

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2016-2019

Soutenance de juin 2019

Les groupes Medvedkine : une émancipation ouvrière ?

Tom DEVIANNE

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : **3 jours dans l'est**

Directeur de mémoire : David FAROULT, maître de conférences

Directeur de mémoire extérieur : Dork ZABUNYAN, professeur des universités

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO, professeure des universités

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2016-2019

Soutenance de juin 2019

Les groupes Medvedkine : une émancipation ouvrière ?

Tom DEVIANNE

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : **3 jours dans l'est**

Directeur de mémoire : David FAROULT, maître de conférences

Directeur de mémoire extérieur : Dork ZABUNYAN, professeur des universités

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO, professeure des universités

Remerciements

À Matthieu de Laborde, Youcef Tatem, Nedjma Scialom, Henri Traforetti, Michèle et Roger Journot, Christian Corouge, Marie-Noël Rio.

À Anna Bosc-Molinaro, Viviane Aquili et l'équipe d'ISKRA, Nicole Brenez, Bruno Muel, Sylvie Cèbe, , Jérémy Forni, Chloé Malcotti, Colin Foltz et Flora Marchand.

À Ewan Barcelo, Renan Puglisi, Adrien Stauch, Juliette Petit, Claire Devianne, Paolo Sabouraud, Clément Apertet.

À mes directeurs de mémoire, David Faroult et Dork Zabunyan, et à Giusy Pisano.

Résumé

Les groupes Medvedkine, groupes de cinéma ouvrier militant à Besançon puis Sochaux, ont ceci de particulier, dans l'effervescence politique des années 1968, que la revendication culturelle y est primordiale. Accès à la culture comme compréhension du monde mais aussi accès au « beau » et à la création : revendication d'une part jusque-là ignorée des ouvrier-ère-s dans les considérations esthétiques. Cette incursion « par effraction » dans la sphère de l'art et de la pensée recoupe le travail sur l'émancipation ouvrière fait par le philosophe Jacques Rancière, entamé un peu plus tard, au milieu des années 1970, où celui-ci développe l'idée d'une émancipation via un regard et une attention esthétique. Le contexte de militantisme syndical dans lequel évoluaient les groupes a-t-il permis une émancipation, au sens rancièrien, de ses participant-e-s ? C'est l'objet de ce mémoire, qui après un bref rappel historique du contexte d'apparition des groupes Medvedkine, tentera d'éclaircir les dynamiques de cette expérience.

Dans un premier temps, nous nous demanderons quelles conceptions de l'émancipation induisent les différents rapports à la culture identifiés dans l'histoire des groupes, et nous tenterons d'établir ce que ces aspirations ont de commun avec le paradigme rancièrien du « partage du sensible ». Dans une seconde partie, nous chercherons à dégager des films les éléments créant des écarts avec le discours militant de la « prise de conscience », pour montrer qu'ils tendent vers un registre plus sensible : celui de la fraternité.

Mots clés Medvedkine – ouvrier – émancipation – usine – lutte – groupe – collectif – Marker – Peugeot – Rhodiacéta – Sochaux – Besançon - Rancière

Abstract

The Medvedkine's groups, which were militant worker cinema groups in Besançon then Sochaux, are unusual because they put forward cultural concerns in the 68's political tumult. Access to culture as a way of understanding the world but also access to « beauty » and creation : Revendication ignored that far by workers in the aesthetic considerations. This incursion « by breaking » in the sphere of art and thought intersects Jacques Rancière's work on worker emancipation, initiated in the middle of the 70's, developing the idea of an emancipation through an aesthetic attention. Did the context of union militancy in which the groups evolved allow emancipation, in the rancierian sense, of its participants? This is the subject of this memoir, which after a brief historical reminder of the context of the birth of Medvedkine groups, will try to clarify the dynamics of this experience.

At first, we will wonder what conceptions of emancipation induce the different relationships to culture identified in the history of groups, and we will try to establish what these aspirations have in common with the rancierian paradigm of « partage du sensible ». In a second part, we will, in the movies, look for the gaps created with the militant discourse of "awareness", to show that they tend towards a more sensitive register: the register of fraternity.

Keywords Medvedkine – worker – emancipation – factory – struggle – group – collective – Marker – Peugeot – Rhodiacéta – Sochaux – Besançon - Rancière

Table des matières

<u>Introduction</u>	p. 5
<u>Eléments historiques</u>	p. 12
1. Le CCPPO et la grève de la Rhodiacéta.....	p. 12
2. Le groupe Medvedkine de Besançon et les films « non-ouvriers ».....	p. 14
3. Le groupe Medvedkine de Sochaux.....	p. 16
<u>I. Quelle « émancipation » dans les groupes Medvedkine ?</u>	p. 20
1. Rapports à la « culture ».....	p. 21
2. Derrière le « droit à la culture » : définir un nouveau « partage du sensible »	p. 29
3. Le motif de la main : visions du travail.....	p. 34
<u>II. De la conscience de classe à la fraternité</u>	p. 43
1. « Désidentification » du personnage de <i>Classe de lutte</i>	p. 44
2. Jeunesse et jeu dans <i>Les Trois quarts de la vie</i> et <i>Week-end à Sochaux</i>	p. 66
3. <i>Lettre à mon ami Pol Cèbe</i> : vers la fraternité.....	p. 80
<u>Conclusion</u>	p. 89
<u>Addendum : pistes pour la recherche</u>	p. 92
<u>Bibliographie</u>	p. 94
<u>Filmographie</u>	p. 101
<u>Table des illustrations</u>	p. 106
<u>Dossier de Partie Pratique de Mémoire</u>	p. 108

Introduction

Les groupes Medvedkine : une émancipation ouvrière ?

En 1967, Chris Marker et Mario Marret viennent filmer les travailleur-euse-s de l'usine Rhodiacéta de Besançon après une importante grève : de cette expérience naît un film, *A bientôt j'espère*, qu'ils viennent présenter en 1968 aux ouvrier-ère-s bisontin-e-s. A l'issue de la projection, ils font l'objet de nombreuses critiques, parfois virulentes. Beaucoup d'ouvrier-ère-s ne se reconnaissent pas dans le film, se sentent trahi-e-s par la manière dont ils-elles sont dépeint-e-s. Marker écoute, prend acte de cette insatisfaction et en conclut que les ouvriers devraient faire leurs propres films, car "l'on ne peut exprimer réellement que ce qu'on vit". Bien qu'excessive à mon avis, cette affirmation souligne, pour la classe ouvrière, l'importance de la question de sa représentation. On pourrait reformuler ainsi : *la représentation des travailleurs sera l'oeuvre des travailleurs eux-mêmes*. Ce glissement de la célèbre formule marxiste¹ n'est pas qu'une tentation rhétorique, tant l'expérience des groupes Medvedkine nous semble être un point de rencontre et de convergence inédit (ou rare, du moins) entre ces deux idées : émancipation et représentation, donc.

Être en capacité de s'auto-représenter constitue en premier lieu un enjeu stratégique très fort pour la classe ouvrière et ses luttes : c'est bien souvent par le prisme médiatique ou gouvernemental (et par extension, patronal) qu'elle est perçue par le plus grand nombre. Narrations qui lui sont pour la grande majorité défavorables, puisque construites par des adversaires politiques : il y a donc une

¹ "L'émancipation des travailleurs sera l'oeuvre des travailleurs eux-mêmes", devise de l'Association Internationale des Travailleurs. Marker fait explicitement le lien puisqu'on l'entend dire dans *La charnière* : « De même que pour sa libération, la représentation et l'expression du cinéma de la classe ouvrière sera son oeuvre à elle-même. »

nécessité évidente de contre-information. Mais ce besoin n'est pas spécifiquement lié au cinéma : c'est le coeur du travail militant, de la communication syndicale et du tract par exemple. Peut-être la forme filmique est-elle particulièrement efficace pour diffuser, faire adhérer à un certain nombre d'idées (dans *Week-end à Sochaux*, du groupe Medvedkine de Sochaux, François Zilliox, un jeune travailleur, loue la force des films militants, où le spectateur est mis devant une "glace", se voit "à travers" les ouvriers, et y oppose l'inefficacité du tract, "oublié en 5 minutes") mais s'arrêter à cette question réduirait l'analyse des films à une évaluation utilitariste militante. En se saisissant du cinéma, ces ouvrier-ère-s ont aussi manifesté leur envie de se penser eux-elles-mêmes, de se mettre en scène, d'imaginer de nouveaux regards sur ce qu'ils-elles sont : en cela, ils-elles excèdent déjà leur condition, qui les assigne aux travaux manuels et les exclut du monde de la pensée.

C'est cette vision de l'émancipation ouvrière qu'a développée le philosophe Jacques Rancière dans son oeuvre, celle du prolétaire "qui s'autorise lui-même à faire ce qui n'est pas son métier. [...] Il n'y a pas que des revendications pour améliorer les conditions de travail, mais un désir de prendre part à toutes les formes d'existence et de jouissance"². Cette conception prend à revers nombre de théories sur le mouvement ouvrier, notamment les philosophies marxistes, qui sont celles qui imprègnent et structurent *a priori* l'expérience des groupes Medvedkine. Rancière met en effet en doute la thèse marxiste selon laquelle la prise de conscience de l'exploitation subie serait la clé de l'émancipation de l'ouvrier-ère :

"L'émancipation ouvrière, cela suppose quoi au départ? Pas de savoir qu'il y a l'exploitation, la domination du capital et tout ça. Cela tout le monde le sait et les exploités l'ont toujours su. L'émancipation ouvrière, c'est la possibilité de se faire des

² **RANCIÈRE, Jacques** , "Jacques Rancière, "le philosophe plébéien", entretien avec Julien Le Gros", *The Dissident*, avril 2018, URL : <https://the-dissident.eu/jacques-ranciere-philosophe-plebeien/> (consultation : mai 2019)

manières de dire, des manières de voir, des manières d'être qui sont en rupture avec celles qui sont imposées par l'ordre de la domination. [...] il y a cette espèce de décision d'ignorer en quelque sorte qu'on est voué à travailler de ses bras pendant que d'autres jouissent des bienfaits du regard esthétique.”³

En outre, Rancière vise à sortir de schémas (dont il perçoit la reproduction jusque dans les écrits de Marx⁴) où les prolétaires ne seraient que les objets de pensée du “savant” : “au lieu d'incarner les concepts de notre science, ils dramatisent notre philosophie. Ils ne fonctionnent plus, ils pensent”⁵. Christian Corouge, ouvrier “medvedkinien” de Sochaux, déclarait à propos du groupe : “ça a été une révélation, ça a changé complètement le cours d'une vie... à savoir que t'étais pas uniquement là pour te lever le matin pour aller gratter, revenir crevé et puis dormir, ou aller faire la bringue le soir, mais que tu pouvais aussi agir sur un certain nombre de choses, et que la culture en faisait partie”⁶.

Analyser l'oeuvre des groupes Medvedkine mises en regard de cette idée de l'émancipation nous semble stimulant, en ce que cela crée des tensions, qui pour certaines étaient déjà présentes en germe dans l'histoire des groupes⁷. Quels sont les aspects émancipateurs de cette expérience de cinéma militant, ou a contrario, où est-ce que cet affranchissement est-il mis en doute ? Plus largement, quelles visions de

³ **RANCIÈRE, Jacques**, “Critique de la critique du “spectacle”, entretien réalisé par Jérôme Game au Musée des Beaux-Arts de Saint-Etienne”, in *Et tant pis pour les gens fatigués*, Rancière J., Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 624-625.

⁴ Voir **RANCIÈRE, Jacques**, *Le Philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion, rééd. 2007 [1983]

⁵ **RANCIÈRE, Jacques**, “Et tant pis pour les gens fatigués!, entretien réalisé par Edmond El Maleh”, in *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 39

⁶ **COROUGE, Christian et PIALOUX, Michel**, *Résister à la chaîne*, Marseille, Agone, coll. Mémoires Sociales, 2011, p. 250

⁷ Que peut-on dire déjà, des multiples pressions qu'ont exercé la CGT ou le Parti communiste sur certains ouvriers medvedkiniens (dont beaucoup étaient membres de l'un, de l'autre, ou des deux), parce que ces initiatives personnelles et ce recours au cinéma étaient vues d'un très mauvais oeil?

l'art et de la culture⁸ sont ici mises en jeu, pour quelles fins politiques? Nous ne prétendons évidemment pas résoudre ces questions, et les considérons plutôt comme autant de pistes à suivre pour appréhender cette singulière expérimentation de cinéma, jusqu'ici surtout abordée par des démarches historiennes⁹.

La pensée de Rancière, postérieure et étrangère aux groupes Medvedkine, est intéressante puisqu'elle prend racine dans le terreau marxiste des « années 68 » (contexte qui est aussi, justement, celui de la naissance des groupes¹⁰) mais s'en distancie nettement¹¹ : au-delà de l'entrée dans le sujet permises par les thèses rancièriennes, cette distance est nécessaire pour contrebalancer l'admiration et la sympathie suscitées chez nous par les groupes Medvedkine, sentiments qui ont au

⁸ Là aussi, il y a déjà une grande hétérogénéité à l'intérieur mêmes des groupes. Bruno Muel, cinéaste très présent à la fois à Besançon et à Sochaux décrit, dans un entretien à Positif (**AUDE, Françoise et PERRON, Tangui** «Entretien avec Bruno Muel : les transgressions d'un homme à la caméra», *Positif*, n°529, mars 2005, p. 91-94), sa vision, qu'il oppose à celle de Pol Cèbe (autre personnage important pour les deux groupes, animateur culturel lié à Peuple et culture) : «La culture communiste classique, celle que défendait Pol Cèbe (Picasso, Eluard, Roger Vailland...), n'était pas la mienne. J'étais plus proche de la conception gauchiste pour laquelle la culture, c'est ce qu'on fabrique, l'accès au droit de créer, de faire soi-même.»

⁹ Les deux mémoires sur le sujet datent de 2001 et 2012 : l'étude pionnière est de Colin Foltz, **FOLTZ Colin**, *L'Expérience des groupes Medvedkine (SLON, 1967-1974). Histoire d'une aventure cinématographique révolutionnaire*, Mémoire de maîtrise en études cinématographiques sous la direction de Nicole Brenez, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, septembre 2001 ; la seconde, plus complète, a été réalisée par Flora Marchand : **MARCHAND, Flora**, *Revisiter l'histoire des Groupes Medvedkine (des « années 68 » à nos jours)*, « La culture est, à tous moments, l'enjeu d'une lutte », Mémoire de Master en études cinématographiques et audiovisuelles sous la direction de Sébastien Layerle, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, septembre 2012. Il existe tout de même au moins deux articles avec des approches esthétiques, écrits respectivement par Marion Froger et Maria Muhle, qui seront tout deux convoqués dans notre exposé.

¹⁰ Bruno Muel insiste sur son importance : « quelques dizaines d'ouvriers des usines Rhodiacéta de Besançon et Peugeot de Sochaux, d'un côté, [une] poignée de cinéastes, réalisateurs et techniciens, de l'autre, [ont] décidé, à cette époque-là qui n'est justement pas n'importe laquelle, de consacrer du temps, de la réflexion et du travail, à faire des films ensemble. » in **MUEL, Bruno**, « Les riches heures du Groupe Medvedkine », in *Paroles ouvrières, Images documentaires* n°37-38, 1^{er} et 2^e trimestres 2000, p. 15.

¹¹ La démarche de rupture vis-à-vis du marxisme althusserien est formalisée par Rancière dans *La leçon d'Althusser* en 1974 (*La Leçon d'Althusser*, Paris, La Fabrique, rééd. 2012 [1974])

premier chef motivé cette recherche¹². Enfin, si l'approche ranciérienne permet d'examiner ces films et leur histoire, il nous a aussi semblé important de les laisser parler, parfois au-delà de cette lecture : c'est pourquoi elle constitue la toile de fond de ce travail, plus qu'une référence continue à laquelle nous nous rapporterions à chaque tentative d'analyse.

Précisons une autre chose, à propos de la position que nous pensons devoir adopter pour parler de cette expérience humaine, qui a marqué affectivement la plupart de ses participant-e-s. Si un exposé tout en complaisance n'a pas d'intérêt, nous tenterons de ne pas non plus tomber dans une sorte d'observation surplombante sur ce qui deviendrait alors un objet d'étude comme un autre. Ce pourrait en effet être plus problématique encore car particulièrement malvenu pour parler des groupes : nous irions à l'encontre des idées qui ont motivé leur émergence et qui font persister leur écho encore aujourd'hui.

Enfin, notre choix d'orienter ce mémoire de fin d'études sur ces pistes se fonde sur plusieurs aspirations. Outre l'enthousiasme par rapport aux groupes dont nous parlions, il y a, d'une part, l'intérêt pour le nouage qui s'y fait entre politique et esthétique ; d'autre part, l'attirance pour cette manière indépendante et « déprofessionnalisée », « décloisonnante », de faire du cinéma.

Notre analyse sera menée comme suit : après un résumé chronologique de l'histoire des groupes, nous essaierons de dégager, dans une première partie, les idées de l'émancipation qui y sont portées, explicitement ou non. Dans un deuxième temps,

¹² Et qui ont été renforcés par nos rencontres avec certain-e-s des anciens medvedkinien-ne-s, de mars à mai 2019.

nous examinerons plus en détail quatre films, en déterminant comment y cohabitent ces différentes conceptions, et donc en y cherchant des écarts par rapport au paradigme marxiste.

Eléments historiques

L'objet de ce mémoire n'étant pas l'exhaustivité historique, nous faisons simplement ici un bref (et incomplet, de fait) résumé des étapes importantes dans la chronologie des groupes Medvedkine. Nous renvoyons au mémoire de Flora Marchand pour une histoire autrement plus précise, détaillée et contextualisée.¹³

1. Le CCPPO et la grève de la Rhodiacéta

Puisqu'il nous faut chercher un « début » (forcément arbitraire) à l'histoire des groupes Medvedkine, partons de l'année 1959 où le CCPPO voit le jour. Le Centre Culturel Populaire de Palente-les-Orchamps (nouveau quartier ouvrier bisontin) est fondé par Pol Cèbe, qui tient aussi la bibliothèque du Comité d'Etablissement à l'usine Rhodiacéta, Micheline et René Berchoud, professeurs et « catholiques de gauche », et Maxime Rolland, menuisier et syndicaliste. Le centre, qui devient vite très actif, est dans la ligne du réseau d'éducation populaire Peuple et Culture fondé après la seconde guerre mondiale (mouvement d'importance, d'influence chrétienne, échappant à l'emprise du PCF comme des gaullistes), où les membres du CCPPO suivent des stages.

Pol Cèbe, grâce à son implantation à la Rhodia, fait le lien avec les militants ouvriers (dont certains sont des futurs participants au groupe de Besançon : Georges Maurivard dit Yoyo, Georges Binetruy, Henri Traforetti...) autour de cette préoccupation culturelle, déjà bien présente. Ce lien est renforcé quand le CCPPO entame en 1964 une collaboration avec les syndicats et partis de gauche : CGT, CFDT, FO, FEN, PCF, PSU... C'est aussi le moment où l'équipe du CCPPO est

¹³ **MARCHAND, Flora**, *Revisiter l'histoire des Groupes Medvedkine (des « années 68 » à nos jours)*, « La culture est, à tous moments, l'enjeu d'une lutte », op. cit.

rejointe par deux nouveaux membres importants : Jean-Pierre Thiébaud, salarié du CROUS de Besançon et artiste visuel (dont les dessins et autres réalisations graphiques seront très importants dans le développement d'une réelle « culture de l'image » au CCPPO), et Georges Lièvreumont, militant à la Rhodia et secrétaire de l'Union locale CGT.

En 1967, les choses s'accélèrent : une grande grève débute en février, durant laquelle l'usine est occupée. La bibliothèque est ouverte en permanence et le CCPPO s'investit dans la grève en proposant, à l'intérieur même de l'usine, spectacles, projections et débats. René Berchoud écrit à Chris Marker, avec qui il entretenait déjà une correspondance, et le convainc de l'importance de ce qu'il se passe à Besançon. Marker arrive au début du mois de mars 1967 (la grève s'est étendue de fin février à fin mars) et écrira en rentrant à Paris un article sur ce sujet, publié dans *Le Nouvel Observateur*.

S'instaure alors un lien fort et durable, Marker vient à Besançon à de nombreuses reprises dans les mois qui suivent : la première du film collectif *Loin du Vietnam* qu'il a initié a lieu en octobre à Besançon (film qui voit la naissance de la coopérative de production SLON, qui « produira »¹⁴ la majorité des films des deux groupes Medvedkine), puis Marker participe, en décembre, à une « semaine de la pensée marxiste » organisée (à Besançon, toujours) par le PCF autour du cinéma, en compagnie de Mario Marret, du CCPPO et de militants ouvriers. C'est là que le projet du groupe est véritablement formulé, présenté comme un « IDHEC bisontin » mais déjà nommé « groupe Medvedkine » comme suggéré par Marker, en hommage au cinéaste soviétique dont il admire le travail¹⁵. Des cinéastes, techniciens du cinéma

¹⁴ Les guillemets soulignent ici les conditions peu conventionnelles de la production de ces films : nous ne remettons pas en question la réalité ou la consistance du travail de production effectué, bien au contraire. SLON le revendique à l'époque : la coopérative produit des films « qui ne devraient pas exister ».

¹⁵ Alexandre Medvedkine, que Marker a rencontré pour la première fois quelques mois avant, est l'initiateur du ciné-train, train contenant tout le nécessaire pour filmer, développer, monter et projeter, qui sillonna la Russie rurale au début des années 1930. C'est au premier chef cette expérience (du

et photographes commencent à venir enseigner leur savoir-faire le week-end lors d'ateliers, et fournissent le matériel nécessaire. En parallèle, Marker et Marret se mettent à filmer les militants de la Rhodia pour ce qui deviendra *À bientôt j'espère*, film terminé début 68.

2. Le groupe Medvedkine de Besançon et les films « non-ouvriers »

Ce film sera diffusé à la télévision (malgré des réticences de la direction), début mars dans l'émission « Caméra 3 ». Fin avril, il est projeté dans la salle des fêtes de Palente-les-Orchamps, en présence des cinéastes et de l'équipe technique. S'ensuit un débat houleux : certain-e-s ouvrier-ères ne se reconnaissent pas dans le film, critiquent son romantisme ou le point de vue adopté (qualifié de pessimiste), qui fait disparaître certains éléments importants à leurs yeux (travail des femmes, discipline...). Le débat est capté par Antoine Bonfanti¹⁶, ingénieur du son renommé qui accompagnera toute l'histoire des groupes : on y entend Marker accepter la critique et dire qu'au vu de sa position extérieure, des réactions au film et des ateliers de formation technique qui ont déjà débuté, la seule réponse peut venir de films faits par les ouvrier-ère-s eux-elles-mêmes.

C'est sans aucun doute un moment important de l'histoire des groupes : cependant, comme nous l'avons écrit, le processus est déjà lancé et cette soirée n'est pas tant un point de bascule et de rupture (une *charnière*) qu'un jalon de plus dans la naissance du groupe de Besançon. Pol Cèbe minimisera même nettement

reste moins « émancipatrice » et plus répressive que ce qu'en disait Marker à l'époque) qui inspire ce nom au cinéaste français.

¹⁶ Le film qui en résulte, *La charnière*, n'en reprend que certains extraits. Ce film sera progressivement greffé au corpus des groupes : il est présent sur les deux éditions DVD parues à ce jour.

l'importance des critiques les plus violentes à l'égard du film, puisqu'il écrira qu'elles étaient le fait de militants CFDT venus troubler une projection CGT.

Le premier groupe Medvedkine regroupe tout au plus une vingtaine d'ouvrières : en plus de ceux que nous avons déjà cités, il y a Suzanne et Claude Zédet, Daniel Jeanney, les frères Marteau... Parmi les participants non ouvriers, on trouve Jean-Pierre Thiébaud du CCPPO, la monteuse Nedjma Scialom, l'opérateur Bruno Muel, l'ingénieur du son Michel Desrois...

Classe de lutte voit le jour environ un an plus tard (en 1969) : décrivant le parcours militant de Suzanne Zédet, il est pensé comme une réponse au film de Marker et Marret et construit autour d'une séquence captée à l'image par Muel et au son par Elvire Lerner (Marret était également présent), devant l'usine Yéma. Après ce film, Pol Cèbe (qui en est un des principaux artisans, nous y reviendrons) quitte la Rhodia et va s'installer à Clermoulin, d'où il initiera le groupe de Sochaux.

Le groupe de Besançon continue à produire des films plus courts jusqu'en 1971 : *Rhodia 4/8*, mise en images d'une chanson de Colette Magny, la série des *Nouvelle société* (en réponse à une formule de Chaban Delmas) qui décrivent les conditions de vie et de travail du milieu ouvrier bisontin en donnant la parole à des travailleurs d'autres usines que la Rhodia (Daniel Jeanney, membre du groupe, est par exemple la voix du *Nouvelle société n°8 : Augé découpage*), ou à la fille d'une ouvrière de biscuiterie...

Il y a enfin ces deux films « non-ouvriers » produits aux alentours de 1971 : *Le Traîneau-échelle* de Jean-Pierre Thiébaud, et *Lettre à mon ami Pol Cèbe* signé par Michel Desrois. Le premier est un poème visuel réalisé au banc-titre, dont l'auteur (qui suscite l'admiration, de Marker ou de Bonfanti par exemple, par sa facilité à s'appropriier les différentes formes et techniques de création audiovisuelle) n'est pas ouvrier mais fait partie intégrante, depuis la naissance de l'idée au CCPPO, du

groupe. Le second est un étrange film fait par trois techniciens (Michel Desrois, habituellement ingénieur du son crédité ici comme réalisateur, aidé de l'opérateur José They et d'Antoine Bonfanti), tourné dans une voiture en route vers Lille pour une projection de *Classe de lutte*, film « offert » au groupe et à un de ses piliers, Cèbe.

3. Le groupe Medvedkine de Sochaux

A Clermoulin (à mi-chemin entre Besançon et Sochaux-Montbéliard), Pol Cèbe devient animateur du centre de loisirs détenu par le Comité d'Etablissement Peugeot. A nouveau, il organise projections et débats ouverts à tous et toutes. Quelques jeunes ouvriers se mettent à y assister assidûment.

Cèbe encourage Muel, qui sera accompagné d'autres technicien-ne-s (Michel Desrois encore, la monteuse Marie-Noël Rio...), à réaliser un film sur les affrontements du 11 juin 1968, où les CRS, venus déloger les grévistes de Peugeot, repartirent en laissant derrière eux deux morts et plus de cent cinquante blessé-e-s. L'équipe parvient à se procurer des images de cette journée de violence, filmées en Super 8 par un chauffeur de taxi non militant, et recueille des témoignages de différents ouvriers. Le film, projeté exactement deux ans après les faits dans un cinéma à proximité de la sortie de l'usine Peugeot, est vu par un grand nombre de travailleur-euse-s.

C'est après une grève faite aux ALTM (foyers loués aux jeunes par Peugeot à des conditions peu avantageuses et au règlement coercitif) qu'un groupe de travailleur-euse-s de Sochaux, constitué pour beaucoup des habitué-e-s de Clermoulin, va réaliser *Les Trois quarts de la vie*. Racontant les foyers, l'usine, et la tromperie des recrutements, le film se fait avec l'aide de Bruno Muel toujours, mais aussi d'un autre technicien (ayant travaillé à l'image et au son) important de l'expérience sochalienne : Théo Robichet. Nouveauté par rapport aux films bisontins, le recours à

la fiction : certaines scènes rejouent des situations vécues par les jeunes ouvrier-ère-s, aidés pour cela par les comédiens du Théâtre des Habitants, lui aussi lié au C.E. de Peugeot.

Autre différence, les membres du groupe de Sochaux, plus jeunes, ne sont pas des militant-e-s aguerris-e-s et installés-e-s comme l'étaient certain-e-s à Besançon : pour beaucoup, ils-elles arrivent tout juste dans la région. Ils-Elles ont hâte que ces films se fassent et ne sont pas intéressés-e-s par la technique : ils-elles imaginent, écrivent et interprètent et s'en remettent pour le reste aux professionnels-le-s, avec lesquels-elles ils-elles se concertent.

Les principaux membres du groupe de Sochaux (ceux et celles, en tout cas, dont nous avons pu retrouver les noms) sont : les travailleur-euse-s Christian Corouge, Dominique Graouer, René Ledigherer, Bernard Sineya, Jean-Claude Bourgon, François Zilliox, Daniel Cagin, Antonio Paleo et sa fille Annette... En plus des techniciens-ne-s déjà cités, il y a la monteuse Anna Ruiz et, comme à Besançon, l'ingénieur du son Antoine Bonfanti. Soulignons aussi la grande importance de Francine Muel-Dreyfus, sociologue (et femme de Bruno Muel), dont l'influence passait notamment par les conseils de lecture qu'elle donnait aux medvedkinien-ne-s.

Week-end à Sochaux, fabriqué un an après *Les Trois quarts de la vie*, en reprend beaucoup d'éléments (sur les ALTM, le recrutement ou encore la mise à l'écart des travailleur-euse-s immigrés-e-s, déjà abordée elle aussi) en les étoffant, par exemple par une sorte de chaîne de production à ciel ouvert que les membres du groupe mettent en scène en alignant leurs propres voitures. Le film reprend aussi les images des violences de *Sochaux, 11 juin 68*, et introduit un « personnage » (René Ledigherer) dont le parcours doit structurer le film et aider à agencer ces nombreux matériaux.

L'élan du groupe Medvedkine de Sochaux, qui semble si vivace à ce moment-là, est quelque peu entamé dans les années qui suivent, notamment par les nombreux

départs en service militaire qui en éparpillent les membres, certains ne revenant pas. En 1973, Bruno Muel demande aux membres du groupe d'utiliser une avance sur recettes obtenue avec eux pour partir filmer, avec Robichet, le coup d'Etat chilien : le film qui en résulte, *Septembre chilien*, a sa première au théâtre de Montbéliard, loué pour l'occasion par les travailleur-euse-s medvedkinien-ne-s.

Malgré leur implication, ce n'est plus vraiment leur film : il en sera de même pour *Avec le sang des autres*, que Muel signe là aussi de son nom en 1974. Le film insiste sur les horreurs de la chaîne et sur le grand pouvoir de Peugeot dans la région : il est souvent décrit comme le film du retour à la normale, de la fin du « rêve » Medvedkine, du moment où chacun reprend sa place, le cinéaste derrière la caméra et les ouvrier-ère-s à l'usine. Ces lectures se justifient en un sens, car ce film marque la fin d'un cycle, mais il faut aussi savoir que le tissu de relations et d'amitiés forgé par l'expérience des groupes s'est très largement maintenu, et que ses participant-e-s ont pour beaucoup été profondément changé-e-s. Quand nous le rencontrons en mars 2019, Henri Traforetti nous disait, avec un peu d'excès surement, que les groupes avaient probablement « émancipé » toutes celles et ceux qui y avaient participé¹⁷. Nous nous proposons, dans la partie qui va suivre, d'examiner de quelle émancipation il était question.

¹⁷ BARCELO Ewan, DEVIANNE Tom, entretien avec Henri Traforetti, Besançon, 27 mars 2019.

I. Quelle « émancipation » dans les groupes Medvedkine ?

Sans rentrer tout de suite dans le détail des films, nous nous proposons, dans cette première partie, d'examiner l'idée, les idées de l'émancipation à l'œuvre dans les groupes. Pour ce faire, il convient de croiser dans notre analyse des éléments d'histoire (qui explicitent le terreau culturel et idéologique dans lequel sont nés les groupes), d'autres éléments issus des films mais aussi une pensée, totalement extérieure et postérieure à l'expérience Medvedkine, qui dans notre visée nous semble fertile : celle de Jacques Rancière, dont l'étude de l'émancipation ouvrière s'inscrit plus largement dans une réflexion sur l'égalité, réflexion qui structure toute son œuvre.

Pour commencer, nous nous intéresserons au mot « culture », omniprésent dans l'histoire des groupes, aux sens multiples mais invariablement liés à une ambition émancipatrice. Nous tenterons d'exhumer ce que le mot recouvre, puis, à l'aide de Rancière, de montrer qu'il est en fait question d'un ordre établi que les groupes viennent bousculer : un ordre à la fois politique et esthétique. Enfin, la thèse de Jacques Rancière privilégiant une forme d'émancipation par l'esthétique, nous nous demanderons ce que peut devenir le rapport au travail prolétaire, c'est-à-dire manuel, en nous concentrant sur un motif très cher aux groupes : le motif des mains.

1. Rapports à la « culture »

« Culture » est sûrement le mot le plus prononcé par les membres des groupes Medvedkine, dans les films ou en dehors, au moment de l'activité des groupes ou a posteriori. Ses différentes acceptions recourent plusieurs visions politiques : le mot représente en effet le cœur des enjeux questionnés par l'expérience des groupes.

Le CCPPO : que doit être la « culture populaire » ?

Le nom de l'organisme (Centre Culturel Populaire de Palente-les-Orchamps) l'indique, la culture doit être « populaire », c'est-à-dire mise à disposition des populations pauvres :

« ARTICLE 2 : Le centre culturel populaire de Palente-les-Orchamps a pour but la promotion socioculturelle des milieux populaires. Il est laïc et s'adresse à tous sans distinction d'opinion politique ou religieuse. Tout en s'interdisant toute propagande pour quelque parti que ce soit, il met particulièrement l'accent sur l'extension d'une culture civique à dominante économique et sociale, seule capable de rendre chaque citoyen apte à prendre une part active à la nécessaire et difficile édification d'une démocratie économique, sociale, politique, culturelle. Pour cela, il s'inspire largement des méthodes mises au point par Peuple et Culture, et utilise tous les moyens propres à l'éducation populaire tels le cinéma, conférences, expositions, audition de disques, cercles d'études, etc. »¹⁸

Accès à cette culture rendue vivante grâce à son actualité et son ancrage dans le contexte politique (beaucoup d'œuvres contemporaines sont programmées, tandis que d'autres sont actualisées via des montages théâtraux ou audiovisuels) : sont

¹⁸ Statuts du Centre Culturel Populaire de Palente-les-Orchamps, Besançon, 9 septembre 1959.

visées la désacralisation, la réappropriation de la culture, notamment de celle considérée comme bourgeoise. René Berchoud, membre fondateur du CCPPO, écrit à ce sujet :

« On dit : il y a une culture bourgeoise, pourquoi pas une culture ouvrière ? Distinguons dans ce qu'on appelle "culture bourgeoise" les éléments de culture humaine (en quoi Beethoven est-il lié au capitalisme ?) et merde bourgeoise (snobisme, théâtre boulevard, luxe 1925, faux moderne), non culture mais fumier de culture. Non, la culture n'est pas *au service* de la Révolution, du moins pas consciemment. La culture *est* révolutionnaire, car elle est communion de toutes les expressions de la vie, et la vie est toujours révolutionnaire, la vie sort toujours des cadres qu'on lui avait préparés». ¹⁹

S'il y a refus de mettre la culture directement *au service*²⁰ d'une visée politique révolutionnaire, elle est pourtant bien considérée comme nécessaire à la compréhension du monde et au développement d'un esprit politique critique. Les œuvres culturelles présentées au CCPPO ne sont pas données à voir comme des biens de consommation : « nous refusons la culture-évasion et de la même façon nous ne prêchons pour rien, ce qu'on voudrait c'est apporter à tout le monde, à la population des cités, des éléments de réflexion... »²¹. Toutefois, René Berchoud considère que l'aspect divertissant, dans un souci de « pédagogie », ne doit pas être totalement mis de côté : « À qui s'adresse-t-on ? Aux travailleurs, y pense-t-on assez ? Même pour

¹⁹ **BERCHOUD, René**, *40 propositions 67*, document interne, Besançon, CCPPO, 1967 (pas de pagination).

²⁰ L'expression « au service de » nous renvoyant à la phrase de Pol Cèbe affichée au mur au début du film *Classe de lutte*, exprimant une position presque opposée : « Le cinéma n'est pas une magie. C'est une technique et une science, une technique née d'une science et mise *au service* d'une volonté : la volonté qu'ont les travailleurs de se libérer ». Phrase et film sur lesquels nous reviendrons.

²¹ **BERCHOUD, René**, *ibid.* Dans *Week-end à Sochaux*, René Ledigherer donnera une définition semblable à celle-ci : il caractérisera le « droit à la culture » comme « la compréhension de la société dans laquelle nous vivons ».

aborder les problèmes les plus sérieux, ne pas oublier un souci de détente et de spectacle »²². Pol Cèbe semble rejoindre ce point de vue quand il décrit –en creux – sa vision de la « culture populaire » :

« On ne peut guère définir la culture populaire que par ce qu'elle ne sera pas : ni conférences, ni cours du soir, ni ciné-clubs esthétisants, ni visites de musées. On sait aussi qu'il faut tenir compte : de la fatigue, du travail aliénant, des gosses « qui ne se gardent pas tout seuls », du réveil qui sonne le matin, des bas salaires et d'un besoin légitime de délasserment. »²³

Plusieurs questions traversent donc l'action culturelle du CCPPO, en se recoupant parfois de manière indistincte. Qu'entend-on par culture, que veut-on y entendre ? Que montrer, et comment ? Dans son mémoire sur les groupes daté de 2012, Flora Marchand écrit :

« Pol Cèbe souligne que le CCPPO est et restera divisé sur les missions de la diffusion culturelle. Il y a ceux qui veulent apporter la beauté, dont il fait partie, et ceux qui souhaitent uniquement faciliter la réflexion et aider aux prises de conscience. En 1960, René Berchoud écrit dans une lettre aux membres du CCPPO : « la culture doit-elle être une occasion de ressentir, ou doit-elle permettre d'entrer mieux dans le courant de la vie et préparer à l'action ? Autrement dit, devons-nous donner des distractions ou une formation au public que nous visons ? » »²⁴

La question du statut autonome ou non de l'art et de la culture, et celle de la manière dont ils doivent être diffusés auprès des classes populaires, sont ici

²² **BERCHOUD, René**, *ibid.*

²³ **CÈBE, Pol**, *Culture en trois-huit : une mémoire militante, 1959-1968*, Besançon, Amis de la maison du peuple de Besançon, 2009, p.31

²⁴ **MARCHAND, Flora**, *op.cit.*, p. 32

entremêlées²⁵. René Berchoud associe le « ressenti » (Flora Marchand utilise le terme de « beau ») à la « distraction », opposés à l'« action » et la « formation ». Distinction qui semble bien moins nette quand il affirme ailleurs (passage cité plus haut) le caractère intrinsèquement révolutionnaire de la culture, qui comme « la vie », « sort toujours des cadres qu'on lui avait préparés » : son aspect politique et émancipateur ne serait ainsi pas l'apanage d'une culture dite militante (militantisme qui pourrait lui-même se révéler être un cadre étroit). Un manifeste du CCPPO publié en 1959, qualifié de « virulent » et « libertaire » par Micheline Berchoud, va dans ce sens :

« Mort aux uniformes, aux couvre-chefs, et à ceux qui souhaitent prendre le képi du voisin...

C'est la fleur qui sort de terre qui a raison !

Mort aux jardiniers, aux orienteurs, aux adjudants du culturel...

A la trappe, les sculpteurs de Staline géants

De l'air !

Tout art vrai est révolutionnaire

Toute vie est révolutionnaire

On n'oriente pas la culture, on la pervertit, on la défigure

Vivent tous ceux qui vivent sans bréviaire ! »²⁶

Violent rejet du stalinisme culturel, et par extension, d'une certaine tentation

²⁵ « Autrement dit » lie les deux phrases et leur donne une relation d'équivalence, alors que les deux questions sont sans doute différentes. La première pourrait être reformulée ainsi : l'œuvre culturelle a-t-elle son régime et ses objectifs propres, ou doit-elle être conçue à des fins didactiques ? Tandis que la seconde se demande : que doit faire le CCPPO de ces mêmes œuvres vis-à-vis du public qu'il vise ? C'est peut-être cette confusion qui pousse Berchoud à dire d'une part tout ce qui n'est pas « formation » est « distraction », d'autre part que le « ressenti » équivaut à cette même « distraction ».

²⁶ cité dans **BERCHOUD, Micheline**, « La véridique et fabuleuse histoire d'un étrange groupuscule : le CCPPO », *Les Cahiers des amis de la maison du peuple*, Besançon, n°3, 2005, p. 25

de voir dans la culture un canal de diffusion idéologique plus qu'une revendication légitime en soi²⁷. Ainsi, des charges plus ou moins féroces contre l'utilitarisme dans l'art cohabitent avec d'autres déclarations prônant une culture didactique de combat, au moins dans son caractère de contre-information : la « lutte contre la mystification, le bourrage de crâne » fait partie des projets du CCPPO.

Ces différentes conceptions sont le reflet de débats en interne qui ont lieu « tout au long de ces années » : « nous chercherons à préciser, à définir cette notion de culture, avec des déclarations parfois contradictoires. »²⁸.

Réappropriation du mot « culture » lui-même

Déclarations contradictoires qui révèlent l'enjeu contenu dans le terme lui-même. Pol Cèbe, dans *A bientôt j'espère*, déclare :

« La culture pour nous est une bagarre, c'est une revendication exactement au même titre que le droit au pain, le droit au logement. On revendique le droit à la culture et c'est la même bagarre qu'on mène sur le plan culturel que la bagarre qu'on mène sur le plan syndical ou politique. Le représentant de la direction prononce volontiers le mot culture, tu comprends, on peut y foutre tout ce qu'on veut sous le mot culture, mais il prononce jamais le mot syndicat ni le mot parti politique. Pour lui la culture, bah tu parles de la culture, c'est

²⁷ Bien qu'elle ait pu par endroits susciter ce genre de réaction, il serait faux de résumer la politique culturelle du PCF d'alors à un simple jdanovisme : dans les années 1960, cette politique est diverse et témoigne d'une vraie réflexion, qui se déploiera notamment lors du Comité Central de 1966 (donc 7 ans après le manifeste sus-cité), à Argenteuil. En outre, la relation du CCPPO (dont le nom est d'ailleurs assez proche de l'acronyme CCCP) au PCF est plus complexe que ce passage ne le laisse croire, plusieurs membres du CCPPO étant également proches ou mêmes encartés au PCF.

²⁸ **BERCHOUD, Micheline**, op. cit, p. 25. Notons d'ailleurs qu'ici, comme à beaucoup d'autres endroits dans la documentation du CCPPO, « culture » et « art » semblent être utilisés comme des quasi-synonymes. Le premier terme prédomine toutefois largement.

à eux la culture, c'est eux qui la détiennent alors ils peuvent en causer, ils savent ce que c'est ! »

Il est donc possible selon Cèbe d'investir le mot « culture » d'une multitude de significations, le problème étant que ce sont les dirigeants, la bourgeoisie qui ont la mainmise sur les orientations données à ce mot : ils « détiennent » le patrimoine culturel et ses moyens de diffusions, et en retirent le potentiel subversif en coupant les liens qui les articuleraient avec une pensée ou une action politique. Il est donc légitime que les ouvriers puissent à leur tour mettre « tout ce qu'ils veulent sous le mot culture »²⁹.

Comme le montre Maria Muhle dans un article intitulé « Aesthetic realism and subjectivation. From Chris Marker to the Medvedkin Groups »³⁰, c'est précisément ce que fait Georges Maurivard (dit Yoyo) quand il fait le bilan d'une grève à la fin d'*A bientôt j'espère* :

« Perdre cinq mille francs parce que des copains ont été licenciés, et, encore aujourd'hui, verser des sommes de salaires pour que ces gars-là aient leur salaire d'assurés... Si ça se savait ça un peu, si on pouvait le développer? C'est pas de la culture ça ? Et je veux dire aussi aux patrons qu'on les aura c'est sûr, car y'a cette solidarité et qu'eux ne savent pas ce que c'est. »

²⁹ Dans une lettre écrite à Nedjma Scialom (monteuse de *Classe de lutte*, qui a archivé personnellement sa riche correspondance avec Cèbe et nous l'a généreusement transmise, comme elle l'avait fait pour Flora Marchand, puis comme elle l'a fait, un jour après notre visite, pour la Cinémathèque Française), Pol Cèbe écrit : « Il y a 121 définitions du mot culture selon l'Unesco ? Et combien selon la classe ouvrière ? Zéro, la classe ouvrière ne définit pas la culture, elle s'en accapare dans un combat acharné » in **CÈBE, Pol**, « réponse aux critiques parisiennes », lettre à Nedjma Scialom, non datée

³⁰ **MUHLE, Maria**, « Aesthetic realism and subjectivation. From Chris Marker to the Medvedkin Groups », *Appareil*, n°4, 2010, URL : <http://appareil.revues.org/920> . L'article ne sera pas cité directement car il est en anglais.

Maurivard, goguenard, dit cela avec un peu de provocation : il désacralise le mot culture (a priori intimidant et intouchable, muséifié), en fait un mot éminemment politique, et proprement ouvrier. Il l'associe en effet à ce qui constitue pour lui la spécificité, et la force, de la classe ouvrière : sa solidarité.



Figure 1 : Yoyo Maurivard dans *A bientôt j'espère*

Le mot ne renvoie plus du tout ici à un patrimoine³¹, mais à une possibilité humaine d'agir. Bruno Muel va aussi dans ce sens, quand, dans un entretien qu'il donne à Positif en 2005, il déclare : « La culture communiste classique, celle que défendait Pol Cèbe (Picasso, Eluard, Roger Vailland...), n'était pas la mienne. J'étais plus proche de la conception gauchiste pour laquelle la culture, c'est ce qu'on fabrique, l'accès au droit de créer, de faire soi-même »³². Muel oppose ainsi deux

³¹ Nous insistons ici sur le mot « culture » entendu comme « patrimoine culturel », car c'en est sûrement l'acception la plus rebutante : elle renvoie à une propriété (le patrimoine, même s'il est immatériel, est détenu par quelqu'un ou quelque chose), et à l'assise, au statisme des institutions culturelles (la notion de patrimoine désignant plus un ensemble déjà constitué à préserver qu'une forme de culture en mouvement).

³² **AUDE, Françoise et PERRON, Tanguy** "Entretien avec Bruno Muel : les transgressions d'un homme à la caméra", op.cit., p. 92. Ce qui peut passer ici pour une franche opposition à la position de Cèbe est fortement nuancé par son texte dans la revue Images documentaires (**MUEL, Bruno**, « Les riches heures du Groupe Medvedkine », op. cit.), où il écrit à propos de Cèbe : « il a joué un rôle fondamental dans la formation de ses camarades en leur parlant de livres, de poésie et de films. Il s'agissait pour l'essentiel des classiques de la culture ouvrière de cette époque, cette culture contre laquelle se révolteront les gauchistes qui voyaient trop facilement comme un carcan ce qui n'était

éléments de natures différentes : d'un côté un corpus d'œuvres et d'auteurs, c'est-à-dire là aussi un patrimoine, représentant pour lui une forme de norme (culture communiste « classique ») ; de l'autre un « droit de créer, de faire soi-même » (dont l'« accès » nécessite probablement lui aussi un combat).

qu'un passage obligé. »

2. Le « droit à la culture », pour un nouveau « partage du sensible » ?

Le terme « culture » renvoie ainsi à une multitude de conceptions, de notions hétérogènes sur lesquelles il est en excès. Cet entrelacement qui mêle (entre autres) patrimoine, pouvoir de créer, capacité à comprendre le monde... révèle plus largement un ordre : un ordre de ce qui est accessible ou non dans l'espace commun, de ce qui est visible, pensable, dicible, et de tout le système de représentations³³ qui accompagne et soutient cet ordre. Le philosophe Jacques Rancière a lié tous ces enjeux dans une notion qu'il a développée au long cours dans son œuvre : celle de « partage du sensible », où il postule que le « commun » est découpé de manière à fixer des « places et [des] parts respectives » :

« [Le] partage du sensible fixe [...] en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. Le citoyen, dit Aristote, est celui qui *a part* au fait de gouverner et d'être gouverné. Mais une autre forme de partage précède cet avoir part : celui qui détermine ceux qui y ont part. L'animal parlant, dit Aristote, est un animal politique. Mais l'esclave, s'il comprend le langage, ne le « possède » pas. Les artisans, dit Platon, ne peuvent s'occuper des choses communes parce qu'ils n'ont *pas le temps* de se consacrer à autre chose que leur travail. Ils ne peuvent pas être *ailleurs* parce que *le travail n'attend pas*. Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. Avoir

³³ Nous parlons donc ici des représentations produites par l'art et la culture, mais aussi des représentations médiatiques, dont les remises en cause, rien que dans *A bientôt j'espère*, sont nombreuses et virulentes.

telle ou telle « occupation » définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc. Il y a donc, à la base de la politique, une « esthétique » qui n'a rien à voir avec cette « esthétisation de la politique » [...]. [On peut l'entendre] comme le système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir. C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. »³⁴

On voit comment « le partage du sensible » recoupe la « culture » ou le « droit à la culture » tels qu'ils sont revendiqués dans l'expérience des groupes Medvedkine : recherche de visibilité, d'audibilité, de considération, que le statut ouvrier interdit, et dans l'espace public, et dans le monde des représentations (ce « monde des images » qui est un espace crucial du « sensible » tel que Rancière le décrit³⁵). Mais aussi et surtout, revendication d'un regard, d'une parole et d'une pensée³⁶, compétences qu'on ne reconnaît pas à celui ou celle qui travaille de ses mains. Le « droit à la culture » exprimé ne concerne alors pas un accès simplifié au loisir ou à l'information, mais plus profondément veut déstabiliser une distribution politique des places dans la société : qui est créatif et qui ne l'est pas, qui crée les images et qui ne peut que les subir, ces deux questions étant adossées comme le

³⁴ RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, p. 12-14

³⁵ « Nous ne sommes pas devant les images ; nous sommes au milieu d'elles, comme elles sont au milieu de nous. La question est de savoir comment on circule parmi elles, comment on les fait circuler. » in RANCIÈRE, Jacques, « Le travail de l'image », *Multitudes*, n°28, 2007, p. 198 cité dans JDEY, Adnen (dir.), *Politiques de l'image. Questions à Jacques Rancière*, Bruxelles, La lettre volée, coll. Essais, 2013, p. 7.

³⁶ Rancière, parfois décrit comme le « penseur de l'égalité », a beaucoup travaillé sur ce qu'il considère comme « la plus intempestive des idées », celle de l'égalité des intelligences. Cela évoque une formule que Bruno Muel a souvent utilisée : il parle de l'insupportable « gaspillage des intelligences ».

montre Rancière à celle du temps : qui a le temps pour penser et prendre part au commun, et qui ne l'a pas ?

Louis-Gabriel Gauny, menuisier du dix-neuvième siècle dont Rancière a étudié et publié les écrits, enchâsse ainsi la question de sa condition intellectuelle dans celle de sa condition physique, elle même mise à mal par la temporalité du travail ouvrier : « Nos fatigues physiques ont des fatigues intellectuelles qui désolent notre intelligence par le peu de temps libre qui nous reste pour nous défendre et pour penser »³⁷. La question du temps manquant, tout comme celle de la mise au pas des travailleurs par le chronomètre, sont très présentes dans les films des groupes : à Besançon (*Classe de lutte, Nouvelle Société n°5 : Kelton*), où l'industrie horlogère est très puissante³⁸, c'est l'entreprise LIP qui donne « l'heure exacte » (séquence de *Classe de lutte* démarrant vers dix minutes) et le tempo ; à Sochaux, c'est la chaîne qui calcule, rationalise et réduit constamment le temps donné aux ouvriers pour effectuer leurs tâches.

³⁷ GAUNY, Louis-Gabriel, *Opinions*, La Ruche populaire, avril 1841 cité dans *Le philosophe plébéen, Textes réunis par Jacques Rancière*, Paris, La Découverte-Maspéro/PUV, Coll. Actes et mémoires du peuple, 1983, p.38

³⁸ Les vues de Besançon de *Classe de lutte*, montrant de multiples clochers-horloges, peuvent d'ailleurs rappeler Walter Benjamin : « Les classes révolutionnaires ont, au moment de leur entrée en scène, une conscience plus ou moins nette de saper par leur action le temps homogène de l'histoire. [...] La première journée de combat [de la révolution de Juillet] passée, il advint qu'à l'obscurité tombante la foule, en différents quartiers de la ville et en même temps, commença à s'en prendre aux horloges. Un témoin dont la clairvoyance pourrait être due au hasard des rimes écrivit :

« Qui le croirait. On dit qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour. » »

BENJAMIN Walter, *Sur le concept d'histoire*, 1940, édité en PDF libre de droits sur le site [theanarchistlibrary.org](https://fr.theanarchistlibrary.org/library/walter-benjamin-theses-sur-le-concept-d-histoire.a4.pdf), URL : <https://fr.theanarchistlibrary.org/library/walter-benjamin-theses-sur-le-concept-d-histoire.a4.pdf>, p. 15



Figure 2 : LIP et Yéma dans *Classe de lutte*

L'aspect politique des groupes Medvedkine n'est donc pas uniquement à chercher dans les films produits, mais bien dans l'existence de l'expérience elle-même, qui représente une entrée « par effraction »³⁹ (expression ranciérienne) d'ouvriers dans des considérations esthétiques. Muel recourt au même type d'éléments de langage quand il parle de *Classe de lutte* :

« En fait, le projet colle parfaitement avec ce que j'appelle l'utopie des groupes Medvedkine : montrer ce qu'il faut surmonter d'interdits culturels, on pourrait dire « usurper » de savoir, pour se donner les moyens de lutter à armes égales contre ceux qui pensent que chacun doit rester à sa place. »⁴⁰

Maria Muhle, à propos de ce même film, écrit que les images ne commentent pas ni n'expliquent l'émancipation ouvrière, mais que leur simple présence à l'écran en est une manifestation⁴¹. Les « interdits culturels » identifiés par Muel renvoient à ce que Rancière appelle « police », non pas au sens d'institution policière, mais au

³⁹ « Cette parole est prise comme parole, il ne s'agit pas simplement de l'expression d'une manière d'être, mais d'une production spécifique : « mes » ouvriers font de la littérature, bonne ou mauvaise, de la philosophie, profonde ou superficielle ce n'est pas le problème. Ce qui importe est de savoir si ce sont des créations de langue de même nature que les autres. Ils parlent par exception, par effraction. » in *La méthode de l'égalité : Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, Montrouge, Bayard, 2012, p. 194

⁴⁰ MUEL, Bruno, « Les riches heures du Groupe Medvedkine », op. cit. , p. 23.

⁴¹ MUHLE, Maria, op. cit.

sens d'ordre « qui fait que telle activité est visible et que telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et telle autre comme du bruit⁴² ».

On le comprend donc bien, l'émancipation ouvrière telle que nous l'esquisons ici est une incursion dans des domaines qu'une apparente naturalité des places et des fonctions interdit aux prolétaires : qu'advient-il alors du domaine « naturellement », « authentiquement » ouvrier, celui du travail manuel ?

⁴² RANCIERE, Jacques, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 52

3. Que faire de ses/ces mains ? : visions du travail

Dans son mouvement de restructuration du monde autour de la classe ouvrière, la pensée marxiste a revalorisé le travail manuel : Marx loue l' « homme complet », dont la tête (réflexion) et le corps (travail manuel) ne seraient plus séparés. Réévaluation qui a revêtu plusieurs aspects, et s'est parfois trouvée appauvrie : dans certains milieux militants, elle était par moments réduite à une forme de vulgate ouvriériste. Le régime soviétique a quant à lui transformé cette valorisation en une glorification, avec toute l'iconographie que l'on connaît : ouvrier bombant le torse, brandissant fièrement son outil...

La question du travail manuel est évidemment présente dans les films et dans l'histoire des groupes, souvent abordée par celle, métonymique, des mains. Bruno Muel et Francine Muel-Dreyfus le soulignent : « [l'] insistance sur les mains court tout au long des films des groupes Medvedkine, depuis la main et les doigts coupés des *Nouvelle société*, jusqu'à ce jeu des mains devant nos projecteurs de fortune qui, dans *Week-end à Sochaux*, retrouvent leur liberté sur des arpèges d'Archie Shepp. »⁴³



Figure 3 : jeu de mains devant les projecteurs dans *Avec le sang des autres*

L'état des mains, leurs blessures, l'usage des mains, leur puissance... Qu'en faire ?

⁴³ MUEL Bruno et MUEL-DREYFUS Francine, *Week-ends à Sochaux (1968-1974)* in DAMAMME Dominique, GOBILLE Boris, MATONTI Frédérique, PUDAL Bernard, (dir.), *Mai- Juin 68*, Editions de l'Atelier, Paris, 2008, p. 341

Les protéger, d'abord

Les récits que font les films des groupes des mutilations aux mains nous alertent : il faut tenter de les préserver, de les soigner. Dans *Nouvelle société n°5 – Kelton*, deux ouvrières perdent leurs doigts sur la chaîne ; dans *Nouvelle société n°7 – Augé découpage*, un ouvrier se fait couper la main à raz par une presse. Insupportable constat : l'ouvrier-ère peut perdre sa main lors d'une journée de travail. Dans les deux cas, la cadence, la fatigue, la dangerosité largement incontrôlée des machines sont en cause. Pour le tournage d'*Avec le sang des autres* de Bruno Muel, « les ouvriers avaient insisté sur la durée nécessaire des plans — pour que l'on ait le temps de voir l'avancée de la chaîne et de subir la violence du bruit qui ne s'arrête jamais — et aussi sur l'importance de filmer les mains des travailleurs »⁴⁴. Dans ce même film, un long monologue de Christian Corouge raconte les mains meurtries :

« [...] Tu vois ce qui est dur en fin de compte, c'est d'avoir un métier dans les mains. Moi je vois je suis ajusteur, j'ai fait trois ans d'ajustage. Pendant trois ans, j'ai été premier à l'école, dans mon CET (Collège d'Enseignement Technique, ndlr) et puis, qu'est-ce que j'en ai fait ? Au bout de cinq ans, je peux plus me servir de mes mains, j'ai mal aux mains. J'ai un doigt, le gros, j'ai du mal à le bouger. J'ai du mal à toucher Dominique le soir, ça me fait mal aux mains. La gamine, quand je la change, je peux pas lui dégrafer ses boutons. Tu sais, t'as envie de pleurer dans ces moments-là. Ils bouffent, ils ont bouffé des mains. J'ai envie de faire un tas de choses, et puis je me vois maintenant avec un marteau, je sais à peine m'en servir. [...] Tellement mal aux mains, j'ai tellement des grosses mains, mes mains me dégoûtent tellement, et pourtant je les aime tellement mes mains, je sens que je pourrais faire des trucs avec, mais j'ai du mal à plier les doigts. Ma peau elle s'en va, je

⁴⁴ MUEL Bruno et MUEL-DREYFUS Francine, *ibid*, p. 341

vais pas me l'arracher : c'est Peugeot qui me l'arrachera. Je lutterai pour éviter que Peugeot me l'arrache. [...]»



Figure 4 : les mains à la chaîne (*Avec le sang des autres*)

Corouge place donc la défense de ses mains au cœur de la lutte : mains cruciales dans leur potentiel créateur, dans leur dimension intime, tous deux abimés. La souffrance n'est pas uniquement physique : ces deux aspects relèvent d'une souffrance psychologique, mentale. Dimension qui selon lui a été très mal comprise : lorsqu'il revient sur ce film, quelques années après, il est amer.

« Tout le monde, dans la région, quand on a fait *Avec le sang des autres*, a compris que j'avais mal aux pattes. Sauf que tout le monde n'a pas compris que d'avoir mal aux pattes, ça veut dire aussi que t'as mal à ton cerveau, c'est-à-dire que tu travailles aussi avec ton cerveau, que y'a une relation qui se fait avec ton cerveau. »⁴⁵

Des mains à la tête, de la tête aux mains

Le trajet de la main au cerveau fait par Corouge, Michel Desrois le fait en sens inverse dans *Lettre à mon ami Pol Cèbe* : il parle des écrivains « qui se servent de leurs mains, qui arrivent à faire pousser même des orangers dans la neige ». La main

⁴⁵ COROUGE, Christian et PIALOUX, Michel, *Résister à la chaîne*, op. cit., pp. 317-318

est donc l'instrument avec lequel l'homme crée : il bricole, façonne la matière bien sûr (le marteau évoqué par Corouge), mais pas seulement, puisque c'est aussi la main qui écrit, donne vie aux mondes imaginaires. Dans une logique matérialiste, Desrois décrit la main comme quelque chose qui excéderait le simple rôle d'intermédiaire physique entre l'homme et son environnement (interaction qui se limiterait donc à un sens, le toucher) : elle est le lien fondamental de l'homme avec le monde, son outil d'appréhension, de lecture du réel. « L'Homme gratte le monde avec ses mains », nous dit-il, décrivant un processus de compréhension a priori intellectuel comme une action physique, celle de gratter, c'est-à-dire peut-être d'enlever un vernis afin de pouvoir regarder en dessous⁴⁶.

Mouvement des mains jusqu'aux yeux qu'Henri Traforetti racontait lui aussi en 2002, lors du séminaire organisé à l'université Paris 1 par Nicole Brenez : « Tenir une caméra dans les mains m'a ouvert les yeux ». Desrois, toujours dans sa *Lettre*, explique la même chose, à ceci près que les yeux sont cette fois les oreilles, quand il nous parle des mains d'Antoine Bonfanti, l'ingénieur du son assis à côté de lui dans la voiture : « Les mains d'Antoine, reliées au monde par leurs potentiomètres ». Le cinéma serait donc un moyen privilégié de « penser avec ses mains », de par les rapports à la fois physiques et intellectuels entretenus entre l'outil et celui ou celle qui s'en sert, ouvrier-ère ou technicien-ne/cinéaste : cette relation à l'outil est peut-être un important point de convergence, un langage commun qu'ont pu développer les professionnel-le-s du cinéma et les prolétaires.⁴⁷

⁴⁶ Dans le même registre et avec la même perspective matérialiste, Desrois déclare plus tôt dans le film : « La pellicule dévoile la réalité, et quand elle dévoile pas la réalité, on dit que la pellicule est voilée ».

⁴⁷ Flora Marchand met en avant l'importance du statut de technicien, pour une raison concomitante : « Pour Bruno Muel, le fait d'être considérés dans la hiérarchie cinématographique comme des techniciens [...] facilitait le contact avec les ouvriers et permettait d'atténuer des rapports de domination socioculturels » in **MARCHAND, Flora**, op. cit., p.92. Par ailleurs, l'opérateur Jacques Loiseleux, qui avait participé aux ateliers de formation, mettait en avant dans le film consacré aux groupes *Traces de lutte* (Jérémy Forni, 2005) l'aisance de Georges Binetruy dans le maniement de la caméra : il avait assimilé en deux jours l'équivalent de « quatre mois de cours à l'IDHEC » (Bruno

Autant d'affirmations de l'importance des mains dans le processus de pensée, et donc en fin de compte de la dignité des travailleur-se-s : leur émancipation passerait ainsi nécessairement par la reconsidération du travail manuel qui est le leur. Qu'en est-il des prolétaires qui, sur le chemin de la libération, ne souhaitent pas forcément en passer par le travail mais plutôt s'en détourner ? C'est une des questions amenées par l' « étrange tentative de reconstruire le monde autour d'un centre que ses occupants ne songent qu'à fuir »⁴⁸.

Reposer ses mains

Pour étudier cette question, qui, nous allons le voir, est elle aussi présente en un sens dans les groupes Medvedkine, il nous paraît intéressant, à nouveau, d'en passer par la pensée de Jacques Rancière. A revers d'une certaine tradition marxiste qui investit le travail ouvrier de la mission d'affranchissement, celui-ci montre des prolétaires désirant échapper au labeur, à la fatigue de leurs bras, et s'écartant donc de la voie que trace cette orthodoxie. Citant le menuisier Gauny, il pose la question :

« Et si les aléas de la vente au jour le jour de la force de travail [...] étaient le principe d'une douleur sans rémission, ne tenant pas aux conditions ou au salaire de l'ouvrage, mais à la nécessité du travail en elle-même ? « Le pire de tous mes maux d'ouvrier, c'est l'abrutissement du travail qui m'asphyxie ». Est-ce seulement la nature malade du menuisier poète qui lui fait contredire ce que nous avons appris de tant de sources : le plaisir de l'artisan ou de l'ouvrier qualifié à tenir dans sa main ou devant son regard l'œuvre de son travail intelligent – plaisir troublé seulement par la douleur de voir cette œuvre lui échapper pour aller grossir le trésor des exploités ? Ne faut-il tenir

Muel, Inger Servolin et d'autres ont eux aussi parlé à plusieurs reprises des aptitudes de Binetruy en particulier).

⁴⁸ **RANCIÈRE, Jacques**, *La Nuit des prolétaires*, Paris, Pluriel, 1981, p. 11.

que pour chansons tant d'odes à la gloire du travail créateur, de la main habile, de l'outil familier, des merveilles produites ? »⁴⁹

Ainsi, si les films des groupes décrivent des conditions de travail inhumaines (très probablement dégradées, notamment du fait de la chaîne⁵⁰, par rapport à celles des ouvriers des archives épluchées par Rancière), le problème va au-delà : c'est la possibilité en soi d'émancipation par ce travail, même libéré de l'asservissement à l'employeur, qui est mise en doute. Peut-être Corouge va-t-il dans ce sens quand, dans *Avec le sang des autres*, il fustige « ceux qui parlent de la chaîne, puis qui ne comprendront jamais que tout ce qu'on peut en dire, que toutes les améliorations qu'on peut lui apporter, c'est une chose ; mais que le travail, il reste ». Les objectifs syndicaux, tels qu'ils sont habituellement formulés et quand bien même ils seraient atteints, auraient bien du mal à répondre à cette douleur.

Le travail de Rancière vise à montrer que les aspirations pourraient être toutes autres : « Il n'y a pas que des revendications pour améliorer les conditions de travail, mais un désir de prendre part à toutes les formes d'existence et de jouissance »⁵¹.

Ainsi des serruriers Vinçard et Gilland, dont le philosophe nous transmet la parole dans *La Nuit des prolétaires*, qui aimeraient faire un autre usage de leurs mains. Alors que Gilland semble de prime abord louer la manière dont les peintres magnifient la force des travailleurs (« les grands artistes ont compris la poésie mâle et large répandue sur nos fronts basanés et sur nos membres robustes et l'ont parfois rendue avec un grand bonheur et une grande énergie »⁵²), il écrit aussitôt après :

⁴⁹ **RANCIÈRE, Jacques**, *ibid*, p.66.

⁵⁰ Un des objets du livre de Corouge et Pialoux est d'ailleurs bien entendu, comme le montre le titre, de discuter de la spécificité de l'aliénation par la chaîne. L'ouvrier de Peugeot est en tout cas on ne peut plus clair : « je ne défendrai jamais un système socialiste capable d'engendrer une chaîne, et quelle qu'elle soit. » (p.324)

⁵¹ **RANCIÈRE, Jacques**, « Jacques Rancière, "le philosophe plébéen", entretien avec Julien Le Gros », *op. cit.*

⁵² **GILLAND Jérôme-Pierre**, *De l'apprentissage. Fragment d'une correspondance intime* », La Ruche Populaire, septembre 1841, cité dans **RANCIÈRE, Jacques**, *La nuit des prolétaires*, *op.cit.*, p. 16.

« Tu vois que je sais apprécier mon métier. Et pourtant j'aurais voulu être peintre »⁵³. On comprend que l'ouvrier regrette « sa place au monde des images. Derrière les tableaux qu'on fait de leur gloire, il y a l'ombre, la gloire perdue des tableaux qu'ils n'ont pas faits et qu'ils se savent condamnés à ne jamais faire »⁵⁴. Rancière met en exergue l'opposition entre « la souveraineté illusoire de la main » et « la souveraineté réelle du regard » dans le récit de Vinçard :

« La pose sévère du serrurier donne lieu à d'admirables études ; les écoles flamande et hollandaise nous ont montré le parti qu'en tiraient les Rembrandt et les Van Ostade. Mais nous ne pouvons oublier que les ouvriers servant de modèle à ces admirables tableaux perdent l'usage de leurs yeux à un âge peu avancé et cela détruit une partie du plaisir que nous éprouvons en regardant les œuvres de ces grands maîtres. »

On ne décrit pas ici une cécité réelle mais symbolique : celle entraînée par l'absence de considération pour le regard de l'ouvrier, qui n'a pas son mot à dire à propos des représentations qu'on fait de lui. Des yeux qui comptent donc pour rien, qu'on peut abandonner. La robustesse des mains de l'ouvrier est ainsi « la malédiction qui l'exclut de ce royaume des images où il fait office de modèle ».

Le film d'Antoine Bonfanti, *La charnière* (constitué, nous le rappelons, d'extraits d'un débat qui a suivi la projection d'*A bientôt j'espère* aux ouvrier-ère-s bisontin-e-s), nous montre la colère provoquée chez certain-e-s par la dépossession de leur image. Le film de Marker et Marret est critiqué de tous côtés, les reproches sont d'ailleurs parfois contradictoires : certain-e-s auraient voulu qu'on souligne mieux la difficulté de leur condition; d'autres qu'on accorde plus de place à leurs moments de joie. Ce sentiment de spoliation est donc évidemment un problème crucial, même si les manquements du film dépassent sûrement la question du « qui parle au nom de

⁵³ RANCIÈRE, Jacques, *La nuit des prolétaires*, op. cit., p. 17. La peinture intervient aussi dans l'après-groupes Medvedkine : Henri Traforetti est devenu peintre, et souligne souvent le caractère essentiel de son expérience cinématographique dans le développement de cette activité.

qui ». Les femmes, par exemple, y ont très peu la parole, et leur travail n' « apparaît pas » comme le relève une (probable) ouvrière lors de ce même débat.

C'est un point sur lequel *Classe de lutte*, que nous allons maintenant, dans la seconde partie, examiner plus en détail, apportera une forme de réponse, en se centrant sur le parcours militant d'une femme : Suzanne Zédet.

II. De la conscience de classe à la fraternité

Nous n'analyserons qu'une partie du corpus des groupes Medvedkine, en essayant de dessiner une trajectoire qui traverse ces films, eux-mêmes tous soumis à des tensions contradictoires : le trajet qui, partant d'un discours marxiste de la prise de conscience et de la lutte des classes, emmène les films vers la notion (moins marxiste) de fraternité.

L'étude de *Classe de lutte*, qui est probablement le film des groupes ayant été le plus commenté, nous a paru indispensable : il est en quelque sorte programmatique pour la suite du travail des groupes.

Après avoir discuté des partis pris formels structurant le film, notamment concernant le montage, nous examinerons spécifiquement la trajectoire d'émancipation de son personnage principal. Quoique bien réelle, il nous a paru important de la mettre en regard avec l'omniprésence quasi tutélaire de Pol Cèbe, que nous détaillerons.

1. Désidentification du personnage de *Classe de lutte*

Le premier film du groupe Medvedkine de Besançon sera souvent projeté avec le film de Marker et Marret auquel, nous l'écrivions, il répond : il entend rompre avec lui, tout en en reprenant certains éléments. Le style d'*A bientôt j'espère*, souvent comparé au « cinéma-vérité » du *Joli mai* (1962), réapparaît par endroits, tout comme le matériau puisque *Classe de lutte* réutilise certaines des chutes du tournage des deux cinéastes. Mais la séquence d'ouverture du film du groupe montre vite une singularité majeure : on y voit Suzanne Zédet, « personnage » (mot employé par Muel) principal du film, arriver en salle de montage et observer son propre visage qui s'affiche clignotant sur l'écran de la table de montage de marque Atlas. Un cadreur tenant une caméra Super 8 (Georges Binetruy) apparaît, ponctué par un bruitage cartoonnesque pouvant évoquer le bruit de mise en route du défilement de la pellicule : c'est le filmeur du plan précédent qu'on nous montre dans ce contrechamp. Nous revenons ensuite au plan montrant Suzanne et la monteuse Nedjma Scialom, puis la caméra effectue un panoramique pour montrer une banderole au mur sur laquelle on peut lire : « Le cinéma n'est pas une magie. C'est une technique et une science, une technique née d'une science et mise au service d'une volonté : la volonté qu'ont les travailleurs de se libérer ».

Le film cherche la désacralisation du cinéma trop souvent considéré comme une « magie » et place d'emblée le spectateur du côté de la fabrication, en dévoilant certains des procédés : prise de vue, montage. Pol Cèbe, admirateur de Brecht⁵⁵ et principal artisan du film (nous y reviendrons), refuse le cinéma comme spectacle ou mystification. *Classe de lutte* montre dès le début ses coutures, veut faire

⁵⁵ Dans une lettre à Nedjma Scialom, il affirme que pour l'émancipation des travailleurs qu'il considère comme inexorable, il aura fallu « I. Marx II. Lénine III. Brecht » in **CÈBE, Pol**, « réponse aux critiques parisiennes », lettre à Nedjma Scialom, non datée.

prendre conscience au spectateur de son artificialité⁵⁶, en même temps qu'il montre le programme des groupes Medvedkine : l'ouvrier-ère devant et derrière la caméra.

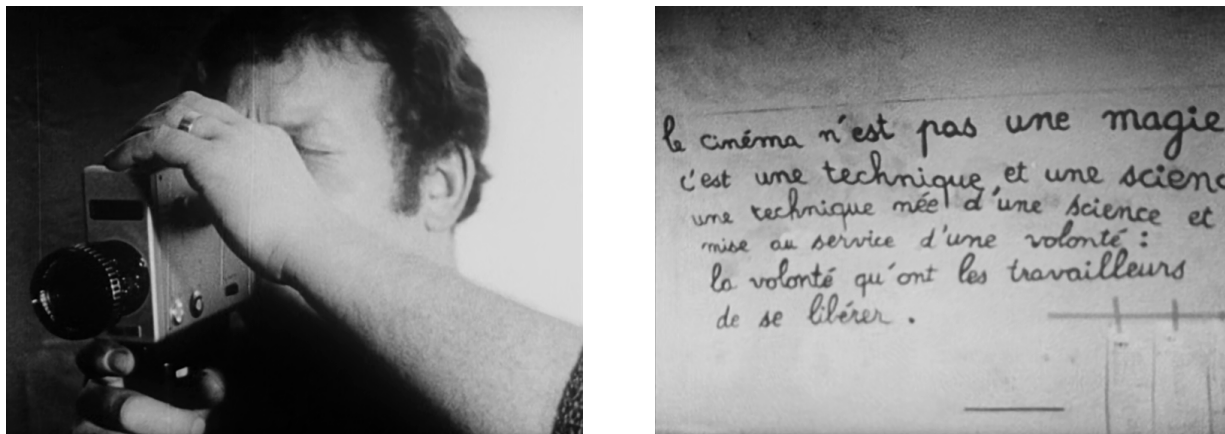


Figure 5 : Début de *Classe de lutte*

Traces de fabrication et traces de réel

Les traces de fabrication qui subsistent dans le film sont plus ou moins discrètes. En plus des éléments déjà évoqués, on trouve des maladresses : plusieurs apparitions de l'ombre du cadreur, ou même de son pied lors d'un plan du générique en vue subjective dans le manège, mais aussi sourire mal dissimulé de Suzanne lors de séquences « chorégraphiées » comme celle qui la voit rentrer dans sa voiture enneigée et tenter sans succès de la fermer. Dans un article intitulé *De la fraternité. A propos des groupes Medvedkine*, Marion Froger développe :

« Ces indices sont récurrents dans les films des groupes Medvedkine, sans être forcément le résultat d'intentions délibérées. Ces indices sont captés subrepticement, mais conservés et montés ; ils finissent par faire leur œuvre de sens. [...] Ils sont les signes d'une résistance des choses à leur mise en scène et en images. [...] Suzanne joue son propre rôle et sa maladresse d'actrice

⁵⁶ Même si ce dévoilement requiert lui-même une somme de plans fabriquant une reconstitution, nous serions, en suivant cette considération, amenés à nous attarder sur des effets de double-fonds peu significatifs.

improvisée, filmée par un apprenti cinéaste, est non seulement visible mais vécue comme maladresse, ce que montre un petit sourire de connivence qu'elle adresse au caméraman. Lorsqu'elle monte dans sa voiture, sa «pause» transforme un geste banal en problème de positionnement du corps devant la caméra : elle ne sait plus de quel côté regarder, et même la porte du véhicule joue maladroitement son rôle en se rouvrant à la fin du plan ! Le spectateur qui accepte cette maladresse comme signe relationnel comprend, à travers cette application à bien faire, qu'une invitation lui est faite de partager le plaisir du tournage ; il comprend que cette maladresse est le signe d'un désir de faire ensemble, si elle ne peut être celui d'une maîtrise de la situation. »⁵⁷



Figure 6 : Sourire de Suzanne quand la porte refuse de se fermer

Double invitation faite au spectateur, la première menant à la seconde : ne pas se laisser impressionner par le film mais au contraire prendre plaisir à le voir se faire. Celui-ci peut à nouveau sourire quand il découvre le plan qui clôt la description de Besançon, commentée en off par Pol Cèbe : cette vue aérienne de Besançon est en

⁵⁷ **FROGER, Marion**, « De la fraternité. À propos des groupes Medvedkine », *Cinémas*, 17(1), 2006, pp. 127-128, (également disponible en ligne, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2006-v17-n1-cine1753/016325ar/>). Muel parle de la Suzanne de ces séquences ainsi : « elle se prête gentiment au « drôle de jeu » du tournage, mais on comprend bien que sa vie quotidienne n'est pas là » (**MUEL, Bruno**, « Les riches heures du Groupe Medvedkine », op.cit., p. 23.)

réalité un dépliant touristique filmé, que sa pliure trahit en même temps qu'elle nous renseigne avec humour sur le faible budget du film (ce qui n'est évidemment pas une surprise).



Figure 7 : Pliure sur la vue de Besançon

Dans un texte de 1983 (publié en 2016 seulement), Bruno Muel développe une franche critique de *Classe de lutte* : ces éléments, visant notamment à signaler au spectateur le refus d'une logique spectaculaire, ne suffisent pas à le convaincre quant à la démarche qu'adopte le film. Il oppose les deux plans-séquences qu'il a tournés devant l'usine Yéma et qui constituent l'ossature du film, à ce qu'il est finalement devenu :

« Deux bobines de 120 mètres, soit vingt minutes de temps réel, filmées au plus près, avec des moments où la caméra s'égarait avant de trouver le contradictoire du dernier rang mais où elle semble coller à l'événement et, comme le temps qui passe, ne pas pouvoir s'arrêter de tourner. C'est ce cinéma, celui du pris sur le vif, [...] ce cinéma qui est une trace de réel, qui me plaît, que je défendrai toujours. Encore que pour être une simple trace de réel il aurait fallu que le tournage original, constitué de deux plans-séquences de dix minutes, ne disparaisse pas dans les remous de l'après-68, intégré à un film de montage apparemment collectif, que j'appellerais encore, avec un peu de

méchanceté, un charcutage. Le pire, c'est que je ne peux m'en prendre qu'à moi, car je n'ai pas voulu participer à ce montage qui utilisait tous les « trucs » du cinéma à la mode pour « forcer » la réalité à en dire plus que ce qu'elle disait (c'est-à-dire, comme toujours, moins que ce qu'elle disait). »⁵⁸

A ces traces de fabrication, Muel préfère la « trace de réel » que constitue ses plans-séquences, le « pris sur le vif », quelque chose qui serait donc plus proche du cinéma direct. Il est vrai que *Classe de lutte* repose sur de nombreux procédés de montage, notamment des procédés proches d'une démarche dialectique : c'est probablement à ce propos que Muel parle de « trucs » pour « forcer la réalité ».

Essais dialectiques et « trucs » de montage

Si l'on reprend l'histoire des groupes, on pourrait d'ailleurs en la simplifiant y voir un processus dialectique : Marker (et Marret) essaie(nt) de représenter « la classe ouvrière » – les ouvriers-ères ne sont pas satisfaits – ils et elles vont se représenter eux-mêmes. Manière de lire les groupes d'autant plus intéressante à propos de *Classe de lutte* que celui-ci est censé être l'aboutissement du processus, la réponse à la proposition de Marker et Marret. *A bientôt j'espère* montrait des militants syndicaux masculins, et laissait apparaître quelques femmes, dont Suzanne, alors presque muette ; le film du groupe Medvedkine s'intéresse aussi au mouvement syndical, mais c'est cette fois cette même femme (comme transformée, mais nous y reviendrons) qui en porte l'image.

La séquence tournée par Muel est la colonne vertébrale du film. Colin Foltz la décrit comme « l'événement autour duquel le discours filmique s'articule : il le

⁵⁸ MUEL, Bruno, *La Neuvième*, in *Rushes*, Marseille, Éditions Commune, 2016, p. 47. Dans ce texte, Muel explique sa méfiance vis-à-vis du montage, toujours « trahison » et « charcutage ». Le cinéma tel qu'il le rêve ressemblerait plus à une « projection de rushes ».

rappelle, le fragmente, le commente, le questionne, et le met en perspective »⁵⁹. Sébastien Rongier, dans un texte nommé *Le nom de peuple*, fait le lien entre la manière dont cette séquence est interrogée, et, en reprenant un vocabulaire Ranciérien, la manière dont le « bruit » se change en « parole »⁶⁰ : « on retrouve une profonde réflexivité sur les gestes qui s’accomplissent : ceux de la lutte bien sûr, mais également ceux du film. L’image de Suzanne que l’on voit est commentée par elle, contextualisée et approfondie. Elle transforme le bruit en parole, l’image en film ».⁶¹

Le commentaire, la mise en perspective passent soit directement par des questions qu’adresse Pol Cèbe à Suzanne à propos de sa prise de parole devant l’usine, soit par des séquences montrant l’évolution de Suzanne dans sa vie privée et publique, mises en relation avec « la séquence Yéma » par le montage.

On comprend donc déjà que c’est cette dissection de la séquence, visant à nous en montrer les résonances, qui apparaît à Muel comme un « charcutage ». Plus localement dans le film, le montage opère des effets de sens se tenant sur un nombre très limité de plans, dont voici deux exemples.

Au début du film, vers 10’30, Pol Cèbe parle du travail féminin à Besançon, qu’une brochure municipale « payée par les banquiers » décrit comme un moyen d’obtenir « un salaire d’appoint appréciable » pour les foyers : alors que la caméra s’attarde sur une publicité Yéma montrant des femmes montre au poignet, il nous dit que c’est en réalité (« sans humour ») plutôt l’industrie horlogère elle-même qui a besoin de l’habileté et de l’apparente docilité de ces « petites mains ». Apparente

⁵⁹ **FOLTZ Colin**, *L’expérience des groupes Medvedkine (SLON, 1967-1974). Histoire d’une aventure cinématographique révolutionnaire*, op. cit., p. 82

⁶⁰ « L’activité politique [...] fait entendre un discours là où seul le bruit avait son lieu, fait entendre comme discours ce qui n’était entendu que comme bruit. » in **RANCIERE, Jacques**, *La Méésentente*, op. cit., p. 53

⁶¹ **RONGIER, Sébastien**, *Le Nom de peuple* in *Littérature d’aujourd’hui. Cinq essais*, publié.net, 2008, p. 51

seulement car « de plus en plus, les petites mains portent de grandes banderoles »⁶². Des images de mains que la publicité espère obéissantes, nous sommes passés à la main de Suzanne⁶³, puis à la main d'une femme tenant un drapeau. En même temps que la voix off qui a pour projet de critiquer le discours patronal (celui du travail féminin comme un confort, un « appoint appréciable ») se déploie, le montage passe de la main passive, publicitaire, portant une montre, à la main revendicatrice, portant un drapeau.

⁶² Phrase dont se rappelleront peut-être les membres de *Cinélutte* à l'origine du film *Petites têtes, grandes surfaces* en 1974. Par ailleurs, remarquons là-aussi l'insistance sur les mains que nous examinons plus haut.

⁶³ Le plan laisse voir son alliance, élément important au vu de la transformation des rapports de couple que montre le film, sur laquelle nous reviendrons.



Figure 8 : « De plus en plus, les petites mains portent de grandes banderoles »

Une petite minute plus tard, la même brochure dépeint de manière négative le mouvement ouvrier bisontin, en décrivant des syndicats faibles, dont l'audience dépend plus du « dévouement » de quelques responsables que des choix politiques opérés. A cette « exécution en trois lignes », Pol Cèbe veut opposer une « illustration en trois images » : voici, alors que la voix se tait, les trois plans qui se succèdent à l'écran.



Figure 9 : Trajectoire, selon Pol Cèbe, de Yoyo Maurivard

L'enchaînement est on ne peut plus clair : Maurivard, délégué CFTD, est assis, muet et l'air triste. La grande grève de la Rhodia le transforme : on le retrouve debout, sourcils froncés, dans une prise de parole au micro qui semble très énergique (le plan est muet, comme les deux précédents). Il est devenu délégué CGT, il a « changé de peinture », dit le commentaire de Cèbe quelques secondes plus tard.

Eloge de la grève et de l'action CGT, en même temps que critique acerbe de la CFDT⁶⁴, on touche sûrement là précisément au « truc » de montage décrié par Muel. On considère en effet assez peu les plans eux-mêmes : très courts, muets alors même que l'un d'eux montre un discours politique... L'importance est donnée à leur enchaînement, qui presque à lui seul, est à l'origine du discours produit par ces trois plans.

La virulence des propos de Muel est cependant à relativiser : dans le texte qu'il écrit à propos des groupes dans *Images documentaires* en 2000 (dix-sept ans après *La Neuvième*, donc), il est beaucoup moins dur avec le film, il en parle même avec une forme de nostalgie : « Je viens de revoir une cassette du film, et ce qui me touche c'est que la Suzanne de *Classe de Lutte* n'est déjà plus la Suzanne qui haranguait les grévistes juchée sur le muret »⁶⁵. La transformation de Suzanne dont il parle est le récit central du film, mouvement cherchant à donner son élan au projet des groupes Medvedkine.

Suzanne Zédet : transformations, désidentification

La quasi-totalité des textes écrits sur *Classe de lutte* insistent sur les « métamorphoses » de Suzanne. Celles-ci sont en effet multiples, même si inscrites dans une même trajectoire : dans l'espace public et dans l'espace privé, Suzanne s'affirme à la fois comme femme et comme militante. Dans *A bientôt j'espère*, la confiscation était pour elle double : en premier lieu et comme les autres, celle de son image par les cinéastes ; mais aussi celle de sa parole, par son mari. La séquence (vers

⁶⁴ La rivalité CGT-CFDT était bien présente à Besançon : Roger Journot, qui dirige le CCPPO depuis 1973, en parle comme un des clivages structurant la vie militante bisontine, pendant la grève LIP en 1973 par exemple, où l'union entre les deux syndicats ne dure qu'un temps (**BARCELO, Ewan, DEVIANNE, Tom, PUGLISI, Renan**, entretien avec Roger Journot, Besançon, captation vidéo, 28 mars 2019). Autre exemple : dans une lettre à Nedjma Scialom, Cèbe dit à propos de *Classe de lutte* et de Bordet, professeur encarté à la CFDT qu'on voit aussi prendre la parole devant Yéma : « On ne doit pas épargner Bordet sous prétexte du Front commun. »

⁶⁵ **MUEL, Bruno**, « Les riches heures du Groupe Medvedkine », op. cit., p. 22.

16') est frappante : la caméra va et vient de Suzanne à Claude, tous les deux attablés face aux cinéastes. Mais seul Claude Zédet parle, même quand il est question de Suzanne (« elle descend la gosse », « elle reprend son boulot à deux heures », etc) : les quatre premiers gros plans d'elle la montrent muette, parfois entrouvrant la bouche, comme tentant de prendre la parole. Il faut attendre le cinquième plan pour qu'elle la prenne effectivement.

Ces mécanismes se reproduisent dans la séquence qui suit le générique de *Classe de lutte*, qui reprend des chutes du même entretien fait en décembre 1967 par Marker et Marret : Claude et Suzanne⁶⁶ y discutent cette fois de la difficulté pour Suzanne de militer, et de la peur des conséquences, Claude expliquant même qu'il se sent « obligé de l'en empêcher ». Le cut qui clôt cette séquence (juste après un « c'est difficile » prononcé successivement par Claude puis Suzanne) ouvre assez abruptement sur le premier extrait de la séquence tournée par Muel devant l'usine Yéma. La date s'affiche (mai 68) et Suzanne est dans une toute autre posture : cheveux coupés, hilare, elle « harangue » les grévistes (comme dit Muel) quelques secondes plus tard, debout sur un muret. Dans la netteté de cette rupture, on lit évidemment la volonté de montrer l'étendue de l'évolution de Suzanne en l'espace de quelques mois.

Evolution dont nous pouvons observer au cours du film les différents aspects. Dans sa vie familiale déjà, plusieurs éléments déstabilisent le très inégal rapport au sein du couple constaté auparavant : on voit Claude s'occuper de l'enfant, ou s'affairer « à la maison » au bureau quand Suzanne est montrée à l'extérieur, cheveux

⁶⁶ Le déséquilibre qui nous pousse ici à appeler les cinéastes par leur nom, et les ouvriers-ères par leur prénom, est double : nous avons repris dans notre écriture, de manière un peu automatique sans doute, le « Suzanne » que la grande majorité des textes sur le film utilisent pour désigner cette dame, sans doute poussés à cela par son statut de réel « personnage ». Par ailleurs, celle qui est à l'époque Suzanne Zédet est aujourd'hui Suzanne Césard, ce qui nous incite d'autant moins à utiliser ce nom de famille (qui apparaît toutefois par endroits).

au vent ; alors qu'*A bientôt j'espère* faisait entendre les paroles de Claude sur des images de Suzanne, l'inverse se produit ici quand un gros plan muet de Claude sert de support visuel au discours en off de Suzanne.



Figure 10 : Claude Zédet dans *Classe de lutte*

L'émancipation de Suzanne (incarnation d'une « liberté qui se cherche, [...] qui s'expérimente, se tente et s'exerce » selon Rongier), en plus de la « séquence Yéma » qui montre sa courageuse prise de parole, se manifeste dans tout ce qui est montré et raconté de sa vie à l'usine : elle donne des instructions à d'autres militants, tient désormais tête à son patron... Les sphères de l'intime, du familial d'un côté et de l'usine, du public de l'autre sont mélangées : son militantisme est « un apprentissage qui, par la voie d'une cause commune, l'aide et la porte de manière intime ».⁶⁷



Figure 11 : Suzanne les cheveux dans le vent, et Suzanne donnant des consignes

⁶⁷ WEILER, Thibault, « Medvedkine, ou les ouvriers-cinéastes », *Ballast*, URL : <https://www.revue-ballast.fr/medvedkine-ouvriers-cineastes/>, 15 janvier 2018

Comme le soulignait Muel dans l'extrait cité plus haut⁶⁸, *Classe de lutte* n'est pas un retour sur cette trajectoire d'émancipation : le film y participe lui-même et en montre le prolongement. Lorsque Suzanne Zédet commente a posteriori les difficultés de sa prise de parole, elle a encore gagné en assurance par rapport aux hésitations d'alors. Pour Emmanuel Barot, qui a écrit sur les groupes et sur ce film en particulier⁶⁹, on voit Suzanne « sortir d'elle même », c'est-à-dire s'extraire de son rôle de travailleuse « muette » auquel sa position sociale et familiale l'assignait, pour s'appropriier « par effraction » là encore des rôles qui ne sont pas censés être les siens : celui d'une femme parlant d'égal à égal avec ses dirigeants, ou même, à la fin du film, celui d'une ouvrière qui s'autorise à émettre des avis artistiques et des considérations esthétiques, lors d'une séquence où Cèbe la questionne à ce propos. Maria Muhle⁷⁰ met en avant le fait que cette usurpation reflète celle qui a lieu derrière la caméra, où les ouvrier-ère-s se font cinéastes, et utilise le concept ranciérien de « désidentification » pour décrire ce processus. Notion qui coïncide avec celle de « partage du sensible », et qui résonne effectivement avec la trajectoire ouvrière dont nous parlons :

« Ouvrier » ou mieux « prolétaire » est [...] le sujet qui mesure l'écart entre la part du travail comme fonction sociale et l'absence de part de ceux qui l'exécutent dans la définition du commun de la communauté. Toute subjectivation politique est la manifestation d'un écart de ce type. La logique policière bien connue qui juge que les prolétaires militants ne sont pas des travailleurs mais des déclassés, et que les militantes des droits des femmes sont des créatures étrangères à leur sexe est, somme toute, fondée. Toute

⁶⁸ « [...]Ce qui me touche c'est que la Suzanne de *Classe de Lutte* n'est déjà plus la Suzanne qui haranguait les grévistes juchée sur le muret ».

⁶⁹ **BAROT, Emmanuel**, *Camera politica : dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant (Groupes Medvedkine, Francesco Rosi, Peter Watkins)*, Paris, Vrin, 2009

⁷⁰ **MUHLE, Maria**, op. cit., p.4.

subjectivation est une désidentification, l'arrachement à la naturalité d'une place, l'ouverture d'un espace de sujet où n'importe qui peut se compter parce qu'il est l'espace d'un compte des incomptés, d'une mise en rapport d'une part et d'une absence de part. La subjectivation politique « prolétaire », comme j'ai essayé ailleurs de le montrer, n'est aucune forme de « culture », *ethos* collectif qui prendrait voix. Elle présuppose au contraire une multiplicité de fractures séparant les corps ouvriers de leur *ethos* et de la voix qui est censée en exprimer l'âme, une multiplicité d'événements de parole, c'est-à-dire d'expériences singulières du litige sur la parole et la voix, sur le partage du sensible. »⁷¹

La désidentification de l'ouvrier-ère, son « arrachement à la naturalité d'une place », Rancière ne la lie pas au développement d'une culture proprement ouvrière, au contraire : les émancipé-e-s sont plutôt ceux-elles qui perturbent l'assimilation naturelle du corps ouvrier à ce qui est censé être son identité, ceux-elles qui en rendent flous et poreux les contours plutôt que ceux-elles qui les dessinent. Il est intéressant de voir alors la tension à l'œuvre dans *Classe de lutte* : l'émancipation de Suzanne se donne à voir sur fond de fort *ethos* ouvrier, plus particulièrement d'ouvrier communiste. En plus des signes propres à son militantisme (mentions et apparitions de la CGT, du PCF, de L'Humanité...), on retrouve la « culture communiste classique », pour reprendre l'expression de Bruno Muel : on évoque Maxime Gorki, Paul Eluard, Roger Vaillant, Pablo Picasso... Ces éléments signent la présence très marquée de Pol Cèbe dans le film, sur laquelle il nous paraît important de s'arrêter.

⁷¹ RANCIÈRE, Jacques, *La Méésentente. Politique et philosophie*, op. cit., pp. 60-61

Pol Cèbe en maître d'œuvre du film, et en tuteur

La question de la paternité de l'œuvre est dans le cas de *Classe de lutte* éminemment importante : d'une part, ce film répond à un autre dont c'est justement le principal élément problématique (l'extériorité au monde ouvrier de ses auteurs); d'autre part, il initie l'expérience Medvedkine (qui se veut collective) et doit donc en quelque sorte montrer l'exemple⁷².

Nous le disions, ce film « apparemment collectif » (mots de Muel également, dans sa charge contre le film en 1983) est en réalité surtout l'œuvre de deux personnes : Pol Cèbe donc, et Nedjma Scialom, monteuse venue de Paris, avec qui Cèbe noue un lien fort. Ce dernier tient pourtant énormément à le considérer comme une œuvre collective : le générique très fourni qu'il désirait nous le montre. Nedjma Scialom, dans un entretien avec Flora Marchand, dit avec ironie que toute personne qui leur prêtait un stylo se retrouvait dans la liste des noms. Dans une lettre qu'il lui adresse (avant que le film ne soit terminé) et qu'il nomme « Deux ou trois choses... à propos d'une œuvre collective », Cèbe écrit (les soulignements sont de l'auteur) :

« Notre film qui l'aura fait en fin de compte ? Car les comptes seront faits à la fin, n'en doutons pas.

C'est toi et moi bien sûr, c'est ton talent et ta patience, ma folie douce et mon acharnement... Mais c'est aussi Geo (Georges Binetruy, ndlr) non ? Geo, sa caméra, son tapis, son marteau et sa chaude présence. Aussi Trafo (Henri Traforetti, ndlr) [...] et Zouzou (Janine Cèbe, femme de Pol ndlr) avec sa volonté de fourmi et son amour démesuré. Jean-Pierre (Thiébaud, ndlr), son immense bonté, son dévouement aux petites tâches, lui capable de choses plus

⁷² Les films produits par les deux groupes, souvent présentés a posteriori de manière monolithique comme des œuvres collectives, présentent en réalité de grandes différences dans leur processus de fabrication, et donc spécifiquement dans leur aspect collectif ou non.

grandes. Georges (Lièvreumont, ndlr) et sa solidité et sa mère personnage de Gorki. »⁷³

Il continue ensuite à énumérer les nombreuses personnes qu'il considère comme ayant pris part au film, puis affirme :

« Tout ça nous donne à toi et à moi non pas la gloire, non pas même la satisfaction, mais une responsabilité énorme. On n'a pas le droit de décevoir, de briser une famille. On doit faire ce qu'ils veulent.

Ça ne veut pas dire du tout qu'on doit faire ce qu'ils demandent. Ni ce qu'ils suggèrent. Ni même ce qu'ils exigent.

Faire ce qu'ils veulent, c'est tout simplement ne pas se tromper, ne pas les tromper. »

Il y a à l'évidence une réelle réflexion sur ce qu'est une œuvre collective, et une vraie conviction qu'elles-ils sont en train d'en produire une. Ce n'est en revanche pas l'avis de certains membres de groupe de Besançon au moment où ils découvrent le film, projection racontée par Cèbe à Scialom :

« Alors on en arrive au vrai problème (pour eux !). Ce film est mon film, il n'est pas une œuvre collective, j'ai agi en dictateur. Crime impardonnable ce film a été fait sans... Traforetti, j'ai trahi la démocratie etc... Et le coup de grâce, l'argument le plus bas, le plus sale, m'arrive en pleine gueule par la voix de Georges (Lièvreumont, ndlr), marxiste éminent : « Il y avait un scénario de Binétruy, tu n'en as pas tenu compte, tu l'as jeté, tu en as fait un autre et tu

⁷³ **CEBE, Pol**, « Deux ou trois choses... à propos d'une œuvre collective », non datée mais vraisemblablement à la fin de l'année 1969, archives personnelles de Nedjma Scialom.

as fait ton film... » »⁷⁴

Malgré ces critiques, émanant de plusieurs militants, Cèbe réaffirme face à eux sa conviction : ce film est le leur.

« Yoyo est venu me dire aussi, après m'avoir fait chier toute la soirée « il est chouette ton film Cèbe ». Alors j'ai hurlé « bande de cons, vous savez bien que c'est pas mon film, que c'est votre film, vous savez bien que je suis pas capable de faire un film comme ça ». Bien sûr qu'ils le savent ces cons, depuis des années que je me borne à être leur interprète. »

Apparaît ici, en même temps que la ré-émergence de certaines des questions soulevées par *A bientôt j'espère* (que *Classe de lutte* ne résout pas, puisqu'il semble créer lui aussi de profonds désaccords⁷⁵, mais continue à travailler), la complexité de la personne de Pol Cèbe. Si tous ceux qui ont reparlé de lui (anciens medvedkiniens ou proches des groupes) se montrent admiratifs et reconnaissants, il est aussi parfois décrit (et ce par certaines de ces mêmes personnes) comme dur ou même « stalinien ». Sa relation au Parti Communiste atteste de cette ambiguïté : il y a fidèlement milité tout en maintenant une position marginale (il se distancie par exemple de Georges Lièvremont ou de Claude Zedet, qu'il qualifie ironiquement de « dirigeants intègres durs et purs du grand Parti »⁷⁶, ou estime qu'« être communiste, ce n'est pas écrire sous la dictée du parti avec un grand P »⁷⁷), a fustigé

⁷⁴ **CEBE, Pol**, lettre que Nedjma Scialom a nommée « Après projection Besançon », non datée mais vraisemblablement à la fin de l'année 1969, archives personnelles de Nedjma Scialom.

⁷⁵ On peut d'ailleurs formuler l'hypothèse, à partir de la correspondance tenue avec Nedjma Scialom, que le départ de Pol Cèbe pour Clermoulin est motivé par la situation tendue que génère son film dans le groupe de Besançon.

⁷⁶ **CEBE, Pol**, lettre que Nedjma Scialom a nommée « Après projection Besançon », non datée mais vraisemblablement à la fin de l'année 1969, archives personnelles de Nedjma Scialom.

⁷⁷ **CEBE, Pol**, « Deux ou trois choses... à propos d'une œuvre collective », non datée mais vraisemblablement à la fin de l'année 1969, archives personnelles de Nedjma Scialom.

le gauchisme⁷⁸ mais a fondé le « groupuscule »⁷⁹ CCPPO...

Son omniprésence dans le film mérite en tout cas d'être questionnée. A propos de l'entremêlement des commentaires de Pol Cèbe et de Suzanne Zédet, Emmanuel Barot écrit :

« L'alternance entre la voix off masculine, objective et *descriptive* de cette situation sociale et économique, urbaine aussi, dans son évolution historique, et la voix en continu de Suzanne, subjective et *militante* cette fois, introduit un contraste fort entre un discours de ce type sociologique, et le discours humanisé d'une expérience singulière en train d'être vécue. »⁸⁰

S'il y a bien une différence de nature entre les deux voix – celle de Suzanne mettant plus en avant son caractère singulier et subjectif –, il est évidemment problématique de qualifier le commentaire de Cèbe d'« objectif » : comme toute parole, la sienne est située. Il ne s'agit pas de renvoyer dos à dos le récit patronal inscrit dans la brochure municipale et le contre-récit marxiste énoncé par Cèbe, mais de nuancer la distinction faite par Barot, et sûrement un peu pensée comme telle par Cèbe (nous y reviendrons) : partage entre parole scientifique (sociologique, marxiste, économique) et parole ouvrière (militante et singulière).

Par ailleurs, l'attaque que mène Cèbe contre l'idéologie dissimulée de la brochure municipale passe elle-même par une subordination des images à sa parole : elles sont parfois réduites à un simple support visuel. Serge Daney, très critique vis-à-vis de l'usage de la voix off dans une large partie du cinéma militant, explique sa méfiance ainsi :

⁷⁸ Notamment dans un article publié en juin 1968 intitulé *L'Aché*.

⁷⁹ C'est le mot qu'emploie Micheline Berchoud dans le titre de son livre: *La véridique et fabuleuse histoire d'un étrange groupuscule : le CCPPO*.

⁸⁰ **BAROT, Emmanuel**, op. cit., p. 48

« Paradoxalement, des films dénonçant le pouvoir bourgeois, l'injustice, l'oppression, [utilisent] pour cette dénonciation des moyens eux-mêmes totalitaires, plaqués, non dialectiques. Et c'est bien sûr par la voix (par la voix *off* qui est le principal recours de tout cinéma édifiant) que s'opère cette opération de *forçage* des images. Il y a un moment où on se rend compte que l'important *ce* n'est pas d'être d'accord ou pas avec l'idéologie explicite du film, c'est plutôt de voir jusqu'à quel point quelqu'un est capable de tenir à ces idées tout en respectant le matériel audiovisuel qu'il a suscité. C'est un mouvement dialectique : dans un premier temps, le cinéaste - guidé par des idées, des goûts, des convictions - produit un certain matériel, mais dans un second temps, c'est ce matériel qui lui apprend des choses en lui résistant (matérialisme minimum). »⁸¹

On retrouve là finalement des similitudes avec la critique de Muel, qui trouvait qu'on ne laissait pas l'espace nécessaire au matériau pour qu'il parle de lui-même : lors de la description de la ville, la voix de Cèbe se pose en effet sur des plans assez brefs et muets. Par ailleurs, ce que Barot nomme « alternance » entre les voix ressemble plutôt parfois à un discours encadré, entrecoupé par un autre : celui de Suzanne Zédet démarrant vers 12'30 est plusieurs fois interrompu (les coupes sont parfois très abruptes, comme vers 12'50) par des commentaires de Cèbe, qui tente d'universaliser ce qu'elle dit, en élargissant l'échelle de son expérience chez Yéma à l'ensemble du mouvement ouvrier, ou en traduisant son ressenti en le situant dans la « réalité de la lutte des classes ». Les paroles ne sont pas égales : l'une, très montée,

⁸¹ **DANEY, Serge**, *Les Cahiers du cinéma 1968-1977*, Entretien par Bill Krohn, The Thousand Eyes n° 2, New York, 1977 repris dans **DANEY Serge**, *La Maison cinéma et le monde*, Paris, POL, 2001, t. 1, p. 30. Daney se réfère à *Ici et ailleurs* (Anne-Marie Miéville, Jean-Luc Godard), sorti en 1974, film exemplaire du matériau qui résiste au cinéaste militant. Alors que les images étaient à l'origine tournées pour un film commandé par l'Organisation de Libération de la Palestine, ce projet, qui devait s'intituler *Jusqu'à la victoire*, est abandonné. Miéville et Godard redécouvrent ces rushes quelques années et font traduire une conversation, laissant entendre des Palestiniens critiquer les unités de reconnaissance qui les obligent à traverser le Jourdain alors que de nombreux combattants y laissent la vie : eux-mêmes mourront peu après que Godard (à l'époque avec Gorin et l'opérateur Armand Marco) soit reparti. C'est autour de cet élément que le film *Ici et ailleurs* déploiera sa réflexion.

est en quelque sorte sous l'égide de l'autre, qui s'en fait « l'interprète ».

Certaines des questions de Cèbe attendent juste un oui ou un non (« toi, personnellement, tu penses, disons, qu'un poème d'Eluard est au moins aussi important qu'un discours de Séguy ? »), l'intervieweur guide l'interviewée dans un dialogue conduit parfois de manière presque maïeutique. Si les questions ne sont évidemment pas toutes si fermées, l'usage de l'impératif n'est pas non plus anodin : « Parle-moi de ta première vraie prise de parole », « Parle-moi de Picasso »... Quelques formules utilisées dans les lettres écrites à Nedjma Scialom renforcent le sentiment que nous décrivons ici : celui, pour le dire brutalement, d'une forme de tutorat. En mars 1969, Pol Cèbe écrit ainsi : « Suzanne, c'est nous qui l'avons créée »⁸². Un peu plus tard, alors qu'il vient de présenter Suzanne à quelqu'un (un dénommé Maurin, qu'il veut convaincre de « l'honnêteté de [son] entreprise ») en ayant espéré qu'elle ne « déconne » pas, il se félicite : « Diable merci ce ne fut point le cas. Elle fut « notre Suzanne » pendant l'heure passée avec Maurin »⁸³.

Terminons en évoquant la séquence où Suzanne parle de la « culture ». Cèbe lui demande de parler de Picasso, elle entame sa réponse en même temps que la caméra, par un zoom arrière, fait apparaître une reproduction de *Sylvette au fauteuil vert*. Les motifs du chemisier de Suzanne répondent alors aux formes anguleuses du tableau de Picasso, dans une composition pensée par Cèbe à laquelle l'opérateur, qui n'est autre que Bruno Muel, résiste un peu : « Il m'avait dit de recadrer sur le tableau de Picasso ; c'est mal filmé, car, lorsque j'étais cadreur, si un réalisateur me demandait de faire quelque chose que je n'aimais pas, je ne pouvais pas le faire

⁸² **CEBE, Pol**, lettre sans titre à Nedjma Scialom, 24 mars 1969, archives personnelles de Nedjma Scialom.

⁸³ **CEBE, Pol**, lettre que Nedjma Scialom a nommée « Réponse aux critiques parisiennes », non datée mais vraisemblablement à la fin de l'année 1969, archives personnelles de Nedjma Scialom.

bien»⁸⁴.

Ce désaccord de Muel avec la manière dont Pol Cèbe conduit le film prolonge (ou plutôt précède, puisque c'est ici dès le tournage) celui déjà évoqué. Il souligne en tout cas le caractère artificiel de cette situation, ce qui, sans être surprenant (une question sur Picasso à proximité d'une reproduction de Picasso : le film ne chercherait pas à faire passer cela pour un heureux hasard), corrobore les éléments précédents. Cela nous amène à conclure que si l'émancipation de Suzanne est patente et émouvante (les critiques que nous formulons ne visant pas à faire de Suzanne Zédet le pantin désincarné du marionnettiste Cèbe), elle tend à s'imaginer dans un cadre circonscrit par Cèbe. S'imaginer seulement, car cette désidentification déborde justement ce cadre, ces représentations eux-mêmes très identifiés.



Figure 12 : Suzanne et *Sylvette au fauteuil vert*

Pol Cèbe, très présent dans les premiers films liés au groupe (il parle face caméra dans *A bientôt j'espère*, lit un texte à la fin de ce qui deviendra *La charnière*, et façonne le film dont nous venons de discuter), sera moins visible dans les films qui suivront. Absent des autres productions bisontines (il avait alors déjà quitté Besançon pour Clermoulin et Sochaux), il apparaît brièvement dans *Week-end à Sochaux*, non plus comme la voix surplombante de *Classe de lutte*, mais comme un

⁸⁴ AUDE, Françoise et PERRON, Tanguy op. cit. p. 93.

personnage d'une des séquences que les travailleur-euse-s mettent en scène. Peut-être peut-on voir dans ce relatif retrait la conséquence d'une réflexion qui aurait suivi l'accueil plein de défiance réservé à *Classe de lutte*. Quoi qu'il en soit, Muel, qui parlait pour ce film d'œuvre « apparemment collective », a un tout autre discours concernant *Week-end à Sochaux* : « chacun y avait mis du sien, en butant les uns et les autres sur les mots et les idées, collectivement studieux et rigolards »⁸⁵. Il insiste donc sur l'aspect concerté (parfois laborieusement) de la fabrication du film, mais aussi sur le climat d'amusement qui caractérisait ces concertations : nous allons examiner cet aspect « rigolard » dans la partie qui va suivre.

⁸⁵ MUEL, Bruno, *La neuvième*, in *Rushes*, op. cit., p. 62

2. Jeunesse et jeu dans *Les trois quarts de la vie* et *Week-end à Sochaux*

Résumer, décrire brièvement les films du second groupe Medvedkine est une entreprise délicate, tant ces deux films adoptent des matériaux et procédés variés et peu communs. Bruno Muel en parle ainsi :

“*Les Trois-quarts de la vie* est un court-métrage mal foutu, tourné dans un noir et blanc que les labos commençaient à ne plus savoir traiter, avec un son presque inaudible dû à l'inadéquation de notre unique micro. Mais, peu importe, c'était un point de départ, une idée de ce que nous allions faire avec *Week-end à Sochaux*. C'est-à-dire un mélange, des bouts de fictions écrits et joués par les jeunes, des bouts de déclarations à la caméra plus que des interviews, des discussions sur ce qui venait de se passer au cours de la grève, sur le comment et le pourquoi ils en étaient arrivés là.”⁸⁶

Nous essaierons de montrer en quoi cet aspect composite est intéressant : c'est en partie grâce à cela que ces films sont bien plus qu'une nouvelle manière de revendiquer. La ressemblance entre les deux créations sochaliennes (*Week-end à Sochaux* étant en quelque sorte une « version longue » des *Trois quarts de la vie*⁸⁷) nous facilitera évidemment leur analyse conjointe.

Motifs de films militants : dénonciations et revendications

Le premier des deux films, *Les Trois quarts de la vie*, fait intervenir, nous l'écrivions, différents matériaux, dont la teneur militante est plus ou moins claire : quelques images de manifestations dans les premières secondes, des “bouts de fiction”

⁸⁶ MUEL, Bruno, « Les riches heures du Groupe Medvedkine », op. cit., p. 27

⁸⁷ Nous mettons ici *Sochaux, 11 juin 68* à part : préfigurant la formation du groupe de Sochaux, il est plus un film de « professionnels ». Toutefois, *Week-end à Sochaux* en reprend aussi certains éléments : de longs plans en travelling entre les bâtiments de l'usine Peugeot, mais aussi et surtout, les images des affrontements du 11 juin.

hétérogènes (scène de la gare, écrite à la manière d'une fiction, tournée dans des conditions de reportage; scènes rejouant les différentes phases du recrutement chez Peugeot, plus ostensiblement mises en scène), des prises de vues documentaires/non jouées (à l'entrée de l'usine ou dans le réfectoire), « des bouts de déclarations » face caméra dans un style proche du reportage⁸⁸...

Un certain nombre de revendications et de dénonciations sont énoncées, qui font de ce film un instrument de contre-information et de combat. A commencer par le titre (référence à une chanson d'un ami des membres du groupe, Francis Taillard), renvoyant aux trois quarts de la vie captés, absorbés par le patron. Trois quarts du temps volés aux prolétaires, trois quarts de leur salaire dépensés dans des magasins affiliés à Peugeot (à l'époque dans une position de quasi-monopole dans la région de Sochaux). Un des projets principaux du film est la dénonciation des conditions d'embauche (promesses mensongères, entretiens ridicules et infantilisants) puis de vie dans les appartements loués par Peugeot (appelés ALTM). Cette critique, qui sera reprise avec des formes très semblables dans le film suivant, se fait par l'intermédiaire des bouts d'entretiens face caméra et d'un certain nombre de propos en voix *off*, proches d'un discours syndical : Bernard Sineya, membre actif du groupe très présent dans les deux films, est à l'époque secrétaire jeunesse CGT. Il reprend la parole à la fin des *Trois quarts de la vie* : dans un nouveau discours revendicatif (en *off* une fois de plus), il annonce une mobilisation et termine par une promesse ("ça va faire mal"), rappelant celle qui clôture *A bientôt j'espère* et lui donne son nom.

Le travail du son appuie aussi ce propos dénonciateur : les bruits sourds et répétitifs (les boucles sont omniprésentes dans ces films) des machines, qui apparaissent lorsque l'on montre la sortie de l'usine dans *Les trois quarts de la vie*, contaminent ensuite la cantine, puis les logements... Partout, c'est la chaîne.

⁸⁸ Muel refuse d'ailleurs de différencier « documentaire » et « reportage » : « il y a des guerres de mots inutiles », dit-il. (AUDE, Françoise et PERRON, Tanguy "Entretien avec Bruno Muel : les transgressions d'un homme à la caméra", op. cit., p. 92)

Parmi les injustices contre lesquelles les deux films entendent lutter, on compte aussi les pressions faites par Peugeot sur les ouvriers immigrés pour les dissuader de se syndiquer : dans le premier, ils prennent la parole dans une séquence où le contre-jour permet de les anonymiser ; dans le second, on insiste (Bernard Sineya et Jean-Claude Bourgon) plusieurs fois sur les nombreux points communs (alors que la direction tente de jouer sur les différences ethniques, et de faire croire que les travailleurs d'origine maghrébine ne « s'entendent pas » avec les travailleurs blancs) et sur la nécessité de lutter ensemble.



Figure 13 : La séquence en contre-jour des *Trois quarts de la vie*

Dans un film comme dans l'autre, les séquences jouées constituent elles aussi, évidemment, un moyen de dénonciation. Les ouvriers y montrent et y tournent en dérision les situations qu'ils ne peuvent filmer réellement : pour filmer à l'usine ou dans les locaux, il faut l'accord du dirigeant. Les entretiens d'embauche sont par exemple montrés dans tout leur ridicule : leur hostilité (froideur des examinateurs, lumière en douche semblable à celle d'un interrogatoire de police, angle de prise de vue rappelant celui d'une caméra de surveillance) contraste avec l'absurdité des tests et des affectations qui s'ensuivent.

Enjeux de l'autoreprésentation : fraternisation et désinvolture

Mais au delà de leur utilisation comme arme pour la lutte, c'est dans la manière dont les ouvriers choisissent eux-mêmes de se mettre en scène que ces films révèlent leur importance et leur singularité. Remarquons tout d'abord le choix de représenter le « groupe » plutôt que la « masse », qui n'est montrée que brièvement ça et là (manifestation, images à l'entrée de l'usine) : ce qui apparaît ici, c'est plutôt une « bande d'amis », un petit groupe soudé. Groupe dont la progressive construction nous est montrée dans le premier film : un jeune homme (Christian Driano) arrive à la gare de Sochaux, sympathise rapidement avec un autre (tutoiement immédiat) avec qui il se met à chercher le bureau de recrutement Peugeot. Ce même homme (Bernard Sineya), dans la séquence qui suit, entame la discussion déjà citée sur les conditions de recrutement (« on s'est tous fait gauler »), avec 6 ou 7 autres jeunes ouvriers (parmi eux, Christian Driano encore, Daniel Cagin...). Par cette progression, le film rejoue la manière dont ces « immigrés intérieurs », comme les appelle Bruno Muel (nous le disions, la quasi-totalité de ces travailleurs découvrent la Franche-Comté au moment où ils arrivent chez Peugeot), ont tissé un commun et ont fraternisé. L'arrivée à la gare réapparaît dans *Week-end à Sochaux*, mais, placée plus tard (c'est la cinquième séquence), son rôle est différent. Elle introduit le personnage principal René Ledigherer (qui cette fois-ci ne rencontre pas d'autre jeune ouvrier-ère) et la musique morriconienne que le film va toujours associer aux séquences (jouées) dans lesquelles Ledigherer, sans cesse muté par la direction, portera sa lourde malle vers son nouveau logement.

Lors de la scène de discussion dans la petite chambre des *Trois quarts de la vie*, mentionnée plus haut, on donne à voir quelques jeunes amis échangeant autour de problèmes communs, bien plus qu'une sorte de réunion syndicale. La caméra est à leur niveau, couvre la pièce grâce à des panoramiques d'un côté à l'autre dans de

longs plans liant les différentes prises de parole. Les postures sont décontractées, le ton est rigolard, désinvolte. Christian Corouge a depuis clairement décrit cette volonté, ce besoin d'alors d'excéder les cadre et esprit militants traditionnels :

« On était déjà très politisés on peut dire, mais en plus on voulait pas devenir militants, comme on avait vu le devenir soit nos parents, soit nos amis, dans les endroits où nous étions nés. On voulait pas devenir « vieux militants » à 50 ans, un peu comme dans le discours de LO maintenant: « Travailleuses, travailleurs ». Ca on connaissait ! [...] Et nous, les jeunes, quand on arrivait à Sochaux, c'est vrai qu'on se posait au fond la même question que les gars de la Rhodia et qu'on en arrivait aux mêmes réponses : le militantisme doit être une forme d'ouverture à tout prix, de choix, de diffusion de nos idées vers l'extérieur et non pas d'imprégnation des idées des autres par nous.

[...] Il y avait beaucoup d'humour et beaucoup de provocation déjà dans les réunions syndicales où tu avais des mecs qui cartonnaient. Il y avait les « profs » de la CGT de l'époque, c'était pas tellement marrant quand on est une bande de joyeux drilles... Il y en avait beaucoup qui avaient une trajectoire comparable à celle de mon père... c'était pas tellement marrant... A 20 ans tu te dis : J'ai pas quitté Cherbourg ou Marseille pour retrouver tout ça ici... [...] L'essentiel pour moi c'est que c'est l'esprit de l'après 68, l'esprit de l'époque... Je pourrais l'analyser comme ça : les jeunes ouvriers, ils n'auraient rien à dire ? On avait tellement parlé du « malaise » des étudiants, des lycéens... Mais les paroles qui passaient, c'était le discours « social » : sur les « revendications » « ouvrières » - c'est Séguy, Krasucki..., des revendications qui étaient justes, et moi, je ne renie rien du tout, je ne renie rien de tout ça... mais en même temps... cette déconnante chez les jeunes ouvriers, elle existait

et elle n'était pas montrée, et c'était ça qui nous mettait en mouvement et qu'on avait envie de montrer. »⁸⁹

Ce décalage est sensible (même par rapport aux films bisontins) et n'est pas toujours bien perçu. Muel raconte ainsi que Driano, militant Lutte ouvrière, ne trouvait pas l'activité cinématographique du groupe très « sérieuse » (alors même qu'il participe au premier film). Sineya veille alors à bien le préciser dans *Week-end à Sochaux* : « Si on a donné notre temps là, puis nos efforts physiques, tout, pour faire ce film, c'est pas seulement pour s'amuser [...] mais c'est pour militer. »⁹⁰

A propos de cette scène de discussion dans la chambre, toujours : un certain nombres de signes pourrait presque nous faire penser que nous avons affaire à un groupe de rock (veste et chemise psychédéliquies de l'un, magazine Rock&Folk entre les mains d'un autre, posters de groupes sur les murs... Dans *Week-end à Sochaux*, de nombreuses scènes laissent apparaître une guitare). 1971 est une année très faste pour la musique rock'n'roll, la jeunesse ouvrière est elle aussi prise dans cet élan (si elle n'en est pas même à l'origine, de très nombreuses figures importantes du rock venant de milieux ouvriers ou populaires) : l'histoire des luttes n'est évidemment pas décorrélée de celle des mouvements contre-culturels.

⁸⁹ **COROUGE, Christian et PIALOUX, Michel**, *Un cinéma militant*, Paris, Regards sociologiques, N°24, 2003.

⁹⁰ Christian Corouge nous expliquait par exemple aussi que Pol Cèbe, en militant reconnu, défendait les jeunes medvedkiniens de Sochaux face aux instances syndicales quand celles-ci s'agaçaient de leurs activités. **BARCELO Ewan, DEVIANNE Tom**, entretien avec Christian Corouge, Bethoncourt, 29 mars 2019



Figure 14 : l'ambiance "rock" du groupe de Sochaux

L'humour, dont nous avons relevé plus haut l'usage dans une perspective militante, est aussi parfois présent sous une forme plus potache, s'apparentant plus à une blague entre copains. Lors d'une séquence des *Trois quarts de la vie* où Sineya dénonce en off le prix anormalement élevé et l'exiguïté des logements que loue Peugeot, on voit deux ouvriers lisant l'un à côté de l'autre : celui qui fait face à la caméra a soigneusement déplié son journal *Détective* afin que le spectateur puisse lire ses titres extrêmement racoleurs (« Folle de jalousie, Nicole a castré son mari »).



Figure 15 : "Folle de jalousie, Nicole a castré son mari"

La séquence qui ouvre *Week-end à Sochaux* met elle aussi en avant la petitesse des appartements ALTM, avec le même genre d'humour : dans un plan très chorégraphié, on voit un couloir où se croisent les (trop) nombreux colocataires, vraisemblablement le matin. Deux d'entre eux se bousculent involontairement en voulant aller aux toilettes, un autre sort juste après de la douche (ou y rentre, on ne sait pas trop), tandis qu'un quatrième mange dans la cuisine, et accueille un cinquième qui rentre de l'usine, lequel en se couchant réveille son voisin de chambre... On aborde donc aussi, par ce court passage « fictionné » et facétieux, la torsion du rapport au temps qu'induisent les 4x8.



Figure 16 : Le ballet de l'ALTM

Ces ouvriers font ainsi le choix de se représenter comme des jeunes, parfois presque comme des adolescents. Il est par exemple intéressant de remarquer que sur les calculs faits par un futur ouvrier Peugeot au tout début de ce même film (dans un

plan dont se rappelleront peut-être Godard et Gorin pour l'ouverture de *Tout va bien*, qui sortira un an plus tard), le jeune homme prévoit 11000 francs d'"argent de poche".

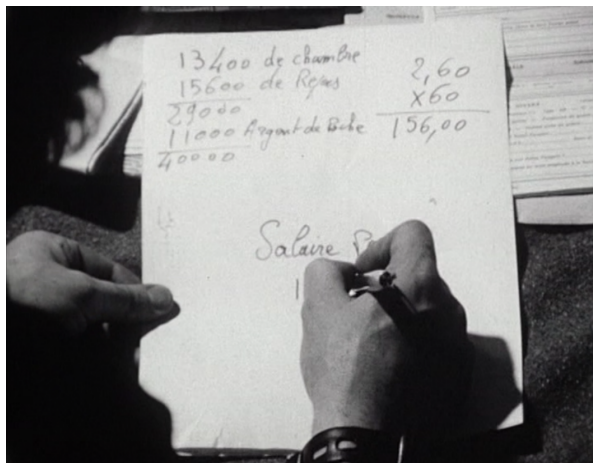


Figure 17 : "11 000 Argent de poche"

Rejouer leur condition

Nous pouvons bien entendu faire le lien entre la raillerie développée dans les séquences fictionnées, mises en scène, et cette désinvolture de la jeunesse qui s'affiche dans les films sochaliens. Mais au-delà de la moquerie, arme des faibles contre les puissants et ressort courant du cinéma militant, les ouvriers revendiquent l'exactitude de ce qu'ils montrent dans ces mises en scène : la redondance de la première séquence de ce type dans *Les Trois quarts de la vie*, qui reproduit assez fidèlement la situation (celle d'un sergent recruteur Peugeot venant promettre monts et merveilles aux jeunes) que les ouvriers ont décrite lors de la discussion qui a précédé, accrédié les scènes jouées à venir. Ce recours à la fiction est reconduit dans de nombreuses scènes de *Week-end à Sochaux* : par exemple dans un passage où on rejoue, dans un champ-contrechamp foutraque entre Théo Robichet (technicien de cinéma très présent dans le groupe de Sochaux, il a gardé son rôle d'un film à l'autre) et Youcef Tatem, les pressions faites sur les travailleurs immigrés racontées dans *Les Trois quarts de la vie*.

Les mots de Jacques Rancière, quand il parle des « épisodes » du film de Pedro Costa *En avant jeunesse !* (2008) (où, en bref, le cinéaste portugais fictionnalise autour de la vie et de la condition de Ventura, immigré cap-verdien vivant dans le quartier lisboète de Fontainhas, en passe alors d'être partiellement détruit) nous paraissent explorer le même rapport si singulier à la fiction⁹¹, et la même construction en saynètes :

« Ce sont des fictions – mais des fictions d'un type particulier : non pas des histoires de personnages imaginés et joués par des acteurs mais des petites scènes [...] : des scènes qui sont des formes de condensation de leur histoire et de celle de tous les travailleurs migrants qui partagent leur destinée [...]. Simplement, [Ventura et Lento (autre personnage important du film, ndlr)] ne [donnent pas cette performance] comme acteurs endossant des rôles. Ils la donnent avec leur corps marqués par l'exil et l'exploitation, des corps qui portent la marque globale de la condition dont ils parlent [...] Les pauvres migrants sont plus que de pauvres migrants : ils sont des artistes, capables de transformer leur histoire en autant de petites saynètes dont ils se font les interprètes. »⁹²

⁹¹ Rapport(s) déjà étudié(s) dans un texte sur *Le tombeau d'Alexandre* (1994) intitulé « La fiction documentaire : Marker et la fiction de mémoire », où Rancière postule que « le cinéma « documentaire » est un mode de la fiction » : « Un film « documentaire » n'est pas le contraire d'un « film de fiction », du fait qu'il nous montre des images saisies dans la réalité quotidienne ou des documents d'archives sur des événements attestés au lieu d'employer des acteurs pour interpréter une histoire inventée. Il n'oppose pas le parti pris du réel à l'invention fictionnelle. Simplement le réel n'est pas pour lui un effet à produire. Il est un donné à comprendre. Le film documentaire peut donc isoler le travail artistique de la fiction en le dissociant de ce à quoi on l'assimile volontiers: la production imaginaire des vraisemblances et des effets de réel. Il peut le ramener à son essence : une manière de découper une histoire en séquences ou de monter des plans en histoire, de joindre et de disjoindre des voix et des corps, des sons et des images, d'étirer ou de resserrer des temps. » in **RANCIÈRE, Jacques**, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 202-203

⁹² **RANCIÈRE, Jacques**, *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018, pp.139-141

Cette « performance », les membres du groupe de Sochaux la donnent aussi : de manière très similaire, ils jouent (remarquons d'ailleurs la récurrence, l'importance du jeu, sous tous ses aspects : ping-pong, flipper, etc.) leur propre rôle lors des scènes jouées. Rôle rejoué pour s'en extraire un peu (« artistes », « interprètes », ils ne sont déjà plus tout à fait les mêmes), rapport de force reconstruit, qui peut cette fois tourner plus à leur avantage : l'émancipation, telle qu'elle est conçue dans ces films, passera par le jeu. La séquence du sergent recruteur des *Trois quarts de la vie* crée ce nécessaire écart : recréer une situation que ces jeunes ouvriers ont vécue, tout en les sortant de la position dégradante dans laquelle celle-ci les plaçait.

La caméra, cette fois (au contraire de la discussion dans la chambre analysée auparavant, qui précède immédiatement ce passage), sépare les différents protagonistes : seuls les visages sont éclairés, mis face à face par un champ-contrechamp. Le boniment de l'embaucheur est accueilli par des moues désinvoltes et des questions espiègles. Cette insolence est bien celle de la jeunesse, puisque la question la plus cavalière, c'est un enfant qui la pose pour eux : "et les femmes, y'en a?"



Figure 18 : "Et les femmes, y'en a?"

Ils sortent donc en quelque sorte vainqueurs de cette confrontation verbale : leur dignité est préservée grâce à leur impertinence. Confrontation verbale qui est

immédiatement suivie d'une confrontation physique : mise en scène là aussi sous la forme d'un jeu - une bataille de boules de neige -, elle montre les jeunes ouvriers prenant la fuite en riant, alors que le recruteur tente en vain de les retenir, penaud. C'est peut-être ce qu'ils auraient dû ou voulu faire : s'enfuir pour ne pas tomber dans le piège de Peugeot.

Dans *Week-end à Sochaux*, le *rejoué* tient aussi une position importante, en particulier quand les travailleurs « reconstruisent » la chaîne de production automobile (mécanisme évidemment décrit, ici comme partout ailleurs, comme extrêmement aliénant) à l'extérieur, avec leurs propres voitures. Si la volonté de recréer une chaîne tient elle aussi à l'impossibilité de filmer dans l'usine⁹³, la représentation qu'en produit le groupe Medvedkine de Sochaux va bien au-delà d'une simple reconstitution, qui ne serait de toute façon pas envisageable au vu de l'économie dans laquelle se fabrique ce film.

La chaîne des medvedkiniens est au beau milieu d'une route, de nuit, à l'air libre : grand pas vers la liberté que de la sortir des murs de l'usine, dont le film montre par ailleurs tout l'aspect carcéral (notamment grâce à de longs travellings longeant ses murs gris et interminables, accompagnés des hurlements pleins d'écho de la monteuse Anna Ruiz, comme sortis d'un cachot). Les petits projecteurs qu'a apportés Bruno Muel n'éclairent que les voitures et les différents protagonistes, conférant à la scène toute sa théâtralité : Pol Cèbe, jouant un contremaître, émerge littéralement de l'obscurité pour annoncer à René Ledigherer une augmentation de sa cadence de travail. Cette prétendue rationalisation est aussi représentée par un personnage d'ingénieur tayloriste, expliquant une nouvelle méthode de pose d'une baguette sur les portières à un ouvrier qui s'étonne qu'on lui apprenne son propre métier (« ça fait quatre ans que je fais ce boulot »). Procédure qui se révèle être

⁹³ Interdiction que Muel et les travailleur-euse-s de Sochaux finiront par déjouer : dans *Avec le sang des autres*, une équipe de la BBC, que les dirigeants de Peugeot ne savent pas être militants, filme ces images pour eux-elles.

ridiculement inefficace, puisqu'elle oblige l'ouvrier à coincer son propre bras en remontant la vitre, mais l'ingénieur le lui assure : « Avec un peu d'entraînement, vous y arriverez. »



Figure 19 : Nouvelle méthode de pose

Le caractère écrasant, implacable de la chaîne et de ses architectes est ainsi contrarié par le ton de dérision adopté. La musique free jazz d'Archie Shepp met elle aussi un grain de sable dans cette marche de la production : dissonante, soufflante, elle imite la mécanicité impitoyable tout en la faisant dérailler. Ce ton léger, cette manière de désamorcer l'horreur de la chaîne constituent la singularité du second film sochalien⁹⁴. Lors d'une séquence s'intéressant au supermarché Ravi (appartenant à Peugeot) à proximité et à une de ses employées (Dominique Graouer), la voix off, flottant dans un effet d'écho, propose ironiquement aux spectateurs d'acheter un jeu de chaîne en modèle réduit.

La chaîne réapparaît de façon différente dans deux autres séquences jouées : dans la première, les ouvriers tirent tous, en chantant une sorte de chant de galériens, une même corde pour tracter une voiture sur laquelle Robichet, dans une position de

⁹⁴ Bruno Muel l'a répété plusieurs fois : il pense que si les travailleur-euse-s de Sochaux ont mis du temps à accepter son film réalisé deux ans plus tard, *Avec le sang des autres*, c'est justement parce qu'il rompt avec ce ton et qu'il montre le travail à la chaîne de manière beaucoup plus crue et dure.

contremaître, est assis. Dans la seconde, ils poussent une voiture alors que la bande son est envahie par des ricanements.



Figure 20 : D'autres formes de chaîne : les ouvriers tirent puis poussent une voiture

Dans les deux cas c'est bien sûr la chaîne qu'on symbolise : son rapport de force, son contremaître, son produit... Le film manipule cette image de la chaîne, qu'il déplace, reconfigure, filme de jour ou de nuit : en un mot, il joue avec une représentation que les dirigeants cherchent à rendre difficile à produire.

En somme, à côté d'un certain nombre de codes de la parole syndicale qu'ils reproduisent, ces films se distinguent en exposant singulièrement la construction, la fraternisation d'un groupe de jeunes gens, désireux-euses de jouer avec les films eux-mêmes. Ce déplacement, d'un discours de la mobilisation et de la prise de conscience vers une mise en scène et une esthétique de la fraternité, nous semble continué par le film que nous allons maintenant analyser, *Lettre à mon ami Pol Cèbe*.

3. Lettre à mon ami Pol Cèbe : vers la fraternité

Lettre à mon ami Pol Cèbe laisse voir trois hommes dans une voiture en route vers une projection de *Classe de lutte* : ils se parlent, se filment et se passent la caméra, alors que la nuit tombe. Ce film est une réalisation de trois techniciens : l'ingénieur du son Michel Desrois, crédité comme réalisateur, mais aussi Antoine Bonfanti (autre « habitué » des groupes, nous l'expliquions) et l'opérateur image José They. Détail important au vu du projet des groupes Medvedkine – faire en sorte que les ouvriers s'emparent du cinéma – mais trop rarement précisé (et encore moins questionné), puisque le film est bien souvent fondu dans le reste du corpus, alors même que celui-ci est décrit comme une expérience de « cinéma en usine » ou de « cinéma ouvrier ». Il ne s'agit pas pour nous de l'écarter ou de considérer qu'il n'est pas une authentique émanation des groupes en raison de sa « provenance » non-ouvrière, mais au contraire de nous servir de cet élément pour situer et comprendre la place particulière qu'occupe *Lettre à mon ami Pol Cèbe* dans le mouvement d'émancipation que représente les groupes Medvedkine.

Mise en commun et décroissement



Figure 21 : Ecran-titre et première image du film

Dès ses premières secondes, montrant un lecteur de bandes magnétiques sur lequel s'imprime le titre, puis, un écran noir laissant entendre Bonfanti qui assure que

« le Nagra tourne », le film affiche son intention de donner à voir ses outils et ses procédés de fabrication : on montre ou on discute du matériel (« Dingling, la petite Coutant qui tourne » dit Desrois), on parle de pellicule, de « diaph » (diaphragme), de laboratoire, on apprend à faire un « clap » de synchro ou on met en scène des accidents (Desrois secouant la caméra en imitant des bruits de freinage)... Manière de mettre en partage le film, prolongée par une mise en commun des rôles et tâches du tournage : on ne sait plus très bien quel « poste » attribuer à chacun des hommes tant cela paraît perméable. La caméra passe de main en main : il le faut car autrement ce serait « toujours les opérateurs qui tiennent les caméras ». José They se retrouve ainsi filmé par un ingénieur du son devenu metteur en scène, alors qu'Antoine Bonfanti participe au cadre en conduisant. Il y a là une réelle envie de décroisement, dans une profession où le partage des tâches est souvent établi de manière très rigide et hiérarchique. Mouvement qui va jusqu'à moquer la notion d'auteur : Desrois, hilare, allume la radio et s'exclame « Oh putain les droits d'auteur ! » quand la musique commence à résonner.

Les techniciens s'affranchissent donc des conventions qui veulent qu'un cadreur cadre et qu'un opérateur son prenne le son, mais aussi d'un certain nombre de « dogmes » techniques. Sous-expositions, larsens, multiples claps dont certains sont inutilisables : ce film, par bien des aspects, n'est « pas très professionnel ». La technique n'est toutefois pas méprisée, bien au contraire : le rapport sensible à l'outil, au matériau, y est beaucoup valorisée⁹⁵. C'est plutôt comme un pied de nez à l'académisme et à l'aspect automatique (c'est-à-dire non pensé, ou du moins pensé sur un mode plus cosmétique qu'esthétique) de la pratique technique telle que l'impose le cinéma industriel⁹⁶, ou que l'enseignent parfois les écoles de cinéma, que ces éléments peuvent être lus. Des contextes où José They ne pourrait pas « faire un trou dans la caméra » s'il venait à manquer de lumière, comme le lui conseille Michel

⁹⁵ Voir partie I. 3.

⁹⁶ Dans lequel travaillent la plupart du temps les trois techniciens.

Desrois. Jean-Louis Comolli parle de « techniciens supérieurs de l'industrie cinématographique spécialisée bénévolement défroqués »⁹⁷.

Ce décloisonnement se double donc d'un déplacement des techniciens par rapport à leur position habituelle : Desrois, passé de l'autre côté du microphone répète qu'il est « émouvant de parler à un micro quand on n'en a pas l'habitude ». Cet écart renvoie à celui créé par les ouvrier-ère-s medvedkinien-ne-s eux-elles-mêmes : plus encore, il s'en inspire, lui emprunte son élan, est rendu possible par lui. L'envie et le besoin de filmer cette *lettre*, qui sera « offerte » comme un « hommage » aux groupes⁹⁸, viennent de ces personnes auxquelles Desrois voudrait que son futur enfant ressemble : « je voudrais qu'il soit aussi malin que Yoyo (Georges Maurivard, ndlr), aussi fort que Geo (Georges Binetruy, ndlr), aussi calme que Zédet (Claude Zédet, ndlr), aussi bon que Cèbe ». L'immense influence qu'a eue cette expérience sur certain-e-s des technicien-ne-s de cinéma qui y ont participé (dont Bruno Muel a plusieurs fois témoigné) est ici saillante : l'émancipation à l'œuvre dans la voiture de la *Lettre* est comme l'effet de la contagion du mouvement d'émancipation des travailleur-euse-s, qui se révèle être lui-même émancipatoire.

Nous découvrons ainsi la place singulière occupée par ce film dans l'ensemble de la production liée aux groupes de par ce qu'il nous raconte du processus d'affranchissement : il permet d'en apprécier le caractère symétrique, ou, *a minima*, de mettre à mal l'idée d'un mouvement descendant des cinéastes-technicien-nes vers les prolétaires⁹⁹. Par ailleurs, d'une certaine manière, *Lettre à mon ami Pol Cèbe*,

⁹⁷ COMOLLI, Jean-Louis, « Lettre à mon ami Pol Cèbe », in *L'image, le monde : Images sauvages*, n°3, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 46.

⁹⁸ BARCELO Ewan, DEVIANNE Tom, entretien avec Henri Traforetti, Besançon, 27 mars 2019.

⁹⁹ Idée qui a d'une certaine façon encore cours – un peu paradoxalement au vu de ce que représentent les groupes Medvedkine (de manière plus ou moins diffuse et directe, notamment dans les textes les plus lapidaires : on ne compte pas par exemple les présentations de projections insistant à l'excès sur le rôle de Marker). Pol Cèbe écrivait en 1969 (à Nedjma Scialom) :

« Le groupe Medvedkine il a transformé le « pour » en « avec ». Il ne pourra plus plus jamais y avoir

comme son destinataire, fait le lien entre les deux groupes : situé chronologiquement entre eux, il reprend certains motifs bisontins, et en préfigure d'autres qui seront développés à Sochaux. L'attention portée au son et à son expressivité par des effets de rupture (comme quand ces multiples annonces prévenant du volume de la séquence à venir sont immédiatement suivies en *cut* du rugissement de la voiture semblant excéder largement le niveau prévu) et l'effet d'écho qui accompagne souvent la voix de Michel Desrois seront reprises dans les films de Sochaux¹⁰⁰. Les « travellings voitures », (c'est-à-dire, les séquences filmées depuis l'habitacle, faisant jouer un effet de défilement visuel : route, éléments de décor...), qu'on rencontre sous des formes différentes à Besançon et Sochaux¹⁰¹, trouvent ici leur version hallucinée, presque supersonique.



Figure 22 : trois travellings en voiture : *A bientôt j'espère*, *Nouvelle société n°8* : *Augé Découpage* et la *Lettre à mon ami Pol Cèbe*.

des intellectuels travaillant « pour » la classe ouvrière ni des ouvriers travaillant « pour » faire comprendre à ces cons d'intellectuels... Il y a des ouvriers qui travaillent « avec » des intellectuels... » in **CÈBE, Pol**, « Je dispose ce matin... », lettre à Nedjma Scialom, 17 février 1969

¹⁰⁰ Roger Journot (responsable du CCPPO depuis 1973, pour rappel), louant le travail d'Antoine Bonfanti qui aurait fait selon lui le plus gros du montage et mixage son des films, nous disait quand nous le rencontrions : « ces films, il faut aussi les écouter. » **BARCELO, Ewan, DEVIANNE, Tom, PUGLISI, Renan**, entretien avec Roger Journot, Besançon, captation vidéo, 28 mars 2019

¹⁰¹ A Besançon, ce sont des plans de route presque méditatifs qui servent de support à des récits personnels, dans le film de Marker et Marret puis dans *Nouvelle société n°7* : le caractère mi-public mi-privé de l'espace de la voiture recoupe la manière qu'ont les films des groupes d'incarner les luttes dans des trajectoires intimes. A Sochaux, ces plans servent presque uniquement à faire le tour de l'usine : ils en montrent la taille monstrueuse, l'hostilité pénitentiaire.

Enfin, nous l'avions vu, *Classe de lutte* dévoilait aussi ses procédés de fabrication. Toutefois, la démarche était alors surtout de se revendiquer comme anti-spectaculaire : ici, comme nous l'écrivions, cela s'apparente plus à un geste de partage envers le spectateur, en particulier envers le spectateur Pol Cèbe.

Pour Marion Froger, cette réflexivité est en effet l'expression d'un geste, d'une expérience fraternels:

« L'expérience d'un « nous » s'exprime dans une trajectoire, une tension et une projection, une attention à ce qui se passe et change dans les situations et les relations, et un état final qui couronne le chemin parcouru. Mais pour que cette expérience ne s'évanouisse pas dans le flux des expériences indifférenciées, il faut que le geste (artistique) lui réponde en lui conférant une *forme*. Quelle est donc cette «forme» qui ne se confond pas avec sa représentation ? La réponse se trouve — ce sera ma première hypothèse — du côté de la réflexivité : si l'œuvre restitue la forme de l'expérience, c'est parce que le geste artistique se signale comme expérience dans ce qu'il crée. En résumé, l'art des films des groupes Medvedkine consiste à dire l'expérience d'un «nous», parce que l'art du film procède de l'expérience d'un « nous » qui n'est justement pas une expérience indifférenciée et ordinaire; qui est déjà, en tant que rencontre remarquable, précisément, esthétique. Dans *La lettre à Pol Cèbe*, l'expérience que vivent les protagonistes en faisant le film sert d'armature formelle au contenu du film. [...]

Lors du tournage et du montage, la réflexivité du film trace un circuit de retour vers l'expérience vécue, mais avec des signes qui ne renvoient pas à ce qui s'est passé, aurait dû se passer, ou se serait passé, mais, directement, à du possible. *La lettre à Pol Cèbe* ne montre précisément rien de tangible, en matière d'expérience fraternelle. Des hommes dans une voiture se passent une caméra qui a l'air de les embarrasser. S'ils veulent écrire à leur ami une

missive cinématographique, ils ne savent visiblement pas quoi dire sur le coup : un monologue en son *off*, plutôt qu'un dialogue en son *in*, finit par occuper toute la bande-son pour masquer cette impuissance. Ils ne savent pas non plus quoi filmer et ne filment finalement que les lumières mouvantes de phares et de feux de route, dans la nuit, sur une autoroute. Mais ce « rien de tangible », devenu une « ciné-voiture » sur la fraternité, fait briller comme un diamant ce dont il est question : le fait qu'il s'est passé quelque chose « entre nous », une chose telle qui donne envie d'écrire à Pol Cèbe, pour ne rien lui dire précisément; pour tracer simplement la possibilité ouverte d'un « nous » qui ne peut pas s'attester dans sa monstration. »¹⁰²

Marion Froger affirme donc que le film ne cherche pas à graver une image figée de la fraternité, dont il serait la preuve, mais veut plutôt, par sa forme, nous en faire sentir la possibilité. Ajoutons à cela que la visée fraternelle du film se révèle au delà de cette simple forme, les adresses à l' « ami » Pol Cèbe (dès le titre) ou au « frère ami » étant éloquents.

Les films de Sochoux, qui tentaient aussi de montrer la construction d'un « nous », portaient en même temps, comme nous l'avons vu, un discours visant à une prise de conscience de l'exploitation et de ses mécanismes : on retrouve cette forme de discours dans *Lettre à mon ami Pol Cèbe* (Desrois à Bonfanti : « Pourquoi c'est si cher les laboratoires ? » - réponse : « Parce que le cinéma est un instrument de classe, Michel ») mais celui-ci est associé à la question de la « sensibilité », de l'affect. Ainsi, le pouvoir de dévoilement de la réalité que Desrois attribue à la pellicule¹⁰³ tient à la sensibilité chimique de l'émulsion (« la pellicule est sensible ») mais aussi à la sensibilité émotive, affective, artistique de « celui qui tient la caméra » « celui qui tient le micro », et finalement « tout le monde » : quelque chose se passe « si tout le

¹⁰² FROGER, Marion, op. cit., pp. 125-127,

¹⁰³ Phrase déjà citée dans la partie I. 3. : « la pellicule dévoile la réalité, et si elle dévoile pas la réalité, on dit que la pellicule est voilée ».

monde est sensible, et que la pellicule est sensible ». C'est bien à des liens affectifs et amicaux que renvoie l'évocation de cette communion sensible (qu'on pourrait aussi dépeindre, de manière rancièrienne, comme une entrée collective « dans » le sensible, afin d'y prendre part) que le film souhaite voir advenir.

C'est presque une évidence, mais l'importance des films des groupes Medvedkine n'est pas due au fait qu'ils énonceraient, mieux que quinconque, les mécanismes de la domination ; elle réside plutôt dans un certain nombre d'écarts, de gestes dont ce mouvement fraternel fait partie. Mouvement qui se propage de proche en proche, « moléculaire », si l'on reprend le mot de Guattari, et qui propose une autre appréhension du collectif que celle se cantonnant à la notion de masse (à éveiller, mobiliser). C'est cela que la philosophe Antonia Birnbaum image dans un article à propos du travail de Jacques Rancière (notamment sur Louis-Gabriel Gauny) :

« Au lieu d'opposer l'individuel au collectif, Gauny considère chaque individu comme un témoin de l'émancipation au sens qu'a ce mot dans les courses de relais. Le témoin est cet objet ou cette passe au moyen desquels un sport individuel, nage ou course par exemple, se transforme pour le temps d'une épreuve en un sport collectif. »¹⁰⁴

Cette métaphore de l'émancipation comme un relais semble particulièrement pertinente à propos de *Lettre à mon ami Pol Cèbe*¹⁰⁵, où la caméra-témoin passe de main en main. Antonia Birnbaum continue :

« [...] en des termes un peu moins sportifs, en citant Rancière : « [...] ces initiations se propagent en chaîne dans l'amitié des prolétaires émancipés, ou même dans la promenade du philadelphe qui sème à tout vent, au hasard de sa

¹⁰⁴ BIRNBAUM, Antonia, "Un pas de côté. Jacques Rancière" in *Pylône*, n° 4, Bruxelles, été 2005, également disponible en ligne, URL : <http://horlieu-editions.com/textes-en-ligne/philosophie/birnbaum-ranciere-un-pas-de-cote.pdf>, p. 8

¹⁰⁵ Qui met en scène une étrange forme de course (ruée effrénée des roues sur le bitume) en huis-clos (habitacle de la voiture).

marche. La propagande n'est pas rapport d'un à une multitude ; elle est d'individu à individu, dialogue et promesse.» Pour Gauny et ses interlocuteurs, le dialogue de l'émancipation passe par une réappropriation de la relation gratuite qu'est l'amitié. »¹⁰⁶

L'amitié comme ciment et moteur de l'émancipation à l'œuvre dans les groupes Medvedkine : c'est ce que met en lumière ce film, tout en faisant sentir, et c'est aussi ce que disent chacune à leur manière Marion Froger et Antonia Birnbaum, que cette fraternité sera toujours à prolonger, à retisser, à recommencer. Cette *Lettre* n'est qu'une « épreuve », une étape qui nous permet d'en percevoir la possibilité, et non une relique à conserver.

¹⁰⁶ *Ibid*, p.8. Avec une citation de «Savoirs hérétiques et émancipations du pauvre » in : **RANCIERE, Jacques**, *Les Scènes du peuple*, Lyon, Editions Horlieu, p. 45

Conclusion

« Toujours un fil à prolonger » serait une bonne manière de décrire la trajectoire des groupes Medvedkine, qui n'ont eu de cesse de se citer, de se reprendre, d'élargir ou et de créer des échos de leurs gestes : l'inscription « à suivre » sur l'écran de fin de *Classe de lutte*, film remis en route par la voiture de *Lettre à mon ami Pol Cèbe*, fonçant vers une projection de ce premier essai ; les promesses dites au futur qui terminent *Les Trois quarts de la vie* ou *Week-end à Sochaux*, alors que le second film tente d'affûter l'élan brut du premier... A l'image des luttes, le mouvement ne doit jamais s'arrêter. C'est en ces termes que Jacques Rancière livrait son analyse du mouvement des gilets jaunes, en janvier 2019 :

« [...]les révoltes restent toujours au milieu du chemin, pour le grand déplaisir et la grande satisfaction des savants qui les déclarent vouées à l'échec parce que dépourvues de « stratégie ». [...]. « Nous irons jusqu'au bout », dit-on à chaque fois. Mais ce bout du chemin n'est identifiable à aucun but déterminé, surtout depuis que les États dits communistes ont noyé dans le sang et la boue l'espérance révolutionnaire. C'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre le slogan de 1968 : « Ce n'est qu'un début, continuons le combat. » Les commencements n'atteignent pas leur fin. Ils restent en chemin. Cela veut dire aussi qu'ils n'en finissent pas de recommencer, quitte à changer d'acteurs. C'est le réalisme – inexplicable – de la révolte, celui qui demande l'impossible. Car le possible lui est déjà pris. C'est la formule même du pouvoir : *no alternative.* »¹⁰⁷

C'est avec le même lexique que Francine et Bruno Muel-Dreyfus expliquent la fin des groupes Medvedkine, « rattrapée par l'ordre des choses et par la fermeture de

¹⁰⁷ **RANCIÈRE, Jacques**, «Les vertus de l'inexplicable : à propos des « gilets jaunes »», *AOC Média*, janvier 2019, URL : <https://aoc.media/opinion/2019/01/08/vertus-de-linexplicable-a-propos-gilets-jaunes/>

l'espace des possibles », mais le chemin fait dans notre étude nous porte à croire que cet « espace des possibles » ne s'est jamais vraiment refermé : le monde n'a pas « changé de base » à ce moment comme beaucoup l'espéraient, mais pourquoi déduirait-on de ce constat rebattu la vanité de l'expérience Medvedkine ? L'émancipation des medvedkinien-ne-s n'est pas un résultat intermédiaire avant la libération finale, et le pouvoir de subversion de ces quelques brèches ouvertes subsiste, malgré la digestion commémorative qui menace toujours la mémoire des entreprises séditeuses des années 1968.

Jacques Rancière n'a pas, à notre connaissance, écrit sur les groupes, qu'il mentionne seulement dans *Les Écarts du cinéma*¹⁰⁸ en les présentant comme la manifestation d'un paradigme brechtien qu'il faudrait dépasser : absence de considération sûrement due en partie à l'étiquetage PCF-CGT souvent appliqué aux groupes, alors même qu'ils se sont construits dans leurs marges. C'est donc une forme de rendez-vous manqué entre le philosophe, sa pensée, et ces quelques ouvrier-ère-s qui la « dramatisent », pour reprendre son expression. Mais comme il l'explique lui-même, « le fond de la question est de savoir ce qu'on entend par un rendez-vous manqué. C'est un rendez-vous où le sens et l'effet de la rencontre ne sont pas nécessairement ceux qui étaient prévus. Si on prend *La Nuit des prolétaires*, on a une série de rendez-vous manqués entre utopistes et ouvriers, qu'on a pu retrouver autour de 1968 dans ceux des gauchistes avec les ouvriers qu'ils essayaient de recruter. Mais d'un autre côté, ce ne sont pas des rendez-vous manqués, ce sont des rendez-vous dont l'effet reste en partie latent, l'ouverture d'un espace effectif et puis le maintien de la latence, de l'inaccompli dans cette rencontre. Que le rendez-vous soit à la fois manqué et pas manqué est aussi ce qui permet d'avoir un rapport à l'évènement, à l'histoire, qui n'est pas celui du ressentiment. Si le rendez-vous est réussi ça se

¹⁰⁸ RANCIÈRE, Jacques, *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, pp. 112-113.

termine en ressentiment. S'il est manqué, ça se termine en constatation désabusée que ça n'a pas eu lieu, si le rendez-vous est à la fois manqué et réussi, cela veut dire que sa puissance persiste. »¹⁰⁹

1

¹⁰⁹ **RANCIERE, Jacques**, *La méthode de l'égalité : Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, op. cit., p. 126

Addendum : pistes pour la recherche

La recherche sur les groupes Medvedkine étant encore ouverte sur le plan purement historique, nous voulons simplement signaler quelques pistes possibles qui restent à creuser.

René Ledigherer était retourné en Bretagne vers la fin des années 1970 après un passage à tabac par un commando de la Confédération française du travail qui le laisse presque pour mort en 1972 et dont il ne se remettra jamais vraiment¹¹⁰. Par recoupements d'informations, nous avons commencé à dégager une piste tout à fait méconnue de l'histoire de l'après des groupes Medvedkine et qui méritera d'être vérifiée. Son passage à l'indépendantisme a été évoqué par Christian Corouge, sans plus de détails. Mais nous le retrouvons en effet aux responsabilités à Emgann, mouvement de la gauche radicale indépendantiste bretonne où il se fait désormais appeler Reun Le Diguherher. Il décède entre le 9 et le 10 octobre 2012¹¹¹. C'est Roger Journot, responsable du CCPPO, qui nous a parlé de quelques projections qu'il avait lui-même organisées à Brest et dans des prisons bretonnes où il aurait rencontré un ancien condamné dans une affaire d'explosion de McDonald's, qui connaissait Ledigherer et qui aurait fait circuler les films des groupes Medvedkine à la prison de la Santé où il purgeait sa peine. Si l'on se fie à tous les éléments de ce témoignage dans leur concordance, il est tout à fait possible qu'il s'agisse de l'affaire de Plévin, liée à une vague d'attentats en Bretagne dans les années 1990, et que cet homme soit Christian Gorgeault, forte personnalité également à Emgann, sans doute décédé en 2015. Ce serait là un étonnant épisode à ajouter à l'histoire de la diffusion des films.

Un autre détail n'a pas été fouillé, qui ne se révélera peut-être pas sérieux mais

¹¹⁰ **COROUGE, Christian et PIALOUX, Michel**, *Résister à la chaîne*, op. cit., pp. 296-297

¹¹¹ **Visan Yfy Mab Floc'h**, « Décès de Reun Le Diguherher, militant et figure du mouvement indépendantiste breton », Le Floc'hington Post, 2012, URL : https://leflochingtonpost.wordpress.com/2012/10/11/_deces_reun_le_diguherher/

qui dans le doute pourrait aussi bien fait référence à une expérience intéressante à ajouter à l'histoire des liens internationaux des groupes Medvedkine. Dans une lettre de Chris Marker à René Berchoud reproduite dans le livre de Micheline Berchoud, Marker raconte son séjour au Chili et il est fait mention d'un « groupe Medvedkine constitué dans une usine textile très semblable à la Rhodia » et qui fera « peut-être un jour une “lettre à nos camarades de Rhodiaceta”¹¹² ».

Un certain nombre de personnes restent à interroger ou à retrouver. Daniel Cagin du groupe de Sochaux n'a jamais parlé rétrospectivement mais il a fait récemment part du souhait d'écrire un livre. Nous avons également pu retrouver la trace de Marie-Noël Rio, dont le nom apparaissait uniquement au crédit du montage de *Sochaux, 11 juin 68* avec la graphie « Marie-Noëlle Rio ». Nous savons désormais qu'elle a également été active à Besançon et qu'elle était liée à de nombreuses personnes des groupes avec qui elle avait le projet d'ouvrir une cinémathèque ouvrière¹¹³. Toutes et tous avaient a priori perdu sa trace, et une reprise de contact avec Bruno Muel est désormais probable.

Nous avons enfin initié la numérisation du film *Lutte des classes* de Nedjma Scialom qui fait directement référence à *Classe de lutte* (dont elle est monteuse, pour rappel) et participe donc d'une histoire différée de la production des groupes Medvedkine.

¹¹² BERCHOUD, Micheline, *op. cit.*, p. 96.

¹¹³ Courriel de Marie-Noël Rio, 30 mars 2019.

Bibliographie

Autour des groupes Medvedkine et du cinéma militant

AUDE, Françoise et PERRON, Tanguy, « Entretien avec Bruno Muel : les transgressions d'un homme à la caméra », *Positif*, n°529, mars 2005, pp. 91-94

BAROT, Emmanuel, *Camera politica : dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant (Groupes Medvedkine, Francesco Rosi, Peter Watkins)*, Paris, Vrin, 2009

BEAUD, Stéphane et PIALOUX, Michel, *Retour sur la condition ouvrière : enquête aux usines Peugeot de Sochaux-Montbéliard*, Paris, Fayard, 1999

BENOLIEL, Bernard, « Brève histoire de correspondances », *Vertigo* n°46, 2013/2, pp. 84-88

BERCHOUD, Micheline, « La véridique et fabuleuse histoire d'un étrange groupuscule : le CCPPO », *Les Cahiers des amis de la maison du peuple*, n°3, Besançon, 2005

CÈBE, Pol, *Culture en trois-huit : une mémoire militante, 1959-1968*, Besançon, Amis de la maison du peuple de Besançon, 2009

COROUGE, Christian et PIALOUX, Michel, *Résister à la chaîne*, Marseille, Agone, coll. Mémoires Sociales, 2011

COROUGE, Christian et PIALOUX, Michel, « Un cinéma militant. Entretien avec Christian Corouge sur le groupe Medvedkine (7 juin 2002 à Béthoncourt) », *Regards Sociologiques*, n°24, 2003, pp. 13-21

FOLTZ, Colin, *L'Expérience des Groupes MEDVEDKINE – SLON, 1967-1974*, mémoire sous la direction de Nicole Brenez, Université Paris 1, Etudes cinématographiques, 2001

FROGER, Marion, « De la fraternité. À propos des groupes Medvedkine », *Cinémas*, 17(1), 2006, pp. 118-143

LECLERC, Romain, « Gauchir le cinéma : un cinéma militant pour les dominés du champ social (1967-1980) », *Participations*, 2013/3 (N° 7), pp. 97-125

MARCHAND, Flora, *Revisiter l'histoire des Groupes Medvedkine (des « années 68 » à nos jours)*, « La culture est, à tous moments, l'enjeu d'une lutte », Mémoire de Master en études cinématographiques et audiovisuelles sous la direction de Sébastien Layerle, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, septembre 2012

MUEL, Bruno, *Rushes*, Marseille, Éditions Commune, 2016

MUHLE, Maria, « Aesthetic realism and subjectivation. From Chris Marker to the Medvedkin Groups », *Appareil*, 2010/4, URL : <http://appareil.revues.org/920>

ROUDÉ, Catherine, *Le cinéma militant à l'heure des collectifs, Slon et Iskra dans la France de l'après-1968*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017

WEILER, Thibault, « Medvedkine, ou les ouvriers-cinéastes », *Ballast*, URL : <https://www.revue-ballast.fr/medvedkine-ouvriers-cineastes/>, janvier 2018

L'Avant-scène cinéma : Le Bonheur, n°120, décembre 1971

CinémAction : Le cinéma militant reprend le travail, n°110, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2004

Cinéma d'aujourd'hui : Cinéma militant. Histoire. Structures. Méthodes. Idéologie et esthétique, n° 5/6, mars-avril 1976

Images documentaires : Parole ouvrière, 37-38, 1er-2nd semestre 2000

L'image, le monde : Images sauvages, n°3, Paris, Léo Scheer, 2002

Smala Cinéma : Subversion, n°1, juin 2013

Autour des liens entre esthétique et politique

ASPE, Bernard et BONAMY, Robert, « Bernard Aspe. Le cinéma en "inserts" », *Débordements*, URL : <http://www.debordements.fr/Bernard-Aspe>, octobre 2018

DANEY Serge, *La Maison cinéma et le monde*, Paris, POL, 2001, t. 1

FAIRFAX, Daniel, « Le montage comme résonance : Chris Marker et l'image dialectique », *Période*, URL : revueperiode.net/le-montage-comme-resonance-chris-

marker-et-limage-dialectique/, octobre 2014

FAROULT, David, « Mettre le spectateur au travail ? La programmation d'un travail du spectateur par l'avant-garde cinématographique militante issue de Mai-68 », *Travailler*, n° 27, 2012/1, pp. 87-102

Images documentaires : Images d'amateurs, 28, 3ème trimestre 1997

Ouvrages et publications de/autour de Jacques Rancière

BIRNBAUM, Antonia, "Un pas de côté. Jacques Rancière", *Pylône*, n° 4, été 2005, pp. 43-56

DELORME, Stéphane et ZABUNYAN, Dork : « “Le reste, c’est à vous de l’inventer” : Entretien avec Jacques Rancière », *Cahiers du cinéma*, n° 709, mars 2015, p. 84-94

GAUNY, Louis-Gabriel, *Le philosophe plébéen, Textes réunis par Jacques Rancière*, Paris, La Découverte-Maspéro/PUV, Coll. Actes et mémoires du peuple, 1983

JDEY, Adnen (dir.), *Politiques de l'image. Questions à Jacques Rancière*, Bruxelles, La lettre volée, coll. Essais, 2013

RANCIÈRE, Jacques, *La Méthode de l'égalité : Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, Montrouge, Bayard, 2012

RANCIÈRE, Jacques, *La Nuit des prolétaires*, Paris, Pluriel, 1981

RANCIÈRE, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009

RANCIÈRE, Jacques, *Le Philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion, rééd. 2007 [1983]

RANCIÈRE, Jacques, *Les Écartés du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011

RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000

RANCIÈRE, Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001

RANCIÈRE, Jacques, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995

RANCIÈRE, Jacques, « Les vertus de l'inexplicable : à propos des « gilets jaunes » », *AOC Média*, URL : <https://aoc.media/opinion/2019/01/08/vertus-de-linexplicable-a-propos-gilets-jaunes/>, janvier 2019

RANCIÈRE, Jacques, « Jacques Rancière, “le philosophe plébéien”, entretien avec Julien Le Gros », *The Dissident*, URL : <https://the-dissident.eu/jacques-ranciere-philosophe-plebeien/>, avril 2018

VIEILLES CAZES, Nicolas, « L'impasse esthético-politique de Jacques Rancière », *Période*, URL : revueperiode.net/limpasse-esthetico-politique-de-jacques-ranciere/, septembre 2016

Archives de Nedjma Scialom :

CÈBE, Pol, « Je dispose ce matin... », lettre à Nedjma Scialom, 17 février 1969

CÈBE, Pol, « Ma chère Simone, voilà le double de ma lettre à Chris », lettre à Nedjma Scialom, 24 février 1969

CÈBE, Pol, « cher vieux camarade », lettre à Chris Marker, 24 février 1969

CÈBE, Pol, « ça fait du bien tes lettres... », lettre à Nedjma Scialom, 25 février 1969

CÈBE, Pol, « Or, après 10 années dingues... », non datée

CÈBE, Pol, « Cendrillon, les uns, les autres, ... et nous, à Suzanne », lettre à Nedjma Scialom 1er novembre 1969, non datée

CÈBE, Pol, « 2 ou 3 choses ... à propos d'une œuvre collective », lettre à Nedjma Scialom, non datée

CÈBE, Pol, « Réponse aux critiques parisiennes », lettre à Nedjma Scialom, non datée

CÈBE, Pol, « APRES PROJECTION BESANÇON », lettre à Nedjma Scialom, Besançon, non datée

CÈBE, Pol, « LETTREANEDJMA et à quelques autres », 4-5 février 1983

SCIALOM, Nedjma, « Deux ou trois idées à ne pas oublier à propos de *Classe de lutte* », Paris, 2000

Entretiens

BARCELO, Ewan, DEVIANNE, Tom, entretien avec Youcef Tatem, acteur dans *Week-end à Sochaux*, Bobigny, captation vidéo, 19 mars 2019

BARCELO, Ewan, DEVIANNE, Tom, entretien avec Nedjma Scialom, monteuse de *Classe de lutte*, captation sonore, Paris, 20 mars 2019

BARCELO, Ewan, DEVIANNE, Tom, PUGLISI, Renan, entretien avec Henri Traforetti, membre du groupe Medvedkine de Besançon, Besançon, captation vidéo, 27 mars 2019

BARCELO, Ewan, DEVIANNE, Tom, PUGLISI, Renan, entretien avec Roger Journot, responsable du CCPPO depuis 1973, Besançon, captation vidéo, 28 mars 2019

BARCELO, Ewan, DEVIANNE, Tom, PUGLISI, Renan, entretien avec Christian Corouge, membre du groupe Medvedkine de Sochaux, Bethoncourt, captation vidéo, 29 mars 2019

BARCELO, Ewan, DEVIANNE, Tom, entretien avec Marie-Noël Rio, monteuse de *Sochaux, 11 juin 68*, Paris, captation sonore, 25 mai 2019

Filmographie

Nous listons ici les films par ordre alphabétique puis chronologique, au vu de l'importance du déroulé historique dans le cas de notre objet d'étude. L'ensemble des films cités ci-dessous sont regroupés dans le coffret *Les groupes Medvedkine 1967-1974*, co-édité par les Mutins de Pangée et ISKRA début 2018.

BONFANTI, Antoine, *La Charnière*, France, 1968, 12'48", son seul, 16mm

Centre Culturel Populaire de Palente-les-Orchamps, *Manuela*, France, 1968, 6', noir et blanc, 16mm

DESROIS, Michel, *Lettre à mon ami Pol Cèbe*, France, 1971, 17', couleur, 16mm

Groupe Medvedkine de Besançon, *Classe de lutte*, France, 1969, 40', noir et blanc, 16mm

Groupe Medvedkine de Besançon, *Rhodia 4/8*, France, 1969, 4', noir et blanc, 16mm

Groupe Medvedkine de Besançon, *Nouvelle société n°5 : Kelton*, France, 1969, 8', noir et blanc, 16mm

Groupe Medvedkine de Besançon, *Nouvelle société n°6 : Biscuiterie Buhler*, France, 1969, 9', noir et blanc, 16mm

Groupe Medvedkine de Besançon, *Nouvelle société n°7 : Augé Découpage*, France, 1970, 11', noir et blanc, 16mm

Groupe Medvedkine de Sochaux, *Sochaux, 11 juin 68*, France, 1970, 18'40", noir et blanc et couleur, 16mm

Groupe Medvedkine de Sochaux, *Les Trois quarts de la vie*, France, 1971, 18', noir et blanc, 16mm

Groupe Medvedkine de Sochaux, *Week-end à Sochaux*, France, 1971-72, 54', couleur, 16mm

MARKER, Chris, *Le train en marche*, France, 1971, 32', noir et blanc, 16mm

MARKER, Chris et MARRET, Mario, *A bientôt j'espère*, France, 1967-68, 44'28", noir et blanc, 16mm

MUEL, Bruno, *Avec le sang des autres*, France, 1974, 50', couleur, 16mm

MUEL, Bruno et ROBICHET, Théo, *Septembre Chilien*, France, 1973, 39', couleur, 16mm

THIÉBAUD, Jean-Pierre, *Le Traîneau-échelle*, France, 1971, 8', couleur, 16mm

Mais également le film de Jérémy Forni, non analysé mais faisant partie de nos sources :

FORNI, Jérémy, *Trace de luttés, une histoire du groupe Medvedkine de Besançon*,

France, 2007, 60', noir et blanc et couleur, 16mm et DV Cam

Chronologie des films

Besançon :

MARKER, Chris et MARRET, Mario, *A bientôt j'espère*, France, 1967-68, 44'28", noir et blanc, 16mm

Centre Culturel Populaire de Palente-les-Orchamps, *Manuela*, France, 1968, 6', noir et blanc, 16mm

BONFANTI, Antoine, *La Charnière*, France, 1968, 12'48", son seul, 16mm

Groupe Medvedkine de Besançon, *Classe de lutte*, France, 1969, 40', noir et blanc, 16mm

Groupe Medvedkine de Besançon, *Rhodia 4/8*, France, 1969, 4', noir et blanc, 16mm

Groupe Medvedkine de Besançon, *Nouvelle société n°5 : Kelton*, France, 1969, 8', noir et blanc, 16mm

Groupe Medvedkine de Besançon, *Nouvelle société n°6 : Biscuiterie Buhler*, France, 1969, 9', noir et blanc, 16mm

Groupe Medvedkine de Besançon, *Nouvelle société n°7 : Augé Découpage*, France, 1970, 11', noir et blanc, 16mm

MARKER, Chris, *Le train en marche*, France, 1971, 32', noir et blanc, 16mm

DESROIS, Michel, *Lettre à mon ami Pol Cèbe*, France, 1971, 17', couleur, 16mm

THIÉBAUD, Jean-Pierre, *Le Traîneau-échelle*, France, 1971, 8', couleur, 16mm

Sochaux :

Groupe Medvedkine de Sochaux, *Sochaux, 11 juin 68*, France, 1970, 18'40", noir et blanc, 16mm

Groupe Medvedkine de Sochaux, *Les Trois quarts de la vie*, France, 1971, 18', noir et blanc et couleur, 16mm

Groupe Medvedkine de Sochaux, *Week-end à Sochaux*, France, 1971-72, 54', couleur, 16mm

MUEL, Bruno, *Avec le sang des autres*, France, 1974, 50', couleur, 16mm

MUEL, Bruno et ROBICHET, Théo, *Septembre Chilien*, France, 1973, 39', couleur, 16mm

Table des illustrations

Figure 1 : Yoyo Maurivard dans <i>A bientôt j'espère</i>	27
Figure 2 : LIP et Yéma dans <i>Classe de lutte</i>	32
Figure 3 : jeu de mains devant les projecteurs dans <i>Avec le sang des autres</i>	34
Figure 4 : les mains à la chaîne (<i>Avec le sang des autres</i>).....	36
Figure 5 : Début de <i>Classe de lutte</i>	45
Figure 6 : Sourire de Suzanne quand la porte refuse de se fermer (<i>Classe de lutte</i>) ..	46
Figure 7 : Pliure sur la vue de Besançon (<i>Classe de lutte</i>).....	47
Figure 8 : « De plus en plus, les petites mains portent de grandes banderoles » (<i>Classe de lutte</i>).....	51
Figure 9 : Trajectoire, selon Pol Cèbe, de Yoyo Maurivard (<i>Classe de lutte</i>).....	52
Figure 10 : Claude Zédet dans <i>Classe de lutte</i>	55
Figure 11 : Suzanne les cheveux dans le vent, et Suzanne donnant des consignes (<i>Classe de lutte</i>).....	55
Figure 12 : Suzanne et <i>Sylvette au fauteuil vert</i> (<i>Classe de lutte</i>).....	64
Figure 13 : La séquence en contre-jour des <i>Trois quarts de la vie</i>	68
Figure 14 : l'ambiance "rock" du groupe de Sochaux (<i>Les Trois quarts de la vie</i>)	72
Figure 15 : "Folle de jalousie, Nicole a castré son mari" (<i>Les Trois quarts de la vie</i>). 72	
Figure 16 : Le ballet de l'ALTM (<i>Week-end à Sochaux</i>)	73
Figure 17 : "11 000 Argent de poche" (<i>Les Trois quarts de la vie</i>).....	74
Figure 18 : "Et les femmes, y'en a?" (<i>Les Trois quarts de la vie</i>).....	76
Figure 19 : Nouvelle méthode de pose (<i>Week-end à Sochaux</i>).....	78
Figure 20 : D'autres formes de chaîne : les ouvriers tirent puis poussent une voiture (<i>Week-end à Sochaux</i>)	79
Figure 21 : Ecran-titre et première image du film <i>Lettre à mon ami Pol Cèbe</i>	80

Figure 22 : trois travellings en voiture : *A bientôt j'espère, Nouvelle société n°8* :

Augé Découpage et la Lettre à mon ami Pol Cèbe. 83

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2016-2019
Soutenance de juin 2019

3 jours dans l'est

Tom DEVIANNE

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : *Les groupes Medvedkine : une émancipation ouvrière ?*

Directeur de mémoire : David FAROULT

Directeur de mémoire extérieur : Dork ZABUNYAN

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Sommaire

1. CV	p. 109
2. Note d'intention	p. 110
3. Synopsis	p. 114
4. Listes des matériels employés	p.115
a. Caméra	
b. Eclairage	
c. Machinerie	
d. Son	
5. Plan de travail du tournage	p. 116
6. Plan de travail de post-production	p. 116
7. Listes technique et artistique envisagées	p. 116
8. Études technique et économique	p. 116
9. Synthèse des résultats	p.117

CV

Formation :

Depuis septembre 2016 : Etudiant à l'ENS Louis-Lumière en section image.

De janvier à juin 2016 : Licences Etudes Cinématographiques à l'Université Paris Diderot (75)

De septembre à octobre 2015 : Elève à l'Ecole Centrale de Marseille (13)

2014 : CPGE ATS au lycée Jules Ferry, Versailles (78)

Juin 2014 : DUT Services et Réseaux de Communication à l'IUT de Vélizy (78)

2012 : Première année de licence MPI à l'Université Paris Sud, Orsay (91)

2011 : Classe préparatoire MPSI au lycée Lakanal, Sceaux (92)

Juin 2011 : Bac S – SVT mention TB au lycée Blaise Pascal, Orsay (91)

Expériences et emplois divers :

Décembre 2015-décembre 2017 : Agent d'accueil vacataire au cinéma d'Art et d'Essai Le Sélect à Antony (92)

2014 : Stage à la rédaction de L'Express (75), 2 mois et demi

2013 : Stage à la Direction Artistique de France 2 (75), 1 mois

2013 : CDD Vendeur Robert Laffont au Salon du Livre (75), 1 semaine

2012-2013 : CDI Vendeur micro-informatique à la Fnac Vélizy 2 (78), 8 mois

2011-2012 : CDI Vendeur fruits et légumes au marché de Lozère (91), 1 an et demi

Langues et informatique :

Bon niveau en anglais lu, écrit et parlé

Rudiments en espagnol lu, écrit et parlé

Informations complémentaires :

Pratique musicale

Permis B

Note d'intention

J'aimerais réaliser un film documentaire qui s'articulerait autour de deux éléments : Christian Corouge, ancien ouvrier du groupe Medvedkine de Sochaux d'une part ; le mouvements des Gilets Jaunes, d'autre part.

Christian Corouge

M. Corouge est sûrement le participant aux groupes le plus visible encore aujourd'hui : on le voyait dans les 3 films sochaliens, puis dans *Avec le sang des autres* de Bruno Muel (film qui clôt qui l'expérience Medvedkine), où son monologue sur les mains détruites par le travail à la chaîne avait été remarqué et repris à de nombreuses reprises ensuite (parfois contre son gré, d'ailleurs). Il est apparu dans d'autres films sur l'usine Peugeot, puis a publié un livre rassemblant toute une série de discussions avec le sociologue Michel Pialoux. Sont abordés justement la période des groupes, l'accès au droit de créer, et par prolongement, la grande complexité de son rapport aux intellectuels, alors même que certains le considèrent comme un « établi ».

Christian Corouge, à l'évidence, a énormément de choses à dire sur l'importance de cette période de création dans sa vie, et sur le rôle émancipateur qu'elle a pu - ou qu'elle aurait pu - revêtir :

« « Démystifier le cinéma », tu sais ? On prenait un projecteur de seize millimètres... Et pourquoi qu'on n'a pas le droit nous aussi de faire des films ? (*Rires*) Avec des débats sur les films, systématiquement, mais pas des débats figés, c'étaient des débats où tout le monde se mettait en cercle et où on discutait avec les gens. Le vrai cinéma, c'est quoi ? Le reste, c'est de la merde, bon... on s'en fout. Ça a duré toute une

période. Pour moi, ça m'a vachement fait de bien. Je crois que c'est ce qui le plus compté dans ma vie [...] »¹¹⁴

J'aimerais le rencontrer et construire le film autour de cette question, discutée avec lui : la culture et la création comme outils de lutte pour l'émancipation ou comme émancipation effective, émancipation en soi ? On évitera le style reportage, où M. Corouge apparaîtrait et parlerait face caméra : ces discussions seront les plus informelles possible. Elles pourraient se faire en regardant un bout de film, en lisant un bout de texte, en rejoignant une manifestation...

Le mouvement des gilets jaunes

C'est d'ailleurs l'autre point important que j'aimerais montrer dans le film : les liens à tisser entre l'expérience des groupes et le mouvement social actuel, celui des gilets jaunes, et le regard que porte cet ancien ouvrier sur « eux » (ou plus encore, son implication dans la contestation).

A priori, ou en tout cas selon certains commentateurs, éditorialistes et « intellectuels », tout les oppose :



¹¹⁴ COROUGE, Christian et PIALOUX, Michel, *Résister à la chaîne*, Marseille, Agone, coll. Mémoires Sociales, 2011, p. 254

Bernard-Henri Lévy, spécialiste reconnu de l'histoire des mouvements ouvriers, y voit donc une « trahison » des idéaux du prolétariat d'antan (lutte des classes « à l'ancienne », qui semble ici regrettée, chose assez rare dans le paysage médiatico-politique). Jean Quatremer, journaliste à Libération notamment, va plus loin :



Sans nier la diversité idéologique inhérente au mouvement, la manière dont a été et continue d'être dépeint le mouvement des gilets jaunes est évidemment critiquable. Alors que le mouvement est volontiers décrit comme fasciste et inquiétant, le philosophe Jacques Rancière souligne que « les gilets jaunes, issus de ce pays profond qu'on nous dit volontiers sensible aux sirènes du « populisme », ont repris cette revendication d'horizontalité radicale que l'on croit propre aux jeunes anarchistes romantiques des mouvements Occupy ou des ZAD. »¹¹⁵ Il y voit même une forme de filiation avec les mouvements ouvriers : « ces « apolitiques » [...] ont repris la forme d'action des jeunesse indignées du mouvement des places, une forme que les étudiants en révolte avaient eux-mêmes empruntée aux ouvriers en grève : l'occupation. »

¹¹⁵ **RANCIÈRE, Jacques**, "Les vertus de l'inexplicable : à propos des « gilets jaunes »", *AOC Média*, janvier 2019, URL : <https://aoc.media/opinion/2019/01/08/vertus-de-linexplicable-a-propos-gilets-jaunes/>

La question de la représentation

Mise à part la forme d'action, un autre élément me semble rapprocher les groupes Medvedkine du mouvement actuel : la question de l'importance de la représentation. La défiance d'une grande partie des gilets jaunes envers les médias traditionnels est évidemment liée à l'insatisfaction, à la colère provoquées par l'image que donnent d'eux ces médias, considérée comme au mieux incomplète, au pire mensongère. La création des groupes Medvedkine répondait à cette même injustice : « Notre truc, c'était de montrer la réalité telle qu'on la vivait. C'était : arrêtez de filmer les gens n'importe comment ! Apprenez quels sont leurs espoirs, leurs vérités ! Et montrez ça ! »¹¹⁶

J'aimerais donc pouvoir discuter de cette ressemblance avec Christian Corouge, et, si c'est possible, me rendre à une mobilisation avec lui. Avec ou sans lui, j'aimerais aussi pouvoir accéder à un éventuel rond point ou endroit occupé par des gilets jaunes, et filmer la vie qui s'y développe.

Si j'y parviens, il m'intéresserait de proposer lors d'une séquence plusieurs montages du même matériau, qui exprimeraient des discours très différents sur ce que sont ces occupants (un peu comme le fait le commentaire de la célèbre séquence de *Lettres de Sibérie*, de Chris Marker). A ce sujet, l'épisode des policiers à moto agressés sur les Champs-Élysées a en effet déclenché une sorte de « guerre du montage » qui a opposé les différentes versions (3 : un court plan séquence, le même plan séquence rallongé, puis une troisième version montée) de la vidéo, chacune défendant un point de vue (et une responsabilité dans la violence de la scène) différents.

¹¹⁶ COROUGE, Christian et PIALOUX, Michel, *Un cinéma militant*, Paris, Regards sociologiques, N°24, 2003

Synopsis

Christian Corouge est un ouvrier sochalien à la retraite. Au début des années 70, il a participé au groupe Medvedkine de Sochaux avec une poignée d'autres ouvriers de Peugeot, ainsi que quelques cinéastes et techniciens. Expérience de quelques années qui a abouti à la réalisation de 3 films collectifs, et qui a marqué profondément la vie de l'ouvrier spécialisé, alors âgé d'une vingtaine d'années.

Il y a quelques semaines, fin novembre, c'était avec les gilets jaunes qu'il est retourné à l'usine Peugeot, son ancien lieu de travail, non plus pour y travailler, mais pour le bloquer. Depuis, il participe à la mobilisation, pourtant très décriée et souvent opposée aux précédents mouvements ouvriers, notamment celui des années 68.

Liste des matériels utilisés

Caméra

- Sony Z280
- Batteries
- Micro caméra Rode

Eclairage

- 1 réflecteur type lastolite

Machinerie

- Pied vidéo

Son

- 1 kit stéréo (Mixpre6, couple Oktava, câbles XLR)
- 1 perche courte
- 1 Sennheiser Mkh 416
- 1 pied de micro

Plan de travail du tournage

- Tournage du 24 au 31 mars

Plan de travail de post-production

- Montage image de mars à juin.
- Montage son et mixage début juin.
- Etalonnage et conformation début juin.

Listes technique et artistique envisagées

Image et montage : Ewan Barcelo et moi.

Prise de son : Renan Puglisi.

Montage son : Juliette Petit

Mixage : Adrien Stauch

Étude technique et économique

Dépenses envisagées : transport en voiture, alimentation, logement.

Synthèse des résultats

Ce film nous a permis (à Ewan Barcelo, Renan Puglisi et moi) d'entamer un travail, qui, je l'espère, continuera à ma sortie de l'école. Nous avons rencontré plusieurs personnes en lien avec les groupes : Youcef Tatem, Nedjma Scialom, Henri Traforetti, Roger Journot, Christian Corouge pour l'instant. L'élargissement par rapport au projet initial qui se concentrait sur C. Corouge s'est opéré naturellement, tant les paroles sont nombreuses et enthousiasmantes : il y a un réel chantier si l'on veut restituer et mettre en scène la diversité des expériences qu'a fait vivre la période Medvedkine à ses différents acteurs. Mais pour le film présenté avec mon mémoire, j'ai choisi de rester centré sur M. Corouge.

Nous logions à Ornans, où la résonance possible entre les groupes Medvedkine et la trajectoire et l'œuvre de Gustave Courbet nous est apparue. Intuition qui s'est révélée pertinente, puisque M. Corouge nous a très vite parlé de Courbet de manière très émouvante. Il n'est en revanche pas impliqué dans le mouvement des gilets jaunes, hypothèse que nous avions faite au départ. Nous avons tout de même voulu aborder ce sujet dans le film, qui s'articulera donc autour de trois entités : Courbet, Corouge, et les gilets jaunes bisontins.

L'aspect formel, que nous voulions éviter, des entretiens que nous avons mené (et dont je ne garderai dans le montage présenté à l'école que Christian Corouge), s'est révélé difficile à esquiver : les personnes nous recevaient chez elles, nous nous installions, et il était alors compliqué de sortir d'une configuration où l'entretien se faisait de manière statique, face à face. J'ai essayé de déstabiliser cette immobilité, de lui donner vie, en tenant la caméra à la main, en resserrant le cadre sur les visages, mais plus les entretiens passaient, plus j'étais insatisfait de cette solution : les mouvements de la caméra me semblaient artificiels, en décalage avec la situation filmée. Je me suis finalement dit qu'au lieu de masquer ce statisme, il aurait fallu le

montrer et l'assumer : mettre la caméra sur pied, composer un cadre froid, en centrant le personnage et en symétrisant la composition, pour rendre compte de cet aspect. C'est ce que je tenterai de mettre en place pour les prochains entretiens, qui devraient intervenir dans les semaines ou les mois qui viennent.

Enfin, d'un point de vue strictement technique, la Sony Z280 s'est révélée être une très bonne caméra de documentaire : pratique car pensée pour un opérateur seul, très complète (amplitude focale, codecs, aide à l'exposition et à la mise au point...), c'est très probablement vers ce modèle (ou un autre aux caractéristiques semblables) que nous nous dirigerons pour continuer ce travail.