelque chose qui a à voir avec... je ne sais pas comment appeler ça. De la fraternité? C'est lié à l'idée de communauté en tout cas. Il faut énormément de temps pour tisser des liens avec les collègues, et mon film, sur ce plan, n'est pas du tout réaliste concernant les rapports du technicien aux employés de l'usine. Il y a un fort sentiment de solitude lorsqu'on arrive au milieu d'un groupe bien établi. Ma génération a été la première à expérimenter le fait d'aller travailler six mois à un endroit, deux mois à un autre, ce qui, du coup, crée un rapport au travail assez solitaire. J'en ai parlé avec des syndicalistes plus âgés et ils m'ont dit que les jeunes aujourd'hui ne se syndiquent pas. Pourquoi? Parce qu'ils ne se sentent attachés ni à leur lieu de travail, ni même à leur travail comme tel. Ils s'imaginent que, de toute façon, ils s'en sortiront mieux s'ils vont ailleurs, qu'ils vont peut-être même ainsi améliorer leur situation sociale et leurs conditions de travail. Or, montrer un technicien qui, sans être un intérimaire et bien qu'il possède un réel savoir-faire, se déplace d'usine en usine, me permettait d'aborder cette question de la transformation du travail.

Une monteuse, avec laquelle je discutais dernièrement, me parlait des gestes du travail et du fait qu'ils tendent aujourd'hui à se ressembler dans tous les métiers. Les monteuses n'ont plus de pellicule à toucher et, partout, quel que soit le bureau, on se retrouve face à un ordinateur. Les gestes deviennent alors les mêmes à peu près pour tout le monde, y compris dans les usines où, à certains postes, les gens ne manipulent plus que le clavier et la souris. Il n'y a alors plus rien à voir, plus rien à filmer. En ce sens, votre film saisit peut-être les derniers gestes que l'on peut encore montrer — comme lorsque Alain Cavalier tourne ses vingt-quatre portraits de femmes exerçant des métiers artisanaux. Ce sont des gestes qui disparaissent, qu'on ne verra bientôt plus.

Vous avez raison, les gestes du travail s'uniformisent d'une façon incroyable. Rouquier avait montré ces gestes en voie de disparition, en filmant entre autres un tonnelier. Il est vrai que par mon film je cherche aussi à saisir quelque chose d'une autre époque et qui a encore à voir avec l'artisanat.

Il s'agissait clairement de se plonger dans un univers qui représente la fin d'un monde. Par rapport à cela, je dois dire que la question de cette machine que le technicien devait démonter a été assez compliquée. Je suis allé visiter plusieurs usines pour trouver une machine parmi celles qui pouvaient leur rester et je ne vous dis pas... ! C'est indémontable, ces trucs-là! Il faudrait être douze pour y arriver. Ou alors ça devient assez sophistiqué, avec des cadrans et tout. Et assez inintéressant à filmer. Alors j'ai demandé au chef décorateur de me construire une machine qui ressemblerait davantage à un alambic qu'à une véritable machine industrielle. Il s'agissait de fabriquer quelque chose qui ait l'air bricolé et donc issu d'un autre temps. Pas le genre de machine hi-tech que l'on trouve maintenant dans les usines, avec des cadrans, des boutons sur lesquels les types appuient. Il n'y a là rien à filmer, c'est très statique. La dernière usine que j'ai visitée, où on fabrique des pièces d'automobiles pour Fiat, c'était exactement comme ça. Plus loin, il y avait le bureau d'étude où se font la recherche, la conception de l'automatisation, la création des moules, et là, tout le monde était assis devant un ordinateur. Bon, je pourrais tout de même montrer cette réalité en faisant causer les employés de choses et d'autres. Ça doit quand même être possible de filmer ça. Dans *3 huit* par exemple, Philippe Le Gay réussit plutôt bien à bâtir une intrigue en montrant des types en train de travailler. Il faut dire qu'il s'agit du travail du verre, ce qui est beau à filmer, avec la matière en fusion qui sort des fours, mais là encore, on parle d'une industrie assez vieillotte.

Il est toutefois étrange de constater que, traditionnellement, le cinéma avait un fort ancrage dans les milieux populaires — si on pense à Marcel Carné et à beaucoup d'autres — et qu'en même temps, j'ai beau chercher, je ne me souviens pas de tellement de films où l'on voit des gens travailler. Ou alors ce sont des gangsters, des cow-boys... ou des patrons de café. C'est donc qu'il doit y avoir une difficulté bien réelle. Finalement, ça vaut vraiment le coup, votre idée de se pencher sur le travail au cinéma! ■

Jacques, le technicien (Pierre-Louis Calixte) et Louis, l'ouvrier (Jean Segani).

