



# ethnographiques.org

Revue en ligne de sciences humaines et sociales

**Caroline Zéau**

## L'objectivation poétique de l'expérience du travail dans "Entrée du personnel" de Manuela Frésil

### **Résumé**

Un film récent réalisé par Manuela Frésil, "Entrée du personnel" (2011), constitue une contribution importante à l'histoire de la représentation du travail dans le cinéma documentaire, concernant en particulier le problème de la dimension du travail qui résiste à la représentation cinématographique, celle de la transformation du travailleur – ce que le travail fait de lui. Ce film résulte de la volonté de faire entendre la réalité des conditions de travail et de vie des ouvriers des usines d'abattoir en France, de leur permettre d'exprimer leur souffrance sans exposer ceux qui témoignent à d'éventuelles représailles. Il innove par l'élaboration et la mise en pratique d'une méthode qui entend construire une représentation à la fois poétique et objectivée de l'expérience du travail à la chaîne.

### **Abstract**

*Poetic objectivation of the experience of work in The Service Entry by Manuela Frésil. A recent film by Manuela Frésil, Entrée du personnel (2011), constitutes a significant contribution to the history of the representation of work in documentary cinema, especially on the crucial, and heretofore neglected problem of showing how work transforms the worker. Based on a study of evolutions in the French slaughterhouse industry, the film proposes a new form in order to allow the workers to express their suffering without exposing those who testify to possible retaliation. The film brings the spectator into the reality of work in this setting using a singular method that aims at both poetic and objectified representation of work on an assembly line.*

*ethnographiques.org* est une revue publiée uniquement en ligne. Les versions pdf ne sont pas toujours en mesure d'intégrer l'ensemble des documents multimédias associés aux articles. Elles ne sauraient donc se substituer aux articles en ligne qui, eux seuls, constituent les versions intégrales et authentiques des articles publiés par la revue.

## Sommaire

- Le cinéma direct en question (*Chronique d'un été*, Jean Rouch, Edgar Morin, 1961)
- Ce qu'il advient de la parole
  - Entrée du personnel : genèse et élaboration du dispositif filmique
- Poïétique d'une construction documentaire
- Pour une objectivation poétique
- Notes
- Bibliographie

Dans un précédent texte consacré à la représentation du travail dans le cinéma documentaire (Zéau, 2012), nous posons le problème de la dimension du travail qui résiste à la représentation cinématographique, celle de la transformation du travailleur – ce que le travail fait de lui – alors que l'histoire du cinéma documentaire compte de très beaux films sur sa dignité et son héroïsme (voir *The Worker as Hero*, le texte programmatique de John Grierson écrit en 1929 [1]) – de la beauté de ses gestes à celle de ses luttes collectives – et qui montrent les dimensions identitaire et culturelle du travail. Au moment où nous écrivons ce texte, un film cependant questionnait de façon dialectique ce hors-champ du travail qu'est la souffrance, c'est *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés* (2006) de Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil qui choisirent de révoquer les images du travail pour recueillir, au moyen d'un dispositif simple et rigoureux, les paroles des travailleurs atteints de pathologies du travail dans le cabinet du médecin.

Or, un autre film réalisé depuis résulte de la volonté de faire entendre la réalité des conditions de travail et de vie des ouvriers des usines d'abattoir en France : c'est *Entrée du personnel* (2011) de Manuela Frésil (lire aussi par exemple Jacquelin 2012). Ce film documentaire innove par l'élaboration et la mise en pratique d'une méthode qui entend, par des moyens proprement cinématographiques, et en transgressant certains tabous persistants de la mise en scène documentaire, construire une représentation à la fois poétique et objectivée de l'expérience du travail à la chaîne. Fondée sur la nécessité de contourner les limites du visible imposées par la direction des usines, et sur celle de protéger contre d'éventuelles représailles les ouvriers qui témoignent, cette approche entend opposer un discours collectif, capable d'efficacité politique, aux récits subjectifs par lesquels les médias et le cinéma abordent d'ordinaire cette question de la souffrance due au travail.

## Le cinéma direct en question (*Chronique d'un été*, Jean Rouch, Edgar Morin, 1961)

Depuis le début des années mille neuf cent soixante, le cinéma direct a permis le recours à la parole du travailleur et le film *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin, dont la grandeur est d'expérimenter, à l'origine, les potentialités et les limites de ce cinéma, désigne clairement ces écueils. Une large portion du film est en effet consacrée à la place du travail dans la vie des personnes sollicitées par les auteurs (cf. Piault 2012). Ainsi alors que Jacques, employé à la SNCF, répond à la vacuité de son emploi par l'acceptation d'un « partage de soi », Angelo considère qu'il travaille « 24 heures par jour ». Pour appuyer ces paroles, la caméra portée suit Angelo au long de l'une de ses journées qui se trouve réduite à sept minutes de film supposées dire en creux l'aliénation d'un ouvrier spécialisé chez Renault. En fait, les images de l'usine (moins de deux minutes) ne montrent pas Angelo au travail – les images montées ont manifestement été tournées ailleurs – et les

témoignages d'Edgar Morin et de Jean Rouch au sujet de cette séquence ne mentionnent symptomatiquement que l'avant et l'après de la journée de travail à l'usine. Edgar Morin raconte :

[L]a caméra le suit jusqu'au moment où [...] il s'enfonce dans l'usine tandis que, comme si un metteur en scène avait tout préparé, l'on voit deux gardiens en uniforme qui surveillent les entrées, et, devant la porte, un ouvrier qui distribue des tracts. (1961 : 22)

Le spectateur peut percevoir l'un et l'autre, de part et d'autre de l'entrée de l'usine, dans la pénombre, mais rien par ailleurs ne souligne ce rapport de force entre le contrôle et l'action politique, le dedans et le dehors du travail. Il faudra, pour prendre conscience de ce qui se joue vraiment dans ce lieu, entendre Angelo raconter les représailles qu'il a subies – le changement d'atelier et l'accélération, jusqu'à l'intolérable, de la cadence – pour avoir « fait du cinéma ». La sanction, sa violence, seules parlent. Ni les mots d'Angelo qui martèlent le mépris de sa condition, ni les images fragmentaires filmées par défaut à l'intérieur d'une usine inconnue ne parviennent à exprimer la dureté du travail. L'expérience ne passe pas l'écran, seules les conséquences, par le biais de l'identification, sont mesurables. Et les cinéastes se posent la question de leur responsabilité : « Cette brimade a-t-elle quelque rapport avec notre intervention cinématographique, la veille, à la sortie de l'usine ? » Et si Angelo quitte l'usine suite à ces brimades « Peut-on lui trouver du travail ? Il faut chercher » écrit Edgar Morin (1961 : 22).

Ainsi ce film emblématique expose-t-il d'emblée, en désignant humblement son propre échec, les problèmes qui resteront inhérents à la représentation cinématographique de l'aliénation par le travail : celui des limites du visible dues au contrôle des images filmées, celui de transcrire la temporalité tyrannique du travail à la chaîne et celui de la responsabilité du cinéaste envers les ouvriers qui témoignent.

## Ce qu'il advient de la parole

Pour le cinéma documentaire, la parole est l'apanage de la modernité et avec le cinéma direct, désormais, pour reprendre les termes de Mario Ruspoli (1963 : 32), « l'œuvre prend forme à partir du contenu verbal ». Mais la valeur de témoignage de la parole directe est aujourd'hui galvaudée par son utilisation dans les médias : saisie, coupée, montée, prise à parti sans ménagement, entachée de la complaisance mercantile de la télé-réalité qui exhibe à travers elle les formes de souffrance les plus intimes. Abondante, la parole enregistrée est instrumentalisée et morcelée, elle est ainsi assignée à sa dimension strictement individuelle et subjective. Elle implique celui qui parle, pas celui qui écoute. L'injonction à la compassion est permanente et dispense de toute réflexion collective efficace, ainsi que l'évoquait Michel de Certeau (1990 : 270-271) :

Le grand silence des choses est mué en son contraire par les médias. Hier constitué en secret, le réel désormais bavarde. [...] Jamais, en effet, les ministres des dieux ne les ont *fait parler* d'une manière aussi continue, aussi détaillée et aussi injonctive que les producteurs de révélations et de règles ne le font aujourd'hui *au nom* de l'actualité [...]. Ils "couvrent l'événement", c'est-à-dire qu'ils en *font* nos légendes (*legenda*, ce qu'il faut lire et dire).

Pour rompre avec le grand bavardage du réel, il ne suffit donc pas toujours de donner à entendre, il faut construire un discours capable de susciter l'écoute et l'implication du spectateur. François Niney (1995 : 44), prenant appui sur Benveniste, rappelle la distinction entre les deux types d'énonciation que sont *l'histoire* et *le discours* :

L'histoire où les événements semblent se raconter d'eux-mêmes (c'est le pari du cinéma direct), et le discours, dans lequel le locuteur raconte (témoins face à la caméra par exemple) ou commente (*cf.* la voix *off* de presque tous les montages d'archives).

Et il suffit, précise-t-il, pour que l'histoire se mue en discours, qu'un protagoniste tourne son regard et sa parole vers la caméra pour que de personnage il devienne narrateur.

Mue par la nécessité de substituer au flux des histoires qui *parlent d'elles-mêmes* le récit d'un destin collectif, Manuela Frésil a forgé une méthode qui tient compte de plusieurs contraintes : celle de faire entendre les témoignages des ouvriers sans les impliquer personnellement dans le processus de dénonciation des conditions de travail et celle de contourner les limitations qui encadrent la présence d'une caméra dans l'usine par une articulation dialectique du dedans et du dehors.

#### *Entrée du personnel : genèse et élaboration du dispositif filmique [2]*

La genèse de ce film s'initie plusieurs années en amont de sa réalisation, à l'occasion de celle d'un autre film, *Notre campagne* (2000), pour lequel Manuela Frésil avait rencontré un éleveur de porcs. Elle avait ainsi pu constater la souffrance qui résultait chez les éleveurs de la transformation de leur métier. Cette première constatation a donné lieu à la rencontre avec Jocelyne Porcher (on peut lire Porcher 2008), éleveuse et technicienne agricole devenue chercheuse spécialiste des relations entre l'homme et l'animal dans le cadre de l'élevage. Une réflexion commune sur l'écart qui existe entre les conditions imposées par l'industrialisation des conditions de production et le désir des éleveurs de vivre avec les animaux donna lieu au film *Si loin des bêtes* réalisé par Manuela Frésil en 2003 pour Arte. C'est là qu'a eu lieu la première incursion de la réalisatrice dans les usines d'abattoirs et les premiers entretiens avec les ouvriers qui constitueront une base de travail pour *Entrée du personnel*. La question initialement formulée par Manuela Frésil était celle du rapport à la mort de l'animal : « qu'est-ce que cela fait aux hommes de tuer des bêtes, de travailler quotidiennement au contact de la mort ? ». Mais les premiers témoignages recueillis ont induit un déplacement du sujet initialement envisagé. Les réponses des ouvriers ont en effet révélé qu'en raison du cloisonnement au sein de l'usine entre les différents postes de travail (et qui est signifié visuellement et dans le texte au début du film), la mise à mort de l'animal ne concerne directement qu'une petite proportion d'ouvriers, les « saigneurs » affectés à la « tuerie » (les deux personnages du film qui évoquent la récurrence des cauchemars). Les autres ne voient pas les animaux, ils voient seulement la viande. Ce qui est apparu par contre, c'est la nature particulière des pathologies qui sont liées au corps à corps morbide entre l'homme et la viande. Ces pathologies ayant pour conséquence une usure prématurée du corps des ouvriers qui aboutit très souvent à une inaptitude précoce au travail.

C'est donc en 2003, pendant la réalisation de *Si loin des bêtes*, que Manuela Frésil a réalisé la première phase de ce qu'elle conçoit comme une méthode d'écriture documentaire en quatre temps :

D'abord, la rencontre de groupes d'ouvriers (1), interpellés par l'intermédiaire des syndicats et venus nombreux, et l'enregistrement des propos tenus en assemblée. Ces premières paroles ne seront pas utilisées mais constituent une base de réflexion en permettant de définir les principales problématiques.

C'est également en 2003 qu'ont eu lieu les premiers tournages en usine à la faveur de nouvelles lois européennes sur le bien-être des animaux et la traçabilité et parce que le spectre de la « vache folle » incitait les entreprises à n'autoriser que des images susceptibles de rassurer les consommateurs sur les conditions d'hygiène de la production de viande. C'est à ce moment notamment, et grâce à cette situation favorable de courte durée, que fut réalisé l'entretien avec le « saigneur », l'un des seuls ouvriers à s'exprimer *in* en son nom et sur son lieu de travail, au cours d'un échange direct avec la réalisatrice. Manuela Frésil, consciente de la rareté d'une telle configuration, décide alors de ne pas inclure cet entretien dans le film en cours – *Si loin des bêtes* –, les propos de cet homme, son évocation sans pathos des réalités du travail dans les abattoirs et en particulier d'une longévité inévitablement altérée par les années de travail à l'usine (« ...profiter de la retraite au moins deux ans... » dit-il) ayant constitué un élément déclencheur pour le film en gestation. Ce témoignage a pu prendre place tel quel au sein du film *Entrée du personnel* parce que l'ouvrier était parti en retraite au moment où le film a pu être finalisé.

En 2006, après l'obtention de l'aide à l'écriture, Manuela Frésil réalise environ 60 entretiens individuels d'ouvriers et de quatre contremaîtres (2), au domicile des personnes ou dans le local syndical (jamais dans l'usine puisque la présence de l'équipe n'y est tolérée qu'à la condition d'une surveillance étroite ; les ouvriers ne peuvent donc pas s'y exprimer librement). Pour chacun de ces échanges, la seule méthode assumée par Manuela Frésil consiste à créer une qualité d'écoute et la possibilité de la parole dans le cadre d'une relation intuitive.

Ces entretiens sont ensuite intégralement retranscrits (3) et ces textes font l'objet d'un montage permettant d'obtenir pour chaque personnage le récit d'un destin en deux pages maximum (en Arial 12pts).

Enfin, de cet ensemble est extrait un « scénario » (4) qui sert à la recherche de financement : initialement le récit de Marie qui entre à l'usine à 20 et en est licenciée à 45 ans et celui de quelques personnages secondaires. Ce texte initial n'est pas restitué dans son intégralité dans le film en raison des impératifs narratifs révélés par le montage. Il sera par contre dans un premier temps à l'origine de la pièce de théâtre écrite et mise en scène par Anne Théron sous le titre *Abattoir*. Face aux difficultés qu'elle rencontrait pour produire son projet, Manuela Frésil avait en effet sollicité cette dernière avec l'idée que la force de ce texte documentaire pouvait justifier une adaptation théâtrale. Anne Théron accepta de s'en emparer et la pièce fut produite par la Scène Nationale de Poitiers en 2008, soit trois ans avant la sortie du film. Les personnages y sont moins nombreux que dans le film mais les textes de chacun y sont plus longs et ces différences témoignent des potentialités et des contraintes de chaque médium.

Les images du film ont donc été tournées sur une période de sept ans, en quatre temps, les premières d'entre elles datant du tournage de *Si loin des bêtes*.

L'aide au développement accordée par Arte en 2008 permet une nouvelle phase de tournage en attendant l'entrée en production du film qui aura lieu en 2010. Entre temps, les conditions relativement propices à l'ouverture qui avaient rendu possibles les images tournées en 2003 n'étaient plus de mise. D'une part parce que la nécessité de montrer n'était plus à l'ordre du jour : une fois la menace sanitaire

de la vache folle éloignée, des études ont révélé que les consommateurs préféreraient ignorer le processus sacrificiel menant de l'animal à la viande. D'autre part parce que des films tels que *Notre pain quotidien* de Nikolaus Geyrhalter (2005) et *We feed the World* d'Erwin Wagenhofer (2007), qui dénoncent respectivement les dérives technologiques et la gabegie de l'industrie agro-alimentaire dans les pays occidentaux, avaient éveillé la méfiance des industriels. En conséquence, neuf mois de démarchage (avec l'assistant Edie Laconi) et la dissimulation des véritables motivations du tournage seront nécessaires pour pouvoir tourner dans les usines de volaille qui faisaient défaut dans le matériel filmé existant. Au moment de filmer, Manuela Frésil laisse à son opérateur et proche collaborateur, Jean-Pierre Méchin, le soin de tirer le meilleur profit possible des restrictions dictées par les cadres de l'usine pendant qu'elle-même s'entretient avec ces derniers. Ainsi, Méchin établit tacitement, alors qu'il suit avec maîtrise et souplesse le mouvement du travail, un lien fragile et non-explicite avec les personnes filmées, comme en témoigne le regard à la caméra du jeune homme qui manipule des chariots de volailles. La réalisatrice insiste sur l'extrême inconfort de sa propre posture qui implique de masquer ses réelles intentions à ses interlocuteurs mais répond à ce problème éthique en respectant rigoureusement l'anonymat de l'usine au même titre que celui des ouvriers [3].



*Crédits photographiques : Manuela Frésil*

Les séquences de fiction – la plage, le local syndical – forment un troisième temps du tournage. Le recours aux acteurs professionnels offre une alternative à l'implication corporelle des ouvriers, pour les protéger mais aussi parce qu'après plusieurs années, il aurait été difficile de les retrouver tous. La diction, qui marque la lecture et adopte le rythme saccadé du travail à la chaîne, et la mise en scène (caméra fixe et frontale, adresse directe des personnages à la caméra) signalent cette médiation au spectateur ; l'exception finale – l'homme aux huitres qui redit

lui-même, *off* puis *in*, ce qu'il a confié lors d'un entretien trois années plus tôt – éclairer à rebours le dispositif des voix qui fonde la construction du film.

Enfin, les extérieurs, les entrées dans l'usine et les images de nuit sont tournés parce qu'ils répondent à une nécessité narrative, au cours du montage. Celui-ci s'avèrera être une étape particulièrement problématique dans le processus de fabrication d'*Entrée du personnel*. Il faut ici rappeler que Manuela Frésil est monteuse de formation. Initialement, il avait été décidé d'accompagner tout le texte de séquences relevant d'un dispositif de fiction (semblable à celui de la plage) et ainsi de séparer radicalement la parole des images tournées dans l'usine. Trois raisons déterminaient ce choix : la volonté d'éviter une identification entre la parole entendue et la personne vue, celle de faire éprouver la durée du travail à la chaîne sans autre diversion, et l'idée que la pensée que déploie cette parole ne peut être formulée qu'au dehors de l'usine. Mais les premières tentatives dans ce sens se soldèrent par un échec : l'absence de point de vue clair *dans* les images, en raison des conditions restrictives de tournage, impliquait une perte de sens qui obligea à reconsidérer la dialectique initialement envisagée entre la parole et celles-ci [4].

Ce qui fut filmé en cours de montage, en particulier les scènes où les ouvriers posent aux limites de l'usine, le fut pour répondre à un « besoin de visages », des visages qui cependant ne pouvaient en aucun cas être associés à une parole qui puisse compromettre ceux qui ont accepté de poser. De même, le texte partiellement ramené sur les images de l'usine ne devait pouvoir être associé par le spectateur à la personne vue à l'image comme la télévision notamment lui en donne l'habitude. Le montage devait donc dès le début du film indiquer le rapport signifiant mais non-identitaire entre les paroles entendues et les corps vus à l'image : « Ce n'est pas elle qui parle, mais c'est quelqu'un comme elle » pour reprendre les termes de la réalisatrice [5].

## Poïétique d'une construction documentaire

Le dispositif principal d'*Entrée du personnel* articule ensemble deux niveaux de récits : celui de l'image (et du son) et celui des paroles. Et cette dichotomie, réconciliée par la cohérence formelle du film, témoigne des conditions de production de l'une et des autres.

A l'origine, Manuela Frésil s'est demandé « comment faire ? » : pour évoquer l'expérience du travail à la chaîne dans une usine d'abattoir en dépit du contrôle de l'image et avec le souci éthique de ne pas nuire aux travailleurs qui témoignent et aux cadres qui lui ont permis de voir. Comment faire pour mettre en relation, dans une perspective cinématographique [6], l'image encadrée et la parole anonyme ? La première étape fut bien sûr la rencontre et l'écoute des témoignages qui ont déplacé le point de vue initial de la cinéaste : du corps de l'animal vers celui de l'ouvrier. Elle écrit dans sa « Note d'intention du film » :

Ils me disaient « il faut couper le tendon là, entre ces os là... » en me montrant leur épaule, leur bras, leur dos. Les corps des animaux sont démembrés par la chaîne de production ; celui des hommes aussi. Les ouvriers souffrent de là où ils coupent les bêtes. (s.d.)

Une soixantaine de témoignages ont été recueillis, enregistrés à la condition de l'anonymat car la stupéfaction d'Angelo dans *Chronique d'un été* n'est plus de mise et les ouvriers savent quelles sont les conséquences possibles de cette parole rendue

publique. Livrés par des hommes et des femmes de tous âges, ces récits ont fini par révéler la conscience d'un sort commun de l'ouvrier d'abattoir, un destin collectif qui, à l'issue d'une réduction chimique, a fourni l'ossature d'un récit reconstitué à partir des paroles dites :

Au début, on pense qu'on ne va pas rester.  
Mais on change seulement de poste, de service.  
On veut une vie normale.  
Une maison a été achetée, les enfants sont nés.  
On s'obstine, on s'arc-boute.  
On a mal le jour, on a mal la nuit, on a mal tout le temps.  
On tient quand même, jusqu'au jour on l'on ne tient plus.  
C'est les articulations qui lâchent. Les nerfs qui lâchent.  
Alors l'usine vous licencie.

A moins qu'entre temps on ne soit passé chef, et que l'on impose maintenant aux autres ce que l'on ne supportait plus soi-même.  
Mais on peut choisir de refuser cela.

(Ceci, souligné dans l'original, conclut la première note d'intention de Manuela Frésil, pour un film dont le titre prévu était alors *L'Abattoir*.)

Ainsi l'enjeu était-il de restituer leur récit dans une temporalité qui dépasse celle du présent du tournage pour rendre compte de la transformation qui résulte de l'expérience de l'abattoir, ce que le travail fait du travailleur à l'échelle d'une vie. De cette nécessité résulte la construction d'un texte, constitué de sept récits – quatre femmes, trois hommes – et monté à partir du matériau brut de la parole transcrite dans le respect rigoureux du mot et de la syntaxe. Tout en traçant les contours de personnages distincts – hommes ou femmes, avec ou sans enfants, d'âges différents – les récits s'emboîtent, se passent le relais, dans une alternative solidaire au travail à la chaîne, pour raconter le destin commun de l'ouvrier d'abattoir. Au-delà de la justification artistique, cette approche apparemment paradoxale – transformer le réel à des fins documentaires – se trouve ici légitimée par le problème de l'anonymat qui interdit le principe d'identification. Chaque personnage du film est façonné par le montage de plusieurs témoignages mais chaque phrase entendue par le spectateur a réellement été dite. Plus ou moins conscient du dispositif, il est rendu sensible à cette tension entre le fictionnel et le factuel : l'association des images et du texte résiste à son attente d'une adéquation entre un corps et une voix, mais l'authenticité saisissante du langage signale *l'inscription vraie* [7] de la parole en amont du film. L'effet de distanciation ainsi produit est renforcé par l'interprétation du texte, dit par des comédiens qui ne dépassent pas totalement le registre vocal de la lecture. La vitesse de celle-ci semble rythmée par celle du travail à la chaîne dans un système de mimétisme entre la caméra, les voix et la machine. A chaque personnage correspond une voix qui revient, de loin en loin, tout au long du film, et que le spectateur bientôt reconnaît ; mais le visage qu'il peut lui associer varie. Ainsi ce dispositif se trouve décrit en ces termes dans le document de travail intitulé « traitement » :

Dans un vestiaire, des femmes s'habillent. L'une d'entre elles pourrait être la jeune femme que l'on entend parler. Ce n'est probablement pas la même que tout à l'heure. Elle est plus grande, ou plus ronde, ou ses cheveux sont plus bouclés.

Là encore, la méthode employée répond à un impératif éthique : se saisir d'une parole sans l'usurper. Le plus souvent, la voix *over* accompagne les images du travail d'abattoir ; mais à quelques reprises – à la plage, dans le local syndical - le



corps de l'interprète surgit, l'énonciation est ainsi rendue visible, l'instance du discours, tel un chœur antique, s'incarne, soulignée par l'artificialité des gestes et des postures. Trois jeunes femmes sont installées sur la plage, vaquent à leurs loisirs puis s'adressent, frontalement, à la caméra pour dire chacune comment elles s'accommodent de l'usine, la troisième mimant de ses deux mains la mécanique du travail en disant :

« Une fois qu'on a appris le geste, on est comme des machines. »

A contrario, deux exceptions sont faites à l'interprétation et à l'asynchronisme du corps et de la voix : deux hommes et une femme qui témoignent en son direct et à visage découvert. Ainsi alors qu'ils valident par ce qu'ils disent et par leur ancrage manifeste dans la réalité de l'usine l'histoire qui nous est racontée, leurs propos se trouvent symétriquement « emblématisés » par le dispositif qui les encadre.

Le montage de ces récits opère une série de déplacements du spectateur qui, à l'instar de la réalisatrice qui avait dû ajuster son point de vue au contact des ouvriers, voit démenties les idées préconçues qui forment sa perception de la condition de l'ouvrier d'abattoir. Témoignage après témoignage, ces déplacements se résument ainsi : on peut être jeune, avoir un métier, venir là par choix « à cause de la mer » / Il n'est pas question d'ennui, de cerveau, il est question de muscles :

« L'usine pour moi c'était un changement radical (...). En coiffure, tu te muscles vachement les mains, mais pas les poignets » / On peut aimer ce métier : « Il y a des gens qui aimaient ça, moi par exemple j'aimais ça » / On s'habitue à côtoyer la mort même si on en rêve la nuit : « Celui qui est en tuerie, il fait des cauchemars, c'est obligé, tu as toujours le contact de cette bête qui va venir se faire tuer. Mais on s'y fait, on fait notre boulot, on n'y pense pas » / etc.

Corrélativement, cette construction fait émerger les représentations sous-jacentes au discours et qui expriment principalement l'assimilation de l'homme à la machine ou à l'animal (ou les deux) et l'*écartèlement* de la personne.

Ce dernier motif traverse tous les récits et confirme l'idée du « partage de soi » énoncée par Jacques Gabillon dans *Chronique d'un été*. C'est d'abord le partage de la vie en deux temps distincts, étrangers l'un à l'autre, celui du travail et celui du loisir : « Quand il fait beau l'été après le boulot, je vais à la plage ». C'est aussi le choix entre la santé physique (si on s'en tient au salaire) et le confort matériel (si on force la cadence pour gagner la prime). C'est le partage entre l'avant et l'après : « Mon mari dit que j'ai changé. Je suis devenue indifférente aux autres » ; entre deux vies, avant et après le licenciement pour invalidité : « Une qui vient de finir. Une qui commence. » Conscient de ce qu'il sacrifie, chacun à sa manière se dit écartelé, coupé en deux comme une carcasse. Ce rapprochement entre l'homme et l'animal est un autre fil conducteur de ces récits enchâssés :

« Là, moi je suis aux épaules. »  
« Je rêvais de la chaîne, mais c'est plus les cochons qu'étaient pendus, c'était les êtres humains. C'est la viande qui fait ça. [...] je veux pas devenir comme eux. Ca m'est arrivé, j'étais dans le bureau moi quand ça m'est arrivé. [...] vous avez le chef, qui voit les intérimaires arriver, et qui dit à un autre chef : "Voilà de la chair fraîche..." »

« Parce que vous ne savez pas si vous aurez une main en moins. »

« C'est un os de son bras qui est mort, un métacarpe. »  
Etc.



*Crédits photographiques : Manuela Frésil*

Enfin, l'assimilation de l'homme avec la machine : « Tu es trois à ce poste-là » ; « on est comme des machines ». Une femme (une ouvrière) confirme en son direct et en mimant les gestes qui remplacent les mots, qui *trouent* la parole :

Toujours un moment de... quand même, d'aller chercher... déjà... de... En plus on a toujours un mouvement de... non seulement les bras, mais les mains... Parce qu'on a le couteau [8].

Plus loin, l'homme devient un hybride de la machine et de l'animal :

On est cassé parce que notre machine à nous elle est... ou alors il faudrait qu'ils nous clonent. C'est ça il faudrait qu'ils arrivent à faire évoluer nos articulations en fonction des gestes qu'ils nous demandent de faire. [...] Je me dis que ce n'est pas possible de continuer d'amener les gens à être des clones, des bêtes dans leur tête. [...] on n'est pas des robots. Parce que quand on est robot, on n'est pas que robots, on est des humains.

Un homme, un ancien contremaître, dit au sujet des conséquences destructrices de la mécanisation de la chaîne :

Tout d'un coup, on s'est retrouvé à se dire, et ben c'est comme Charlot [...] ça va être plus pratique, et puis si ça va trop vite, on arrêtera le bouton.

La machine détruit l'humain comme le montre *Les Temps modernes* (*Modern Times*, 1936), mais quand le marché et la machine s'emballent, Charlot, lui est assez libre pour « arrêter le bouton » et partir, quitte à partir en vrille... Même si Charles Chaplin, sans paroles ou presque, est parvenu à offrir l'une des représentations les plus marquantes de l'aliénation du travailleur de l'ère industrielle, il est encore en-deçà de la réalité.

Le travail des images creuse lui aussi l'invisibilité de la souffrance tout en rendant compte des conditions spécifiques de leur production. La première question qui se pose, c'est *d'où filme-t-on* ? Comme le précise Manuela Frésil, être autorisé à filmer dans l'usine signifie être du côté de la direction aux yeux des ouvriers – du côté de la surveillance que l'ouvrier rejette ou ignore – et ne filmer que ce qu'on veut bien nous montrer. L'autre écueil est celui de l'invisibilité de ce qui constitue la réalité du travail à la chaîne. Manuela Frésil écrit dans sa note d'intention originale :

En réalité, à la regarder et à la filmer, la cadence ne paraît jamais *infernale* [...] et lorsqu'un chef décide d'augmenter le rendement, de faire faire un rôti en 9 secondes au lieu des 10 secondes habituelles, la chaîne s'accélère d'une manière qui reste imperceptible. [...] Ce petit écart initial a sur [l'ouvrier] un impact et des conséquences importantes, mais qui demeurent invisibles.

Un même procédé sert à contourner ces deux problèmes, c'est la durée du plan tourné qui d'une part échappe au contrôle de la direction (on vous dit quoi filmer mais pas combien de temps), et d'autre part permet de percevoir le geste ou l'expression qui, furtivement, trahit la souffrance. De nombreux et longs moments sans paroles sont consacrés aux images et aux sons du travail à l'intérieur de l'usine, aux gestes répétitifs, aux défilés étranges des volailles, des carcasses de cochons ou de bœufs. Les plans durent et la caméra tantôt suit souplement le parcours de la chaîne, tantôt s'arrête sur la tension d'un corps, la virtuosité d'un geste ou l'expression distraite d'un visage, plus rarement croise un regard. Mais globalement, l'image ainsi encadrée n'est révélatrice que dans l'écart avec le texte. Alors que celui-ci nous permet d'entendre la lucidité, la profondeur et la poésie de la parole ouvrière, les images nous montrent un univers froid et mécanique, où les personnes munies de tenues de travail toutes identiques répètent les mêmes gestes inlassablement et ne sont que l'appendice de la machine. Seule la parole permet d'accéder à l'expérience de l'ouvrier, de questionner l'invisibilité qui caractérise ces images, de transformer l'indifférenciation en un sort commun visible. Intentionnellement, cette indifférenciation touche l'usine elle-même. Plusieurs usines nous sont montrées mais aucune n'est reconnaissable ni spécifiquement visée par la dénonciation des conditions de travail. Ce qui est en cause, c'est *l'usine*. A cette fin, le montage joue systématiquement la disjonction entre le dedans et le dehors. Ce décalage renforce en outre l'idée du « partage de soi » évoqué plus haut : la parole militante (protégée par le syndicat) et la connivence filmeur-filmé ne sont possibles qu'au dehors de l'usine.

Ainsi le principe de dissociation qui fonde le dispositif de ce film s'impose-t-il à la fois par son efficacité dialectique – rendre visible ce qu'on ne voit pas – et par sa portée symbolique.

## Pour une objectivation poétique

La démarche d'investigation créatrice menée par Manuela Frésil pour le film *Entrée du personnel* se distingue par la volonté de concilier deux dimensions faussement contradictoires que sont l'objectivité et le travail poétique. Elle rejoint en cela la position de Brecht [9] qui dénie à la dramaturgie aristotélicienne le pouvoir de rendre compte des contradictions objectives qui constituent la réalité et lui reproche de convertir ces dernières en contradictions subjectives « déposées dans la conscience du héros » (que dire alors de l'actualité des représentations médiatiques ?). Concernant ce positionnement Benoît Turquety écrit dans son livre intitulé *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, « objectivistes » en cinéma* (2009 : 240) :

Cette volonté de tenir à l'extérieur ce qui est à l'extérieur, de ne pas transformer en déchirement psychologique ce qui exige une solution politique, doit se nommer objectivité, quand bien même cela inaugurerait des problèmes épistémologiques (et esthétiques, et politiques) considérables.



*Crédits photographiques : Manuela Frésil*

Ainsi au-delà d'une hypothétique opposition entre documentaire et poésie (qui décline le clivage entre objectivité et subjectivité), l'idée de l'objectivation poétique répond à cette volonté de témoigner du réel par la fabrication d'un objet fondée sur une dialectique rigoureuse de la forme. La séquence la plus significative de ce travail poétique est sans doute celle où un groupe d'ouvriers rassemblés à l'extérieur de l'usine miment ensemble les gestes qu'ils répètent tout au long de leur journée à l'intérieur de l'usine. Ce qui, contrairement aux autres ouvriers, leur permet de témoigner à visage découvert, c'est leur appartenance à un syndicat qui peut les protéger. En silence, ils entrent dans le champ de la caméra l'un après l'autre (ils sont sept). Après quelques secondes (et une hésitation) où on les suppose attendre un signe de la réalisatrice, ils commencent, un par un à reproduire et à répéter chacun le geste qui leur revient sur la chaîne, à vide, pour la caméra. Le geste standard, par essence dénué de toute subjectivité et imposé par la chaîne mécanisée de l'usine est intériorisé par le corps de l'ouvrier qui le transforme à son tour en objet artistique. Ainsi se trouve complexifiée la relation du

dedans et du dehors, de l'intérieur et de l'extérieur de l'ouvrier et de l'usine. La violence mécanique du travail à la chaîne se transforme sous nos yeux en une vibrante chorégraphie qui exprime l'intelligence, la connivence et l'engagement qui ont rendu l'expérience et le film possibles. L'objectivation poétique qu'opère *Entrée du personnel* résulte d'une volonté de substituer l'efficacité politique du *discours* au potentiel compassionnel des *histoires* au moyen desquelles les médias *couvrent* la réalité (comme les bouchers *couvrent* la voix de Jeanne des abattoirs qui, à l'agonie, clame l'échec de la compassion) [10].

→ **Pour visionner un extrait du film "Entrée du personnel" de Manuela Frésil. France. 2011.**

## Notes

[1] Notes sur ce point, cf. Zéau, 2008.

[2] Les informations qui constituent cette partie du texte sont issues d'un entretien réalisé avec Manuela Frésil le 19 avril 2012, et d'une séance que j'ai organisée en sa présence autour du film pour mes étudiants de deuxième et troisième année de licence Arts du Spectacle à l'Université de Picardie Jules-Verne, Amiens.

[3] Certains visuels, potentiellement reconnaissables sur les étiquettes des volailles ou les emballages ont, à cette fin, été maquillés en post-production.

[4] Manuela Frésil évoque le risque d'une éventuelle fascination du spectateur pour la mécanique et la chorégraphie de l'usine. On pense ici au reproche que faisait John Grierson à la symphonie de ville : « Quoi de plus attrayant, écrivait-il, que de faire virevolter les roues et les pistons en une description sonnante de la machine quand on a peu à dire de l'homme qui la manie et encore moins des objets métalliques qu'elle produit ? Et quoi de plus confortable si au fond de nous, nous refusons de voir ce qu'implique le travail sous-payé et la production dénuée de sens. » Cf. Grierson, 1932.

[5] Entretien de l'auteure avec la réalisatrice.

[6] Par opposition à celle, télévisuelle, qui consiste à exhiber ces limites par le floutage des voix et des visages pour légitimer l'absence de discours et d'engagement dans la représentation.

[7] Expression empruntée à Jean-Louis Comolli qui désigne la rencontre véritable dans le temps de la saisie entre le corps filmé et la machine filmante (Comolli, 1995).

[8] On pense au tic de langage qui trahit l'intériorisation de la cadence dans le corps de l'ouvrière qui elle aussi mime les gestes de son travail à l'intention du médecin dans le film *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés* (2006) de Marc-Antoine Roudil et Sophie Bruneau.

[9] Dans les notes du *Journal* se rapportant, entre 1939 et 1941, à l'Achat du cuivre. Cf. Brecht 2000 : 511

[10] Dans la pièce éponyme de Brecht, écrite entre 1929 et 1931. Cf. Brecht, (1974)

## Bibliographie

- BRECHT Bertolt, 1974. *Sainte-Jeanne des abattoirs* (traduction de Gilbert Badia et Claude Duchet). Paris, L'Arche.
- BRECHT Bertolt, 2000. *Ecrits sur le théâtre*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- CERTEAU Michel de, 1990 (1980). *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* (nouvelle éd. Luce Giard). Paris, Gallimard (Folio essais).
- COMOLLI Jean-Louis, 1995. « Lumière éclatante d'un astre mort », *Images documentaires*, 21 (Le Cinéma direct, et après ?), 2e trimestre, pp. 13-20.
- FRESIL, Manuela, s.d. *L'Abattoir*. Un film de Manuela Frésil, co-écrit par Rania Mezani, François Christophe, produit par Catherine Bizern. Note d'intention et traitement, dossier de production, document non publié (35 pp.).
- FRESIL Manuela, s.d. *Entrée du personnel*. Note d'intention du film, document non publié (1 p.).
- GRIERSON John, 1932. « First Principles of Documentary », *Cinema Quarterly* 1, pp.145-153.
- JACQUELIN Anne, 2012. « Manuela Frésil, *Entrée du personnel* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2012, mis en ligne le 19 mars 2012. URL : <http://lectures.revues.org/7908> (consulté le 5 septembre 2012)
- MORIN Edgar, 1961. « Chronique d'un film », in ROUCH Jean, MORIN Edgar, « Chronique d'un été », *interSpectacles* (Domaine cinéma 1), Paris, hiver 1961-1962, pp. 5-41.
- NINEY François, 1995. « Parole incarnée, discours désincarné », *Images Documentaires*, 22 (La Parole filmée), 3ème trimestre, pp. 37-47.
- PIAULT Marc Henri, 2012. « Un cinéma en travail ? A partir du film de Jean Rouch et Edgar Morin : *Chronique d'un été* », in GEHIN Jean-Paul et STEVENS Hélène (éds.), *Images du travail, travail des images*. Rennes/Poitiers, Presses Universitaires de Rennes/Editions Atlantique (Essais), pp. 35-49.
- PORCHER Jocelyne, 2008. « Ouvrière en production porcine industrielle : le prix de la reconnaissance », *ethnographiques.org*, 15, février 2008 [en ligne].
- URL : <http://www.ethnographiques.org/2008...> (consulté le 5 septembre 2012).
- RUSPOLI Mario, 1963. *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger*. Paris, Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture.
- TURQUETY Benoît, 2009. *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, « objectivistes » en cinéma*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- ZEAU Caroline, 2008. « Cinéaste ou propagandiste ? John Grierson et "l'idée documentaire", 1895 ». *Revue d'histoire du cinéma*, 55, juin 2008, pp. 53-74 ; mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 30 mars 2012. URL : <http://1895.revues.org/4104>
- ZEAU Caroline, 2012. « Faire, dire et voir : présences du travail dans le cinéma documentaire », in GEHIN Jean-Paul et STEVENS Hélène (éds.), *Images du travail, travail des images*. Rennes/Poitiers, Presses Universitaires de Rennes/Editions Atlantique (Essais), pp.131-142.
- Filmographie
- BRUNEAU Sophie et ROUDIL Marc-Antoine, 2006. *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés*, France, 80 minutes.
- CHAPLIN Charles, 1936. *Les temps modernes*, Etats-Unis, 87 minutes.
- FRESIL Manuela, 2000. *Notre campagne*, France, 45 minutes
- FRESIL Manuela, 2003. *Si loin des bêtes*, France, 57 minutes.
- FRESIL Manuela, 2012. *Entrée du personnel*, France, 59 minutes.
- GEYRHALTER Nikolaus, 2005. *Notre pain quotidien*, Autriche, 92 minutes.
- GRIERSON John, 1929. *Drifters*, muet, Grande Bretagne, 61 minutes.
- ROUCH Jean et MORIN Edgar, 1961. *Chronique d'un été*, France, 86 minutes.
- WAGENHOFER Erwin, 2007. *We feed the world*, Autriche, 96 minutes.