

Les Films d'Ici et JHR Films présentent

GRAND PRIX DU JURY BELFORT 1996 • PRIX GEORGES et RUTA SADOUL 1996



« TOUTE UNE EPOQUE RESSUSCITE »

TÉLÉRAMA 

« DU GRAND CINEMA »
LE MONDE

« UN THRILLER SOCIAL »
LIBÉRATION

« UN GRAND BONHEUR »
LES INROCKUPTIBLES

REPRISE



Image Dominique Perrier • Son Frédéric Ullmann • Montage Nadine Tarbouriech, assistée de Anne Seguin • Mixage Gérard Rousseau • Direction de production Françoise Buraux • Un film produit par Richard Copans et Serge Lalou • Une production Les Films d'Ici avec le concours du Centre National de la Cinématographie et du Ministère du Travail et des Affaires Sociales • Distribué par JHR Films avec le soutien du Groupement National des Cinémas de Recherche et de l'ACID

MISE EN SCÈNE
HERVE LE ROUX

30
MAI

VERSION RESTAURÉE

acid
ASSOCIATION DU
CINEMA
INDÉPENDANT
POUR LA DIFFUSION

jhr

les
films
d'ici

le
recherche

JHR FILMS présente

REPRISE

Un film de Hervé Le Roux

192 min / DCP / Couleur / France / 1996 / N°de Visa : 87724

**SORTIE NATIONALE EN VERSION RESTAUREE
LE 30 MAI 2018**

Dossier de presse et photos téléchargeables
sur www.jhrfilms.com

PRESSE

RSCOM

Robert Schlochoff et Jessica Bergstein Collay

rscom@noos.fr

01 47 38 14 02

DISTRIBUTION

JHR Films

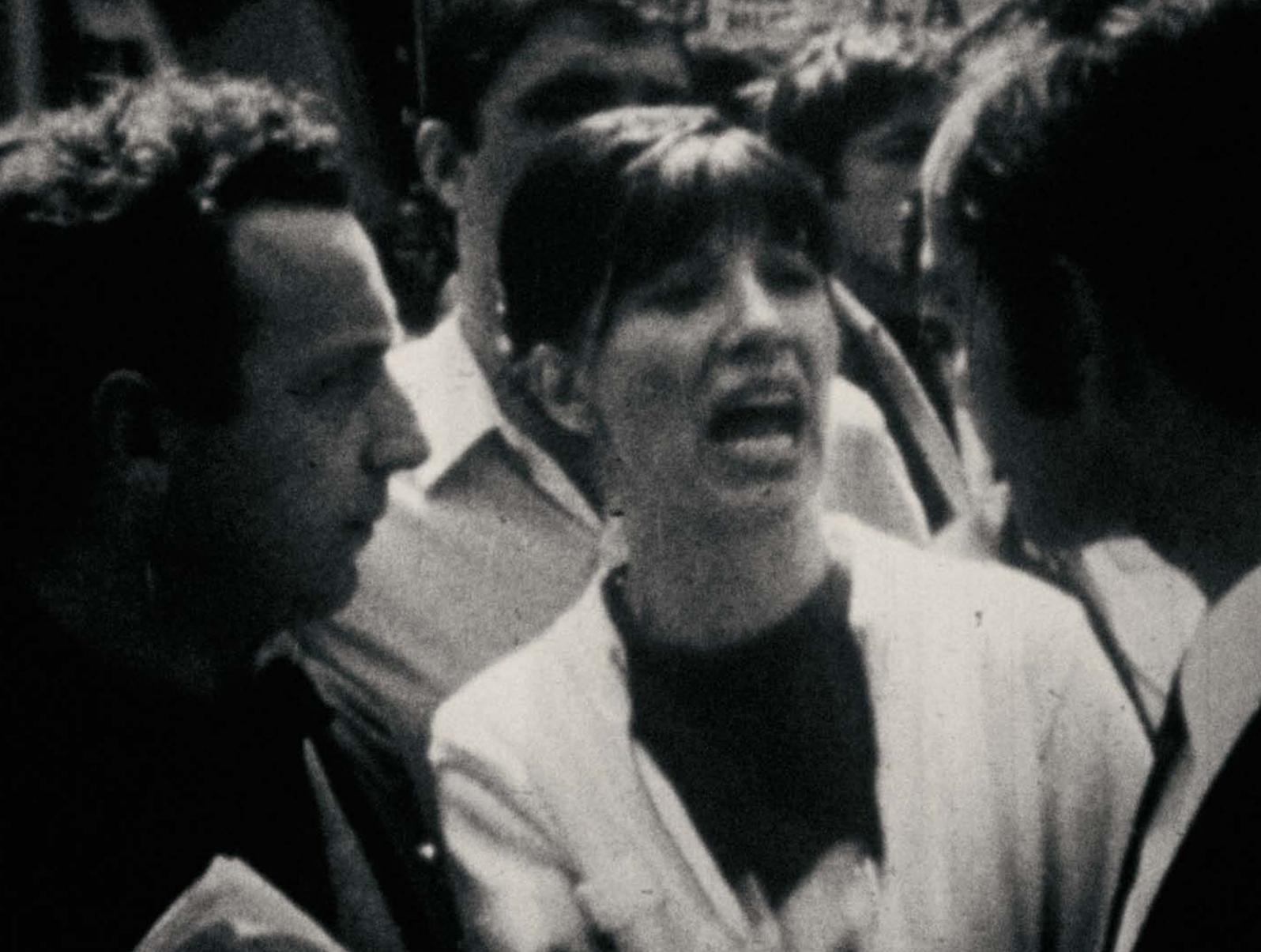
info@jhrfilms.com

09 50 45 03 62

CONTACT ASSOCIATIONS

Philippe Hagué

hague.philippe@gmail.com



SYNOPSIS

Le 10 juin 1968, des étudiants en cinéma filment la reprise du travail aux usines Wonder de Saint-Ouen. Une jeune ouvrière en larmes crie, dit qu'elle ne rentrera pas.

1997 : le réalisateur Hervé Le Roux part à la recherche de cette femme en rencontrant d'anciens ouvriers, militants et syndicalistes, en leur donnant la parole. Cette enquête amoureuse et cinématographique, quasi obsessionnelle, va dérouler un pan d'histoire enfoui.

WONDERLAND

PETITE HISTOIRE DE L'USINE WONDER

Un slogan qui « ne s'use que si l'on s'en sert », une usine au cœur des Pucés...
C'étaient les Piles Wonder. Saga.

Une femme nommée Courtecuisse

C'est en été 1916, qu'Estelle Courtecuisse crée, à Paris, dans le dix-huitième, une petite entreprise de piles et d'accumulateurs électriques. L'anglophilie ambiante, la volonté de saluer l'effort de guerre des alliés britanniques, et l'espoir - d'ailleurs vite concrétisé - de compter l'armée anglaise parmi ses clients vaut à l'entreprise sa raison sociale de « Wonder ».
Dès la fin de la guerre, Wonder s'installe à Saint-Ouen. L'entreprise va alors connaître un essor ininterrompu sous la direction de Monsieur Victor Courtecuisse, qui restera à la tête de l'entreprise jusqu' en ...1970.

Les vingt glorieuses

Les années 50 et 60 seront pour Wonder les vingt glorieuses : boum de la demande intérieure, lié à l'apparition et au développement des transistors, essor des marchés africains, et aussi, comme à l'origine, importantes commandes militaires, liées aux guerres d'Indochine et d'Algérie. L'entreprise est aussi associée à la mise au point de la force de frappe, pour laquelle elle fournit des piles spéciales.

Pour faire face à cette expansion, de nouvelles unités sont créées à Vernon, Louviers, Lisieux, Pontchâteau...

En 1966, Wonder détient plus de 37% du marché des piles, loin devant deux autres sociétés françaises, Leclanché et Mazda. Le marché français est très protégé par ses structures mêmes de commercialisation : les piles sont placées auprès des détaillants par des représentants, pouvoir entrer sur le marché suppose l'investissement d'une importante force de vente (Wonder a plus de 200 représentants sur toute la France).

La révolution alcaline

La situation se dégrade à la fin des années 60. Les commandes militaires diminuent, le développement des grandes surfaces rend l'implantation des marques étrangères plus facile.

Au début des années 70, l'apparition des piles alcalines permet l'arrivée en force de l'américain Duracell et des constructeurs japonais. Les entreprises françaises et européennes sont peu préparées à cette révolution technique. Pour Wonder, elle se produit au plus mauvais moment, alors que l'entreprise s'est lancée dans une coûteuse et peu rentable opération de joint-ventures en Afrique (on produit des piles Wonder à l'emblème de la tête de lion jusqu'à Bobo Dioulasso). La pile « qui ne s'use que si l'on s'en sert » commence de plus à traîner une image de marque vieillie, et les divisions au sein de la famille Courtecuisse, qui possède toujours la majorité du capital de l'entreprise, empêchent tout choix stratégique.

La « Blitzkrieg » de Tapie

En 1984, la famille est décidée à vendre. Bernard Tapie finit par prendre le contrôle de Wonder, après une rude empoignade avec la Banque Worms.

L'accent est mis sur la productivité, selon les chiffres de Bernard Tapie, Duracell produit 500.000 piles/salarié/an, Wonder 120.000. De nombreux sites sont fermés en province : Pontchâteau, Lisieux, plusieurs unités à Louviers.

En quelques mois, 600 salariés sont licenciés, l'action Wonder augmente de 560%.

Bernard Tapie s'associe alors à Francis Bouygues pour racheter SAFT-Mazda, détenu par la CGE. Il affirme son intention de faire du nouveau groupe le leader européen sur le marché des piles.

La « restructuration » continue, avec la vente par appartements de l'entreprise, les activités « piles militaires », puis « piles spéciales » sont ainsi cédées à Leclanché, Wonder ne gardant que les produits de grande consommation.

« Nanard » contre le petit lapin

Début 86, une grande campagne de publicité conçue par Jacques Séguéla vise à dynamiser l'image de marque de Wonder autour du slogan « Je marche à la Wonder ». Pièce maîtresse de la campagne, un clip publicitaire joué par Bernard Tapie lui-même où l'on voit le chef d'entreprise mener une vie trépidante, entouré d'une nuée de collaborateurs ébahis par son énergie, jusqu'à ce qu'ils découvrent les fameuses piles électriques fichées dans le dos de leur patron. Cette parodie « gore » du petit lapin de Duracell se termine curieusement par une « panne », Bernard Tapie s'écroulant de tout son long non sans un clin d'œil en direction de la caméra une fois les piles vidées.

La chute de la maison Wonder

Fin 86, le site historique de Saint-Ouen est fermé.

En 88, le groupe Bernard Tapie revend SAFT Mazda-Wonder à l'américain Ralston, qui cherche à implanter en France sa marque Energizer.

Fin 94, la dernière usine Wonder encore en activité est fermée à Louviers.

Le groupe Ralston conserve une usine en France, l'ancienne unité SAFT de Caudebecles-Elbeuf, où sont encore produites résiduellement des piles Wonder, surtout destinées à l'Afrique noire et aux DOM-TOM, où la notoriété de la marque demeure très élevée.

Quant à l'ancienne usine de Saint-Ouen, après un long conflit juridique - Ralston pensait en avoir acquis la propriété - Bernard Tapie l'a cédée à l'un de ses amis antiquaires, Monsieur Steinitz, à qui elle sert aujourd'hui de dépôt.



AU DÉBUT, C'EST UNE PHOTO, DANS UNE REVUE DE CINÉMA. UN PHOTOGRAMME.

L'IMAGE D'UNE FEMME QUI CRIE.

Et puis un titre, « La reprise du travail aux usines Wonder ». Cette femme, reprise du travail, comme on dit « repris de justice », et ces usines nommées Wonder ... Wonder, Wonderland, Alice à l'Usine, l'Usine en Pays des Merveilles. Le film a été tourné par des étudiants de l'IDHEC le 10 juin 1968, à Saint-Ouen. On y voit des ouvrières qui reprennent le travail après trois semaines de grève. Et cette femme. Qui reste là. Et qui crie. Elle dit qu'elle rentrera pas, qu'elle y foutra plus les pieds dans cette tôle... Les années ont passé. L'usine est fermée. Mais j'arrive pas à oublier le visage, la voix de cette femme. J'ai décidé de la retrouver. Parce qu'elle n'a eu droit qu'à une prise. Et que je lui en dois une deuxième.

Hervé Le Roux

Point de départ

C'est réellement un photogramme vu dans une revue de cinéma. Et puis un jour, j'ai vu le film de 68, qui ne m'a plus quitté. Je tournais autour, j'ai même pensé un moment l'intégrer à une fiction. Et puis finalement, je me suis dit que plutôt que de « tourner autour », mieux valait y aller « droit », que ce qui m'obsédait dans le film, c'était cette jeune ouvrière révoltée, et donc qu'il fallait que je la retrouve, que le seul film que je pouvais faire, c'était ça...

J'en ai parlé à Dominique Païni qui m'a fait rencontrer Richard Copans. Il était clair entre nous que l'enquête et le film ne faisaient qu'un, mais il fallait quand même vérifier, avant de lancer la lourde machine qu'est un film, qu'il existait bien des débuts de piste... J'ai donc fait une petite recherche qui avait déjà un côté «film policier»: au fur et à mesure que j'avancais dans l'enquête, je me rendais compte que mon «commanditaire», Richard, qui était étudiant à l'IDHEC en 68 et l'un des animateurs de la grève, en savait beaucoup plus long que moi... C'était début 92, le scénario de Grand bonheur a eu l'avance sur recettes, et je suis parti vers d'autres aventures...

Deux ans après, on s'est rappelé. C'était comme si on s'était quitté la veille, on avait toujours autant envie l'un que l'autre de faire le film, et on a pu tourner assez vite grâce à une petite avance du CNC et à une aide du Ministère du Travail.

Redonner la parole

L'envie, c'était vraiment de redonner la parole. Se dire que nous, spectateurs, on peut voir et revoir ce film de 68, vingt-sept ans après, j'allais dire avec vingt-sept ans d'«intelligence» en plus ne serait-ce que l'«intelligence» de l'Histoire qui s'est écoulée depuis - et qu'il serait juste que celles et ceux qu'une équipe de l'IDHEC a fixés, un peu par hasard, et pour l'éternité, dans dix minutes fortes, dramatiques de leur vie, aient eux aussi le droit de revenir sur ces images, d'exercer une sorte de droit de suite...

Et puis redonner le temps de la parole.

La déjà vieille prophétie selon laquelle tout le monde passe ou passera à la télévision un jour s'est déjà réalisée. On vous arrête dans la rue pour un micro-trottoir : « Vous êtes pour ou contre l'Europe ? ». Il faut répondre « Pour » ou « Contre » ... Si vous dites, « ça dépend » ou « c'est plus compliqué », c'est pas la peine, ça sera pas monté, on doit faire passer vingt personnes en deux minutes, alors vous comprenez, les finesses...

Là, au contraire, jouer le temps. Par exemple que dit Pierre Guyot, l'homme à la cravate du film de 68 ? « Je suis communiste » / « Il faut savoir arrêter une grève » / « Persiste et signe ». Ne garder que ça ne serait pas manipulateur, c'est ce qu'il pense. Mais qu'on lui laisse raconter son histoire l'environnement familial, la guerre d'Algérie et on ne le voit plus de la même manière, on s'éloigne de ce qui relèverait en fiction du type...

Le Tournage

Le tournage s'est étalé sur trois mois, de mai à août 95, d'une manière discontinue, et parallèlement à l'enquête... C'est-à-dire qu'un jour on réalisait une interview je passais la journée au téléphone à essayer d'exploiter les nouvelles pistes qu'avait pu nous indiquer la personne rencontrée, et décrocher un nouveau rendez-vous pour le lendemain ou le surlendemain...

La règle du jeu, c'était d'essayer de ne pas rencontrer les personnes avant le tournage, de ne les voir qu'avec une caméra, pour pouvoir garder un maximum de « fraîcheur », de spontanéité... Je les appelais, je leur racontais ma petite histoire, que je faisais un film sur Wonder, que j'avais une cassette vidéo à leur montrer, on prenait rendez-vous, on débarquait chez eux, on installait la caméra, on leur montrait la cassette, et on « discutait » ...

L'équipe était réduite au minimum : au son, Frédéric Ullmann et à l'image, Dominique Perrier. On avait déjà travaillé ensemble (Frédéric avait fait le son de Grand Bonheur, Dominique, elle, en était l'assistante réalisation). Il fallait travailler très vite pour ne pas donner l'impression à nos hôtes d'être envahis par une équipe de cinéma. A peine la caisse caméra sortie de la voiture, alors qu'on ne connaissait le plus souvent ni le lieu ni les gens, il fallait trouver un coin de décor, un minimum de scénographie ne serait-ce que ma présence ou non dans le champ des axes, des cadres, et une sorte de pré-découpage qu'on ajustait rapidement entre les prises. C'était vraiment un travail d'équipe, non seulement il fallait pouvoir se comprendre et se réajuster les uns par rapport aux autres d'un geste ou d'un regard, mais en même temps ne jamais relâcher l'écoute. Et sans cette complicité et plus encore la qualité d'attention de Dominique et de Frédéric, le film n'aurait pas été possible. D'ailleurs, il y a des moments dans le film où les personnes interviewées ne s'adressent pas à moi mais à eux on le voit dans leurs directions de regard et ce sont des moments que j'aime bien, ce sont autant de contrechamps de notre travail à trois.

Les interviews

L'on pourra me reprocher de ne pas interviewer en « journaliste », de rarement contredire, de ne pas exercer de droit de suite. Je le revendique : je n'interroge pas des criminels de guerre bosno-serbes. J'en serais bien incapable d'ailleurs. Quand je mets en scène une fiction, j'ai besoin d'aimer chaque personnage. Dans un documentaire où les personnages sont aussi des personnes, c'est pire. Il faut vraiment que chacun ait sa chance, et donc que chacun puisse dire ses raisons. Ce qui n'empêche pas après le spectateur ou la spectatrice, en fonction de sa « sensibilité » comme on dit, d'avoir ses « préférés ». Et puis je n'écris pas une thèse sur Wonder. Ce qui m'intéresse, c'est moins de savoir la date exacte à laquelle les femmes à la chaîne ont eu droit aux douches, que de constater que dans le souvenir des contremaîtres, c'était bien avant 68, alors que Marie-Thérèse affirme que c'est en 70. La confrontation ne servirait à rien, chacun maintiendrait ses dires, le montage du film se contente de privilégier la version la plus vraisemblable - ici, celle de Marie-Thérèse qui, elle, travaillait dans les ateliers de femmes, et qui, de plus, n'étant entrée qu'en septembre 68, a peut être des repères chronologiques plus précis que les contremaîtres qui y sont restés quarante ans...

A l'image

Je suis parfois à l'image dans le film. Au départ, c'était comme une sorte d'exigence morale : je ne pouvais pas à la fois demander à des gens d'accepter de parler devant une caméra, de s'exposer, et moi, rester planqué au chaud, off, derrière. Et puis c'est vite apparu comme une nécessité dramaturgique. Disons qu'il y a dans ce film un type un peu frappingue qui vient déranger les gens chez eux avec une TV portable, un magnétoscope et une cassette vidéo et qui n'a qu'une idée fixe : retrouver une femme qui a été filmée le 10 juin 68 aux portes de l'Usine Wonder, et ce « personnage »-là, il fallait bien que je l'incarne, que je lui donne un corps et une voix.

Le film de 68

Les fragments du film de 68 interviennent, soit en contrechamp des visionnages, soit pour illustrer, à vitesse normale ou au ralenti, les propos des interviewés. Par exemple quand Willemont dit apparaître bord cadre dans le film, ou quand Joubert, le délégué CFDT, parle de la présence massive de la maîtrise au moment de la reprise, on le voit.

D'autres images reviennent d'une manière quasi-obsessionnelle, presque comme des gimmicks - l'ouvrière qui dit qu'elle en a « jusque là », le chef du personnel qui appelle le personnel à rentrer comme on sifflerait la fin d'une récréation, les ouvrières qui rentrent par la petite porte de l'usine, la tête un peu basse.

Et puis il y a enfin des passages que l'on revoit différemment quand ils sont cités une deuxième fois : on ne voit pas de la même manière Pierre Guyot, « l'homme à la cravate », avant et après qu'il ait raconté son parcours personnel. D'une manière générale, plus on avance, plus on en sait long sur les protagonistes, et plus on peut décoder les images du film de 68.

Au bout du compte, fragment par fragment, le film de 68 un bref plan sur l'usine suivi d'un plan séquence de huit minutes est entièrement cité. Il ne manque pas un photogramme.

Elle

Le fil rouge, bien sûr, c'est Elle, et l'enquête qui s'en rapproche ou s'en éloigne. C'est un suspens qui a fonctionné dès le tournage où tout le monde nous demandait : « Alors, vous l'avez retrouvée ? ». Après que le film soit passé à la Vidéothèque, j'ai rencontré un spectateur qui n'avait pas pu rester jusqu'au bout et qui m'a posé la même question : « Alors, on la retrouve ? ». Pour l'instant, les quelques journalistes qui ont écrit sur le film n'ont pas dévoilé la fin. J'espère que ça va durer et que personne ne viendra glisser dans le tuyau de l'oreille du spectateur le nom de l'assassin...

Documentaire / Fiction

Je ne suis pas « documentariste » (j'ai horreur de ce mot). Reprise est un film comme un autre, mis en scène, si mettre en scène c'est bien choisir un décor, des axes, des cadres, découper, monter, mixer. Le fait d'être parfois dans le plan m'a même fait toucher du doigt une certaine forme de « direction d'acteurs » influencer la couleur... j'allais dire : du « jeu », enfin : de la discussion, par mes questions ou mes relances, et presque « monter » en direct : laisser du temps, ou au contraire enchaîner, bref re-rythmer un plan-séquence pendant qu'on le tourne.

Mais dans l'ensemble je ne crois pas qu'il y ait beaucoup de différence entre un « documentaire » et une « fiction » où les acteurs auraient une grande marge d'improvisation. En fait, il a fallu que l'on se retrouve au Festival de Belfort en compétition dans une catégorie « documentaire » pour que l'on se rende compte qu'on en avait fait un (le Prix Sadoul, lui est « open », documentaires et fictions mélangés). Ces catégories sont un peu dépassées. Coûte que Coûte de Claire Simon, s'il fallait à tout prix le mettre dans un genre, je dirais pas que c'est un docu, je dirais plutôt que c'est un western.

Résonances

Quand on a contacté les gens, été 95, et qu'on leur a expliqué le projet, la plupart y compris les militants syndicaux nous ont dit : « nous, évidemment, on veut bien témoigner, mais ça va intéresser qui, ces vieilles histoires ? ». On a commencé à monter pendant l'automne 95, et puis sont arrivées les grèves de décembre... Pour aller à la salle de montage, on devait traverser la Place de la République, où l'on trouvait, sous leurs banderoles, les mêmes qui, quelques mois plus tôt, ne donnaient pas cher du mouvement social. C'était d'ailleurs très troublant de les voir dans le film, sur la table de montage, et de les retrouver en sortant, « raccord », dans la rue. Ça avait un petit côté Rose pourpre du Caire, c'était comme s'ils sortaient de l'écran.

Je n'ai pas voulu faire un film « passéiste » ou « nostalgique » (même s'il peut évoquer « bien des choses » pour les plus anciens ou simplement pour ceux qui ont vécu 68). Les gens de vingt ans le perçoivent, d'une certaine manière, comme un film « historique ». Il décrit un monde disparu : les grandes entreprises industrielles des banlieues rouges, une forme de culture d'entreprise - un sentiment d'« appartenance » largement remis en cause par toutes les formes de « précarité » du travail. Mais en même temps, la « condition ouvrière » - malgré les discours officiels qui augurent de la disparition des ouvriers comme d'aucuns de la mort du cinéma - elle, perdure. Au moment du tournage, il y avait une entreprise de boucherie industrielle, Bigard, à Quimperlé, où la direction voulait rétablir des pauses-pipi à heures fixes pour les salariés - on le cite dans le film.

Et très vite dans les discussions après le film, ça revient. A Belfort, on est venu nous parler des ouvrières de l'Epée à Besançon, dont le rapport au travail et à « leur » entreprise, même si, elles, sont très qualifiées, n'est pas très différent de celui de leurs consœurs de Wonder...

(Propos recueillis par Claude Corbigny)

LA REPRISE DU TRAVAIL AUX USINES WONDER, UN FILM DE 68

Ou comment des élèves de l'IDHEC en grève ont réalisé « le » plan-séquence des « événements ».

Le 16 mai 1968, les élèves de l'IDHEC se mettent en grève et décident l'occupation de l'Ecole.

Le lendemain, a lieu, rue de Vaugirard, la constitution des Etats Généraux du Cinéma Français, qui décident du principe de la grève illimitée de la production cinématographique. Le 20 mai, les Etats Généraux créent une commission de dérogation à la grève « permettant le tournage de films concernant les mouvements étudiants et ouvriers ou les négociations sur le Vietnam ».

Dans le même temps, les élèves de l'IDHEC en grève se constituent en association, pour pouvoir « juridiquement » utiliser le matériel de tournage de l'Ecole (caméras 16, matériel son). Les projets de film devront être soumis à l'approbation préalable de l'Assemblée Générale des élèves.

Quelques projets sont acceptés, l'un d'Azimi, sur l'occupation de la Sorbonne, l'autre de Jacques Willemont, sur les différentes organisations politiques faisant partie du « Mouvement ».

Il est convenu de commencer ce dernier tournage par l'OCI (Organisation Communiste Internationaliste), en choisissant pour des raisons matérielles : pénurie d'essence des usines proches de la Portes des Ternes où se trouvent les locaux de l'Ecole. Un premier tournage a lieu à la SIDI à Levallois.

L'OCI propose alors de venir filmer un meeting, le 10 juin, à l'usine Wonder de Saint-Ouen. L'équipe de tournage arrive sur place au moment où la reprise du travail vient d'être votée et décide de filmer. Pierre Bonneau est à la caméra ; Jacques Willemont tient le micro, Liane Estiez, le Nagra ; Maurice Portiche est présent en tant qu'assistant.

L'équipe n'a qu'une boîte de pellicule et tourne en continu un plan séquence d'une dizaine de minutes. La bobine développée est projetée en Assemblée Générale ; il est décidé de la diffuser d'une manière autonome, sans attendre une hypothétique - vu la conjoncture mi-juin éventuelle réalisation du projet global initialement prévu.

Le film « Wonder » est salué, dès ses premières projections, comme un événement majeur. Présenté au Festival d'Hyères, l'été 68, il est aussitôt distribué sous des formes militantes, par des collectifs, tels Cinélutte. En 1970, il constitue le complément de programme du film de Marin Karmitz, Camarades.

Sa diffusion, sous forme d'extraits, dans les séries « anniversaires », Histoire de Mai de Pierre-André Boutang et André Frossard (1978), Mai 68, quinze ans après de Jean Labib (1983), Génération de Daniel Edinger, Hervé Hamon et Patrick Rotman (1988), consacre son rang de film culte, dans le « stock » des images de 68. Wonder est également cité dans le film de fiction d'Elie Barbier réalisé pour Arte dans la collection « les années-lycée ». Pour rendre compte de ce statut, on trouvera ci-contre deux articles, l'un paru « à chaud » dans POSITIF, et soulignant son importance politique, l'autre, des CAHIERS DU CINEMA, le reconnaissant « à froid » comme l'un des films phares de l'histoire du cinéma direct.

« Le seul film intéressant sur les événements, le seul vraiment fort que j'aie vu, c'est celui sur la rentrée des usines Wonder, tourné par des étudiants de l'IDHEC, parce que c'est un film terrifiant, qui fait mal. C'est le seul film qui soit un film vraiment révolutionnaire, peut-être parce que c'est un moment où la réalité se transfigure à un tel point qu'elle se met à condenser toute une situation politique en dix minutes d'intensité dramatique folle. »

Jacques Rivette, 27 juillet 1968.

ENTRETIEN AVEC LE PRODUCTEUR RICHARD COPANS

La Rencontre

Hervé est venu me voir une première fois en 91, il avait simplement l'idée qu'il voulait retrouver cette jeune femme qui crie : faire de la recherche de cette inconnue une enquête pour rencontrer le maximum de personnes qui travaillaient à l'époque aux usines Wonder. L'idée de base était vraiment de retrouver cette femme, pour lui offrir une deuxième prise, une Reprise. Je trouvais l'idée formidable,

Le film de l'époque je le connaissais très bien parce que j'étais étudiant à l'IDHEC en 68. Je n'y avais pas participé mais par contre je faisais partie de ceux qui occupaient l'école et qui pensaient que le matériel de l'école devait être utilisé pour filmer les événements de 68, les mouvements de grèves des étudiants et des ouvriers. Disons que j'étais un des producteurs symboliques du film de Wonder de Jacques Willemont et Pierre Bonneau.

Puis Hervé a disparu pour faire un long métrage de fiction sur lequel il travaillait par ailleurs. Trois ans après, il est revenu me voir avec un texte qui m'a plu. A notre grande surprise, ARTE a refusé. J'ai tout de suite pensé que la stature de cinéaste de Hervé Le Roux, qui avait déjà fait deux films de fiction importants, très singuliers, avec une véritable écriture cinématographique, lui permettait de demander une avance sur recette. Et ça a marché. Nous avons obtenu un financement du Ministère du Travail autour de l'idée d'un patrimoine de mémoire ouvrière qu'il fallait recueillir. Ces deux financements ont permis de faire le film.

La Production

J'étais habitué à des tournages où on accumulait les rencontres dans un plan de travail resserré. Et j'étais familier d'une écriture documentaire où, à partir de plusieurs interviews de personnages, on croisait leurs témoignages thème après thème. Le film se construisait ainsi.

Avec Hervé ce fut totalement différent. Il filmait les personnages en construisant un chemin qui allait de l'un à l'autre, comme si la trame chronologique des rencontres était la trame d'une enquête. Et donc le tournage s'est étalé sur plusieurs mois car il fallait du temps pour remonter les fils et essayer de retrouver cette jeune femme plus âgée d'au moins trente ans de plus. Mais la plus grande surprise c'est la façon dont le film a été monté et qui est d'ailleurs la version finale. Un moment relativement long est consacré à chaque personnage dans le film, entre 8 et 15 minutes. A chaque fois c'est une rencontre. Du coup ça transforme totalement la façon dont cette personne parle de son passé ouvrier et de la vie de l'usine parce qu'elle se constitue véritablement comme un personnage à part entière, avec ses manières de parler, ses gestes, son intérieur...

Evidemment la conséquence de ce mode de travail, c'est que le film est long et que le temps qu'il faut à chaque personnage pour se constituer fait que la durée du film à la fin du premier montage est considérable. Je me rappelle très bien qu'à un des premiers visionnages, je vois un film qui fait 6h ou 8h et comme les personnages sont montrés dans leur intégralité et que ça ne correspond pas à ce que je pense d'un montage, à l'époque en tout cas, je dis « ah c'est bien mais quand est-ce que tu commences à monter ? » et il me regarde et me dit « mais c'est monté ». Et donc la surprise était formelle, mais elle avait aussi des conséquences sur la production.

A la fin du montage on arrive à se stabiliser à une durée de 3h et 10 minutes. Le film est deux fois plus long que ce qu'on avait prévu et le tournage a duré assez longtemps, on n'a plus d'argent. Voici donc le problème : est-ce qu'on finit le film en guérilla sauvage, personne n'est payé etc. Ce que Hervé ne voulait pas faire. La solution qui se dessine est un peu étrange. On retourne voir Arte avec le film monté de 3h10. Thierry Garrel, patron des documentaires Arte, ne veut pas il trouve ça trop « auteur », il y a quelque chose qui le dérange. Et puis finalement trois jours après il nous dit : « je trouve que les témoignages sont formidables, donc si vous me livrez un film de 1h40 sur la vie ouvrière de Wonder je le prends pour un grand format ». Ce qui est une bonne nouvelle car qui dit grand format dit grand budget donc on peut économiser sur cette nouvelle production pour payer la fin de *Reprise*. Discussion avec Hervé tout à fait amicale mais assez longue. Lui est totalement opposé à cette idée, il pense que ce n'est pas possible, il ne veut pas s'en occuper, son équipe ne va pas monter un autre film. Finalement, moi, je me dis que c'est possible et si je pense que c'est possible eh bien c'est à moi de m'y coller. Donc le producteur devient le traître, parce que c'est moi qui produit et réalise l'autre film, *Paroles ouvrières, paroles de Wonder* qui passe sur Arte avec d'excellentes critiques. Une fois passé sur Arte on le met sur une étagère et il n'est jamais passé nulle part, parce que pour moi il faisait de l'ombre à *Reprise*. Mais effectivement je fais le film en économisant sur son budget pour financer les finitions de *Reprise* et donc avoir un film de 3h12 en 35 mm qui peut être exploité. Et après on va de bonne surprise en bonne surprise, du côté des distributeurs avec Maurice Tinchant de Pierre Grise, mais aussi en recevant le prix George Sadoul.

20 ans après

Je trouve que le film est encore plus fort aujourd'hui, que le regard que Hervé avait, était celui d'un cinéaste : à la fois dans le réel et dans l'imaginaire des ouvriers mais toujours porté par sa fiction à lui, son désir de retrouver l'ouvrière. Le film ne vieillit pas parce que chacun peut se retrouver dans ce désir de retrouver cette jeune femme, de rencontrer cette inconnue qui gueule sa colère. Le film ne vieillira pas. Il fait remonter le passé d'une conscience ouvrière : qu'est-ce qu'un syndicat, qu'est-ce que la lutte collective, qu'est-ce qu'être ensemble à l'usine, qu'est-ce qu'être une jeune fille de 14 ans qui va à l'usine travailler, qui donne sa paye à sa mère... donc il y a énormément de choses qui apparaissent qui ne sont pas simplement : comment on travaillait, comment on était exploité, ou comment on a lutté. Partant d'un film de 1968 où on ne voit rien de l'usine derrière le mur, il fait remonter des récits, des paroles ouvrières. Travail d'historien, d'archéologue, mais surtout cinéaste animé par son rêve de rencontre.

Hervé Le Roux

On a essayé au début des années 2000, Serge Lalou puis moi de monter la production d'un film auquel il tenait beaucoup. C'est le seul projet sur lequel j'ai retravaillé après *Reprise*, un scénario qui s'appelait « Les méchants », qui était assez caustique sur les patrons, les bourgeois, ... les méchants quoi. On n'a pas réussi à monter la production. On a essayé de convaincre Hervé de retravailler son scénario et ça c'est une chose à laquelle il résistait énormément. Au bout de deux heures de discussion il disait « oui d'accord je vais retravailler ces trois scènes » et quinze jours après il avait enlevé trois lignes. Le scénario ne bougeait pas beaucoup. Par ailleurs il ne plaisait pas aux décideurs.

L'autre film c'est *Madame Manet* que Serge a produit et sur lequel, grâce à l'aide du développement renforcé ils ont pu faire le film qui est magnifique et que Hervé n'a pas pu finir. Heureusement il avait enregistré toute sa voix et le montage image était quasiment terminé donc on a pu le terminer sans lui. Il a été montré à la Cinémathèque au mois de novembre dans le cadre de l'hommage à Hervé. Il va être édité en DVD par Les Films du Paradoxe et il va circuler de musée en musée.

Quelque chose de personnel sur Hervé Leroux ?

C'était quelqu'un de très secret. Je crois qu'il vivait seul. Je n'en sais rien. Ce qui est sûr, c'est qu'il vivait dans une extrême précarité. Il vivait de son travail qu'il faisait à Emergence. Je crois qu'il vivait avec très peu d'argent. Je ne l'ai pas vu changer beaucoup de tenues en dix ans. Mais c'est quelqu'un qui ne se plaignait jamais sur sa situation, pas un mot. Sur la vie des intermittents du cinéma, on peut parfois avoir des échos ou se dire « là ça va mal, là ça va super ». Avec Hervé, rien, c'est une question qui n'existait pas, il était d'une grande discrétion. Pour lui l'argent n'était pas un sujet.

Au fond sa façon de vivre me faisait penser à un artiste peintre du 19^{ème} siècle, il ne pouvait, il ne savait faire que ses films et pas autre chose. Et si cela a pour conséquence de vivre dans une grande précarité, il l'accepte. J'ai toujours eu un sentiment de pas pouvoir l'aider comme il fallait. C'est une personnalité que j'admire : voir une personne vivre pour son art, faire le film tel qui veut le faire et pas un autre... On est tous amenés à faire des compromis. Pas lui, c'est un homme sans compromis. Ce qui pourrait nous laisser croire à un homme très rigide alors qu'il était très doux. C'est ça qui est le plus surprenant c'est cette espèce de raideur dans « Je fais ce film là et pas un autre. Je veux cette peinture là et pas une autre. Je ne peux pas changer trois lignes du scénario que j'ai écrit il y a deux ans. » On se dit qu'il est coincé, alors qu'il était d'une extrême gentillesse. On le voyait bien fragile, très doux, disant « Prends soin de toi » en nous quittant.

Propos recueillis à Paris, le 14 mars 2018

« LE TEMPS RETROUVÉ D'UNE RÉVOLTE OUVRIÈRE »

TEXTE ÉCRIT PAR JEAN-MICHEL FRODON, PUBLIÉ LE 27 MARS 1997 DANS LE MONDE

Reprise. A partir d'un court métrage tourné le jour de la reprise du travail aux usines *Wonder* de Saint-Ouen après la grève de mai 68, un grand récit sur l'histoire contemporaine qui est aussi formidable stimulant à la réflexion.

C'est la photographie en noir et blanc d'une femme en blouse blanche entourée d'hommes en costume. Et c'est une voix. Pas qui cri, qui gueule : « Non, j'entrerai pas ! J'mettrai plus les pieds dans cette taule ! » La taule, ce sont les usines *Wonder* à Saint-Ouen, l'image et le son viennent d'un film de dix minutes réalisé le 10 juin 1968, le jour de la reprise du travail après la grève de mai. On voyait les ouvrières qui rentraient, le chef du personnel qui faisait presser le pas sous le regard des responsables politiques (*PCF*) et syndicaux. Et puis cette jeune femme qui explosait de rage et de détresse, les hommes d'appareil tentaient de la calmer, expliquaient que les négociations avaient permis une amélioration, un lycéen gauchiste leur portait la contradiction. La femme en colère n'écoutait pas, elle était comme folle...

Des élèves de l'*IDHEC* avaient filmé ça, un peu par hasard, et c'était devenu *La Reprise du travail aux usines Wonder*, l'un des rares films de mai 68, le plus fort peut-être, qui serait ensuite diffusé de manière militante. Près de trente ans après, un cinéaste, Hervé Le Roux, repart sur les traces de cette histoire. Et dans le plus simple des dispositifs (la cassette du court métrage, une caméra et un micro, des entretiens...) l'Histoire et le cinéma fabriquent, tout naturellement semble-t-il, un grand et beau film. Comme si tout était là, qu'il suffisait d'y aller voir.

Wonder par exemple, entreprise exemplaire de l'histoire industrielle française. Elle est créée durant la guerre de 14 par une Madame Courtcuisse qui fonde une dynastie de capitaines d'industrie paternalistes ; technologie de l'électricité ; essor grâce aux colonies (le marché africain manque de courant) puis aux guerres coloniales (l'armée consomme beaucoup de pile ensuite aux débuts de la force de frappe et à un produit emblème la modernité, le transistor ; et l'un des premiers grands slogans publicitaires, « ne s'use que si l'on s'en sert ».

Plus tard la restructuration, le coup mortel de l'essor de la grande distribution, l'irruption des concurrents étrangers (mondialisation), la fin des entreprises familiales, le « sauvetage » par Bernard Tapie, puis le démantèlement pour accroître la rentabilité, et finalement la revente à l'américain Ralston, qui achève de fermer les derniers sites.

Ça remonte en flots

Mais c'est aussi l'histoire des banlieues rouges, l'histoire du travail à la chaîne et des intolérables conditions de travail, la longue marche du syndicalisme et ses déchirements internes, la guerre d'Algérie, mai 68... L'histoire, et l'occultation de l'histoire. Tout est là, ça remonte en flots, il n'y avait qu'à tirer le fil. Le Roux va voir les auteurs du court métrage de juin 1968, Jacques Willemont et Pierre Bonneau. Ils donnent trois souvenirs, une poignée de noms. Le réalisateur suit la piste, il semble qu'elle ne s'arrêtera plus. Les récits, pathétiques ou burlesques, font la chaîne par-dessus les ans, certains se trompent, d'autres mentent. De grands geysers d'émotion jaillissent, pas toujours tristes, une boîte comme ça c'était aussi une communauté, certains couples s'y sont connus, pour des filles de quinze ans c'était l'occasion de ne pas « devenir bonne chez les autres ».

La Durée

Il y a des anciens et d'actuels responsables syndicaux, des contremaîtres à la retraite, une bonne sœur épatante, « le type à la cravate » du film de 68 – montré à chaque témoin avant la conversation, fils d'un ponte du Parti communiste (Raymond Guyot) et qui raconte sa propre histoire d'insoumis contre la guerre d'Algérie à l'intérieur de son rôle d'apparatchik. Le lycéen gauchiste devenu routard installé sur une plage de l'île d'Oléron. Il y a une cabane de pêcheur, des intérieurs avec des canapés *Conforama*, la grisaille d'un local syndical. Des voix comme on n'en entend pas souvent, des corps comme on les voit rarement, sur un écran grand ou petit. Et la durée. Le temps accordé à chacun, pour raconter, pour se souvenir. Ce temps donné – le contraire absolu de la télévision – rend tout possible. 3h12, ce n'est pas long, alors.

Le temps donné fait les personnages et fait que *Reprise* n'est pas un « documentaire », simplement un film. Avec des protagonistes extraordinaires, y compris ceux qu'on ne voit pas, comme la Mme Campin, « contremaîtresse » de l'atelier de noir (ça ne s'invente pas), le pire, celui où travaillait la femme en colère. Des personnages qui commencent d'exister bien avant d'apparaître, comme Marguerite « qui a cassé son parapluie sur la tête de Tapie » le jour où il est venu annoncer la fermeture de l'usine. Et ceux qu'on voit, comme Liliane, extraordinaire de présence, de précision, comme beaucoup à la fois n'ayant rien renié de ce qu'ils ont éprouvé alors.

Et puis elle, la jeune femme brune si belle dans sa fureur, elle est le centre toujours fuyant, elle aime le récit comme dans un film poursuite. Peu à peu, à travers les paroles des autres, elle devient l'image de ce qui a été enterré : la révolte ouvrière. Pas les manifestations étudiantes, qu'on a vues (un peu) et rejouées (beaucoup), pas les négociations tripartites de Grenelles, mais un courant sous-jacent, non maîtrisé, non formulé, que mai 68 aura sans doute paradoxalement contribué à ensevelir, pour rendre possible la suite de l'Histoire. En cherchant « la femme qui crie », le film fait percevoir cette absence, ce refoulé (du jeu politique aussi bien). Celui qui ressort à présent par surprise jusque dans les plus infâmes dérives populistes comme dans l'essor « irrationnel » des grèves de l'hiver 1995.

Ainsi *Reprise* est à la fois un grand récit d'histoire(s), et un formidable stimulant de la réflexion. Du grand cinéma, quand la réalité devient visible et passionnante, au-delà des apparences mais avec elles.



HERVÉ LE ROUX : « LES OUVRIERS ONT ÉTÉ EXCLUS DEUX FOIS : DE LEURS USINES, PUIS DE LA REPRÉSENTATION »

ENTRETIEN AVEC HERVÉ LE ROUX, RÉALISÉ EN MARS 1997 PAR SERGE KAGANSKI POUR LES INROCKUPTIBLES (EXTRAIT)

Comment as-tu découvert cette photo à l'origine du projet Reprise ?

Hervé Le Roux - En lisant le numéro des *Cahiers* sur la situation du cinéma français en 81, dans lequel il y avait le bilan des années 70 et notamment une double page sur le cinéma direct en dix images, rédigée par Serge Daney et Serge Le Péron. La seule photo que j'ai retenue est celle de cette fille. Je me suis reporté à la légende : "*La reprise du travail aux usines Wonder.*" Evidemment, je me suis dit "La sortie des usines Lumière." C'était non seulement le choc de voir cette femme, mais aussi le dispositif de l'image : une femme seule, habillée en blanc, cernée d'hommes. Et puis ce que disait l'article, que c'était en 68, à la reprise du travail et qu'elle ne voulait pas rentrer. Cette image m'a travaillé pendant quinze ans, c'est une longue histoire. J'ai dû attendre un ou deux ans avant de voir le film à la Cinémathèque. C'est un film très connu qui a été terminé très vite, puisqu'il n'y a qu'une seule coupe dans la bobine 16 mm qu'ils ont tournée. Il a été projeté pendant l'été 68 au Festival d'Hyères - un grand festival à l'époque -, puis diffusé par les collectifs militants et, ensuite, montré en première partie d'un film de Karmitz, *Camarades*. C'est le seul film de 68 qui ne soit pas un film de montage, un exercice vertovien exemplaire, c'est-à-dire la réalité prise sur le vif, sans commentaires idéologiques. C'est un document brut et du coup, il vieillit peut-être mieux que les autres. Il n'est jamais passé *in extenso* à la télé mais des extraits ont été intégrés dans des films d'archives.

Comment as-tu vécu 68 ?

J'avais 10 ans et demi et j'ai vécu les événements derrière les persiennes fermées de l'appartement de mes parents, qui donnait quasiment sur la place de la Nation. J'ai un souvenir de voyeur : les volets entrouverts où d'un seul coup on voit les CRS, habillés à l'antique, genre légionnaires romains, avançant sur les manifs ouvrières. Et puis les gens de la radio qui ne parlaient pas tout à fait comme d'habitude, *Le Jeu des mille francs* qui n'a pas lieu. Mai 68, c'est plutôt une mémoire qui m'est transmise. Pendant ma vie étudiante, on était les héritiers de 68, sur les libertés qu'on obtenait : la majorité à 18 ans, la contraception, l'avortement...

Reprise est un film qui renoue avec le politique, mais l'envie de départ semble surtout romanesque : tu étais amoureux de cette fille et de son mystère.

Complètement. La première fois que j'ai montré ce film, il y a eu une discussion du genre : "Politiquement, qu'est-ce que ça veut dire ?" Et puis il y a une amie comédienne qui est sortie en disant "*Oh ! C'est un grand film d'amour !*" Ça a jeté un froid, ça paraissait complètement irresponsable, mais ça m'a fait extrêmement plaisir parce que c'est ça, enfin, c'est aussi ça. Donc, c'est à la fois un film d'amour et ça se veut quasiment une enquête policière.

Savais-tu au départ que tu allais tourner longuement autour de la fille et que ça allait faire ton film ?

Je n'excluais pas du tout de la retrouver immédiatement. L'enquête a suivi la chronologie définitive du film, même si elle est un peu modifiée et remontée. Les premières personnes que l'on retrouve sont les agents de maîtrise, l'encadrement, et puis les délégués syndicaux parce qu'on se souvient de leurs noms. Et puis, plus on va vers cette femme, plus on va vers les ateliers et les OS. Là, on tombe sur des femmes qui sont des anonymes et dont, au mieux, on ne connaît plus que le prénom. Souvent, c'est "Comment elle s'appelle, elle habitait dans la cité, derrière..." Je sentais que je me rapprochais de cette femme mais aussi que le chemin serait long.

C'est une mise en scène perspectiviste. Et on peut dire aussi que Reprise est un film sur la rhétorique.

C'est une accumulation d'approximations, d'erreurs et de mensonges qui finit par rendre compte du réel. Chacun fictionne, chacun construit son scénario des événements. Faire coexister, même à une demi-heure d'écart, ces paroles qui ne disent pas la même chose sur les mêmes événements n'ôte rien à leur intelligibilité. C'est aussi considérer le spectateur comme adulte et non pas faire sur la question un champ-contrechamp idéologique qui consisterait à faire un montage alterné des différents protagonistes, ce qui serait infantile.

Est-ce que tu as déjà montré le film aux militants que tu as filmés ?

Il y en a qui l'ont vu, et leurs réactions sont généralement assez vives par rapport aux paroles des autres. Pendant les projections, ça râlait : "*Mais ce contremaître dit n'importe quoi !*" Ils se mettent en colère contre des propos qui sont dans le film mais cette colère ne se retourne pas contre le film. Et ils ont été émus - en regardant le film de 68 - de voir leur usine. Certains m'ont dit qu'ils n'en avaient pas dormi de la nuit. C'est très fort, très violent pour eux de revoir ces images. Sinon, les autres réactions sont du genre "*Ça a été beaucoup de travail, vous avez bossé*", ce qui me touche beaucoup. C'est des réactions que j'avais entendues lorsque je montrais Grand bonheur dans des villes ouvrières. Ce qui les intéressait, c'était la fabrication du film, le travail.

**ENTRETIEN AVEC HERVÉ LE ROUX
RÉALISÉ LE 7 FÉVRIER 1997 PAR SERGE TOUBIANA
POUR LES CAHIERS DU CINÉMA
(EXTRAIT)**

En voyant ton film, j'ai pensé à Truffaut : tu sais que La Chambre verte a failli avoir pour titre La Disparue, une nouvelle de Henry James. Le point de départ de ton film consiste à la recherche d'une femme dont on n'a que l'image, dans un film militant datant de mai 68 : La Reprise du travail aux usines Wonder. Pour la retrouver, tu organises une sortes d'enquête, en fait une cérémonie qui consiste peu à peu à l'entourer, à l'approcher grâce à divers témoignages.

Je n'ai pas pensé à la chambre verte (rires). Mais c'est vrai qu'au départ, il y a cette femme disparue. L'image de cette femme, sa voix, m'obsédaient, je n'arrivais pas à m'en débarrasser. Je tournais autour de cette image, sans savoir comment la montrer à d'autres, comment la transmettre. Au bout d'un moment, j'ai réglé le problème en me disant : je vais la chercher, c'est ce qu'il y a de plus simple, sans construire un dispositif sophistiqué autour.

Qu'est-ce qui fait que cette image pour toi, a fait légende ?

Parce que c'est la révolte, la révolte incarnée... A bas le travail ! Le travail c'est sale, mal payé, et on nous traite comme des chiens. La Fille le dit dans le film de 68 : « Je ne rentrerais pas, je ne mettrai plus les pieds dans cette tôle ». Ce n'est pas un refus théorisé, mais ça me paraît un repère de tout ce qu'on a vécu dans les années 70, et après. Cela me touche personnellement. Il y a aussi l'impression que tout ce monde-là, de manière plus général : l'usine, la banlieue, le mouvement social, la classe ouvrière, n'a pas été transmis. Avec les années 80, il y a eu d'un seul coup un changement de socle. Cette mémoire-là, qui se transmettait jusqu'alors de génération en génération, s'est cassée. J'avais onze ans en 1968. La mémoire que j'en ai m'a été transmise, elle ne m'est pas personnelle. Mais cette mémoire est brisée. Tous les instantanés que nous renvoient aujourd'hui les médias, à propos des banlieues, des grèves, des mouvements sociaux ou du chômage, ne reposent pas sur ce socle de mémoire. Lorsqu'on évoque la banlieue, aujourd'hui, à la télé, personne ne restitue ce passé ; on oublie par exemple qu'à Saint-Ouen, à la fin des années 60, il y avait 40.000 métallurgiste, qui passaient d'une usine à l'autre du jour au lendemain.

En voyant ton film, j'ai pensé que cette femme qui refuse de reprendre le travail incarne aussi, à sa manière, une certaine forme de théâtre. Elle crie, elle sur-joue presque son « rôle » d'ouvrière révoltée.

C'est vrai, le dispositif est très théâtral. Dans le film de 68, il y a, comme par miracle, tous les personnages de la comédie de mai 68 : le délégué cégétiste, le gauchiste, l'ouvrière révoltée mais pas politisée, le chef du personnel avec sa blouse grise... Tout le théâtre de 68 y est présent. Mais en avançant dans le film, on découvre que chacun est venu jouer son rôle. Il y a cette femme, et ces « acteurs » amateurs tout autour...

Le sujet du film est aussi la disparition de la classe ouvrière. Non pas comme réalité, mais comme mythe.

Il existe encore des ouvriers aujourd'hui. Ce qui a peut-être disparu, c'est la classe ouvrière comme ensemble de représentations, de sentiments d'appartenance commune à une entreprise, de relations avec le monde. Bref, la conscience de classe a disparu. Et il y a moins d'ouvriers aujourd'hui, du fait des mutations technologiques et autres. Mais la classe ouvrière, avec tout ce qu'elle suppose de symbolique d'affectif et de mythes ou d'utopie politiques, a sans doute disparue.

Le parallèle est stimulant : le cinéma part à la recherche de son histoire, puisque l'origine de ton film, c'est justement un autre film, dont la démarche consiste à partir à la recherche de la classe ouvrière, à travers l'une de ses figures. Les deux mouvements sont indissociables.

C'est un film sur le cinéma dans la mesure où il pose la question : qu'est-ce que le cinéma si ce n'est une production de mémoire ? La démarche était de retrouver cette femme et, en chemin j'ai rencontré tous ceux qu'on voit dans le film : leurs paroles, leurs histoires, leur mémoire... Tout cela, je ne pouvais le prévoir, sauf de manière abstraite. Je savais que les gens que j'allais rencontrer avaient été ouvriers à Saint-Ouen – C'était une donnée objective. Mais c'est en filmant que j'ai mesuré la manière dont ils rendent compte de leur vie.

Mais ton film n'est pas du tout sociologique, il est structuré par un récit, où tu t'impliques comme enquêteur, une sorte d'inspecteur Clouseau menant son enquête de manière obstinée.

L'enquête était le fil conducteur qui m'amusait et me permettait de jouer avec le spectateur ; c'est ce que tu appelles le côté « Inspecteur Clouseau ». Une manière de jouer sur les codes du film policier, qui allègent un matériau assez lourd constitué par les expériences qu'apportent les gens : leurs conditions de vie et de travail étaient dures, et se sont terminées avec la débâcle de Wonder à cause de Bernard Tapie. C'est toujours Louis Morin, le syndicaliste CFDT, qui dit dans le film : « ça a quand même été dur ! » Donc, l'enquête comme moyen d'alléger le matériau. Ce qui me permet d'éviter la sociologie, c'est de passer du temps avec les gens ; ils ne sont pas convoqués pour dire leur phrase, mais ce sont des personnes qui arrivent avec leurs histoires, ce qui crée un autre rapport à l'écoute.

En rencontrant les différents témoins, est-ce que tu espérais qu'ils t'en disent plus sur cette femme, ou est-ce que tu avais envie de différer ce moment de vérité ?

A chaque fois, le dispositif consistait à leur montrer le petit film de 68, et à les filmer en train de le découvrir. Il pouvait ne rien se passer, certains sont restés les bras croisés sans rien dire. Mais on espérait que l'un ou l'autre nous dise : c'est elle ! A chaque fois, le dispositif était en place pour capter ce moment-là. Cela ne s'est pas passé. Au fur et à mesure des témoignages, on comprend le fonctionnement du travail chez Wonder : Dans les ateliers, c'était tellement dur que les gens ne restaient pas. Une femme dit même qu'il y avait mille arrivées et mille départs chaque année, à l'usine. Et puis trente ans après, on reconnaît pas forcément les gens. C'était aussi le piège du film : ce dispositif consistant à leur montrer tout de suite le film de 68 les plongeait trente ans en arrière. Mais la mémoire des noms est plus aléatoire. Nous étions trois à faire le film : Frédéric Ulmann, l'ingénieur son, Dominique Perrier, la chef op' et moi : il nous arrivait d'avoir des frissons : il va le dire ! L'un des témoins, Pierre Guyot, dit à un moment : « je la connais ! », puis la confond avec Liliane Singer, la militante gauchiste. C'était le suspense total pendant le tournage. La première fois qu'on monte le film aux responsables actuels de la CGT de Saint-Ouen, la petite dame montre du doigt : « C'est Adler... C'est Guyot, je le reconnais, il est marié avec... » On attendait de pouvoir filmer ce moment où quelqu'un la reconnaîtrait...

Question simple : qu'as-tu appris en faisant ce film ?

J'ai rencontré des gens ! Ce qui m'a le plus troublé, c'est quand Yvette, l'une des femmes du film, me dit qu'elle a commencé à travailler chez Wonder à treize-quatorze ans. C'est le genre de choses qui vient en direct – d'où l'intérêt de ne pas préparer les entretiens. Au milieu des années 60, on entrait à l'usine à quatorze ans comme O.S. et on y restait jusqu'à la retraite. C'est une chose que je ne mesurais pas vraiment. Mon premier contact avec les gens que je désirais filmer se passait par téléphone. La plupart me demandant qui j'étais, et ce que je faisais en 68, et si c'était moi qui avais fait le film sur la reprise du travail chez Wonder. Je répondais toujours la même chose, que j'avais onze ans en 68... Mais d'un seul coup mon alibi d'indépendance par rapport à la période en prenait un sérieux coup, puisqu'eux à quatorze ans, étaient déjà à l'usine.

Comment vois-tu la diffusion de ton film ?

Ce qui m'a frappé dès les premières projections, c'est qu'il parle à toutes les générations. Aussi bien ceux qui y retrouvent leur propre histoire ou leurs propres conditions de travail, que ceux qui ont vécu 68. Quant aux jeunes, ils sont littéralement hallucinés par ce qu'ils apprennent dans le film. Il y a aussi les différents niveaux de lecture possibles, qui fait que le film s'adresse à un public varié.

Au fond, ton film aurait pu avoir pour titre *Lettre à une inconnue* ?

Une inconnue, c'est le matériau romanesque par excellence. Et la démarche amoureuse consiste à retrouver une inconnue dont on a vu l'image.

TEXTE DE VINCENT DIEUTRE ÉCRIT EN MARS 1997 POUR LA LETTRE DU CINÉMA

Hervé Le Roux lui-même semble le premier surpris, surpris de cette mémoire vive qui ne demande qu'à s'inscrire sur l'écran, avec un naturel d'avant le tout-télé, une drôlerie confondante et parfois avec amertume. Le cinéaste a dû aimer le visage de la femme qui crie, ce vilain bout de film volé par deux étudiants de l'IDHEC à la France pacifiée, et qui revient à l'écran comme une ritournelle entêtante. Ces images, il en mesure la dimension tragique et l'enjeu immense, souvent débordé par sa propre nostalgie, souvent protégé derrière un humour plus attendri que moqueur. Ce qui se joue sur ce bout de trottoir au printemps 1968, plus que la reprise du travail, c'est la dépossession radicale, irréversible, de toute emprise de l'individu sur le social en voie de disparition.

Etrangement, jamais, au cours de la projection, je n'ai perdu espoir. Cette quête méticuleuse aux allures de champs de fouilles, à la recherche du travail perdu, donne une irrésistible envie de se mettre au travail.

Ici le cinéma œuvre à chaque instant : Reprise est un film laborieux au sens le plus réjouissant du terme. Pas un travail de deuil chic et distancié, pour esthète de la post-Histoire... mais la belle ouvrage d'un film solide et ample, respectueux et terrien, où Le Roux fait montre, sans minauderie aucune, d'un savoir-faire d'artisan.

Rien ne prouve que nous retrouverons cette jeune femme qui hurlait sa colère ; rien ne dit qu'un jour, la partition claire de la lutte des classes permettra à nouveau de distinguer le bien du mal ; rien ne dit que, désormais, nous ne confondrons plus travailler et produire ; rien n'annonce l'inanité de nos nouveaux jouets, télétravail, interactivité, aménagement du temps de travail ; rien n'explique l'évanouissement catastrophique du travail, réduit à un bien de consommation, à un service, à un accident, à rien.

Ce que je sais absolument, c'est que ces trois heures de film, vastes comme une fresque, racontent sans ménagements la perte définitive du lieu de travail, celui que l'on pouvait occuper, et du temps de travail, celui que l'on mettait en grève. Ce que je crois résolument, c'est que ce film ressuscite aussi, le temps d'une séance de cinéma, l'amour du travail, celui auquel on peut consacrer une vie.

HERVÉ LE ROUX

BIOGRAPHIE

Journaliste et critique, notamment aux *Cahiers du Cinéma*, il participe, en compagnie de Philippe Arnaud et de Dominique Paini à la programmation cinéma du Festival d'Automne à Paris (1984/87) : rétrospectives intégrales Bresson, Eustache, Becker. Il est assistant-réalisateur sur *Incognito* d'Alain Bergala et sur les courts-métrages *L'Ourse Bleue* (Marc Chevrie) et *Tu m'as dit* (Renée Falson) (1988/90). Puis il écrit et met en scène *Grand Bonheur*, film choral sur une bande d'étudiants fauchés déambulant dans Paris et montant une revue, présenté à Cannes, en ouverture de la section Cinémas en France en 1993. Il change radicalement de registre avec son deuxième film : *Reprise* (1996), documentaire sur la mémoire du monde ouvrier. Puis il revient à la fiction avec *On appelle ça... Le printemps* (2001), comédie de mœurs sur 3 femmes en rupture de conjugalité qui rappelle *Grand Bonheur*, mais en plus loufoque.

A partir de 2002, il collabore, en tant que conseiller à la mise en scène, à l'association EMERGENCE, animée par Elisabeth Depardieu, tout en intervenant à la FEMIS et à ARCHIDOC. En juillet 2017, Hervé Le Roux est retrouvé mort à son domicile à Poitiers. Il était en post-production de son dernier long-métrage : *A quoi pense Madame Manet (sur son canapé bleu) ?* qui a été finalisé de manière posthume par Les Films d'Ici.

FILMOGRAPHIE

- *Grand Bonheur* (1993) long-métrage
Festival de Cannes 1993
Ouverture de « Cinémas en France »
- *Reprise* (1996) long-métrage
Prix Georges et Ruta Sadoul, 1996
Grand Prix du Jury au Festival de Belfort, 1996
Festival de Berlin – Forum, 1997
- *Sorti d'Usine* (1998) court-métrage
Festival Vus sur les Docs Marseille, 1999
- *On appelle ça... Le Printemps* (2001) long-métrage
Festival de Rotterdam – Compétition, 2001
- *A quoi pense Madame Manet (sur son canapé bleu) ?* (2017)

BIBLIOGRAPHIE

- *Cinégénie de la bicyclette* (avec Gilles Cornec et Patrick Leboutte), 1995
- *Reprise* (récit), 1998.
- *On appelle ça... le Printemps* (scénario), 2001.
- Edition (avec Marie Delporte) de *Le blanc des origines, écrits de cinéma*, d'Alain Philippon, 2002.

FICHE TECHNIQUE

Mise en scène
HERVÉ LE ROUX

Image
DOMINIQUE PERRIER

Son
FRÉDÉRIC ULLMANN

Montage
NADINE TARBOURIECH
ANNE SEGUIN

Mixage
GÉRARD ROUSSEAU

Assistant caméra
LIONEL JULIEN

Direction de Production
FRANÇOISE BURAUX
CATHERINE ROUX

Un film produit par **RICHARD COPANS & SERGE LALOU**

Une production **LES FILMS D'ICI** avec le concours du **CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE**
ET DU MINISTÈRE DU TRAVAIL ET DES AFFAIRES SOCIALES

**JHR Films remercie chaleureusement Vincent Dieutre,
Jean-Michel Frodon, Serge Kaganski, Vincent Ostria
et Serge Toubiana.**

