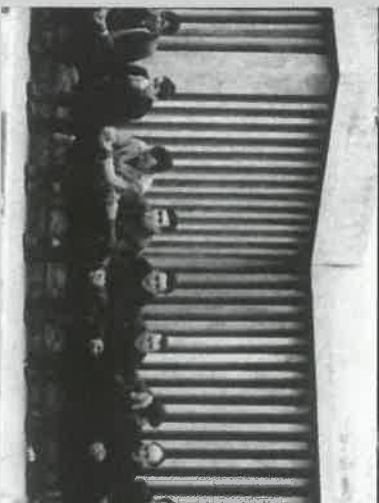
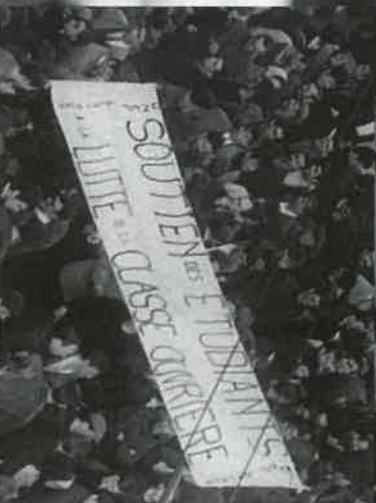


LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

À bientôt j'espère
La Charnière
Classe de lutte



par Nicolas Azalbert

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site : www.transmettrelecinema.com



SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Les traces de l'effacement	2
Genèse – Une utopie en marche	4
Contexte – Être de gauche	6
Personnage – La chrysalide du papillon	8
Découpages narratifs	9
Mise en scène – Histoire de pingouins et de charmeaux	10
Séquence – Une lutte sur tous les fronts	12
Plan – Itinéraire d'une prise de conscience	14
Motif – La boucle temporelle	15
Parallèles – Rien n'arrête le train de l'histoire	16
Repères – Le cinéma français en Mai 68	18
Points de vue – « Contents d'eux mais quère malins »	20

À consulter

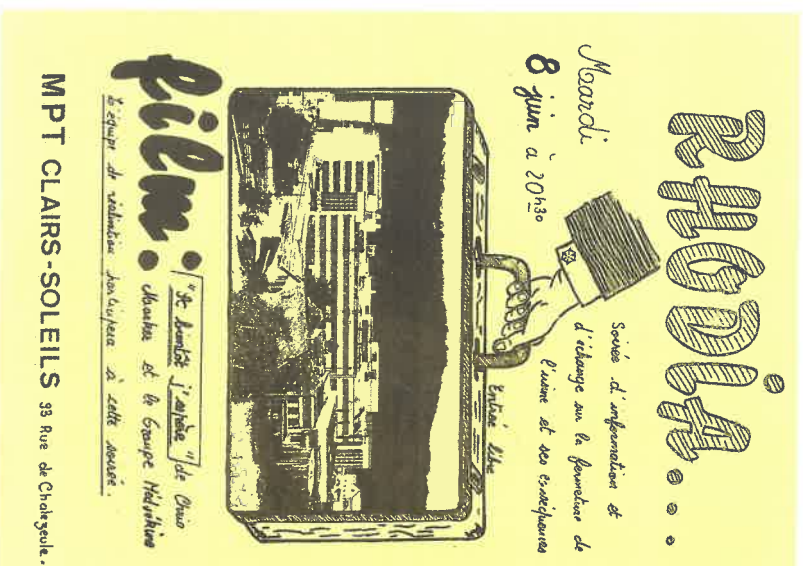
Directrice de la publication : Frédérique Bredin
Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lubbeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Mézianger
Rédacteur du livret : Nicolas Azalbert
Iconographe : Carolina Lucibello

Revision : Cynth Beghin
Conception graphique : Thierry Cèlesine
Conception (printemps 2014) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Remerciements à Sandrine Cornu et Bruno Muel.
Achevé d'imprimer par l'imprimerie Moderne de l'Isa : septembre 2014

FICHES TECHNIQUES – SYNOPSIS



Affiche annonçant la projection d'À bientôt j'espère à Besançon – Iskra.

Les trois films documentaires proposés dans le cadre de ce programme de Lycéens et apprentis au cinéma ne se contentent pas de restituer l'effervescence des luttes sociales des années 1967-1969 en Franche-Comté. Leur histoire rend d'abord compte de la façon dont des ouvriers et des cinéastes ont été amenés à collaborer, à partir de 1967, en signant collectivement, sous le nom de groupes Medvedkine, une dizaine de films politiques. Par commodité, nous avons choisi, dans ce document, de nommer l'ensemble des trois courts métrages présentés « trilogie Medvedkine ».

À bientôt j'espère

France, 1967-1968
Durée : 45 min
Réalisation : Chris Marker et Mario Marret.
Image (décembre 1967) : Pierre Lhomme
Image (mars 1967) : Antoine Bonfanti, Paul Bourron, Harald Maury, Bruno Muel
Son : Michel Desrois
Montage : Carlos de los Llanos
Production : Iskra, Société pour le lancement d'œuvres nouvelles (Slon)
Format : 1.37, 16 mm, noir et blanc
Sortie France : 1968

À travers les témoignages d'ouvriers et de syndicalistes recueillis fin 1967, est évoquée la grande grève survenue neuf mois plus tôt, en mars, aux usines de textile de la Rhodiactia à Besançon. Tant par sa durée de cinq semaines que par sa forme injuste depuis le Front populaire – l'occupation d'usine –, cette grève préfigure les luttes à venir : aux revendications salariales et matérielles s'est en effet superposée une réflexion d'ordre culturel favorisant une remise en question générale de la société. Pour l'heure, en décembre, les ouvriers ne constatent aucun progrès. L'un d'entre eux, Georges Maurivard, conserve l'espoir, et nous donne rendez-vous dans un futur proche. En 1968, donc.

La Charnière

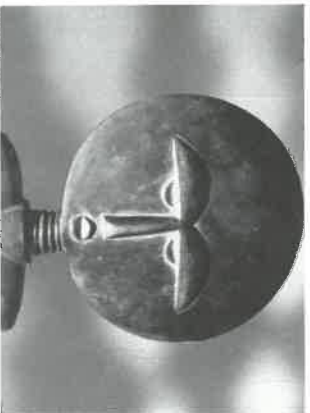
France, 1968. Son seul
Durée : 13 min
Enregistrement et montage : Antoine Bonfanti, avec ajout d'un texte écrit et lu par Pol Cèbe en juin 1969 à la sortie de *Classe de lutte*.
Format : 16 mm

Une projection d'À bientôt j'espère est organisée le 27 avril 1968 dans la salle des fêtes de Palente-le-Orchamps pour les ouvriers de la Rhodiactia. Le débat passionné et les vives réactions qui s'ensuivent sont restitués dans ce montage sonore, qu'accompagne un texte de Pol Cèbe. Face aux critiques de certains, qui ne se sont pas reconnus dans le film, Chris Marker, conscient de ses propres limites, a encouragé les ouvriers à filmer leur réalité en collaborant avec les « cinéastes militants ». En a découlé la naissance des groupes Medvedkine.

Classe de lutte

France, 1969
Durée : 40 min
Production : Société pour le lancement d'œuvres nouvelles (Slon)
Format : 1.37, 16 mm, noir et blanc
Réalisation par le groupe Medvedkine de Besançon : Vincent Berchoud, Juliet Berto, Ethel Blum, Antoine Bonfanti, Francis Bonfanti, Michèle Boudier, Paul Bourron, Léo Brouwer, Zouzou Cèbe, Claude Curry, Michel Desrois, Michel Folliu, Jean-Luc Godard, André Haran, Joris Ivens, René Levert, Pierre Lhomme, Georges Liévrumont, Jacques Loiseleur, Colette Magny, Chris Marker, Mario Marret, André Marteau, Jean-Marie Marteau, Jean Martin, Yoyo Maurivard, Harald Maury, Jacqueline Meppel, Michel Pamart, Anne Papillaut, Ragnar, Silvio Rodriguez, Alain Rousselot, Jean-Pierre Thiébaud, Trato (Henri Traforetti), Michèle Traforette, Pierre Todeschini, René Vautier, Claude Zedet, Suzanne Zedet, Mohamed Zinet, Georges Binetruy, Bruno Muel, Simone Nedjma (Nedjma Scialom), Pol Cèbe
Conception du générique : Pol Cèbe

Entraperçue dans *À bientôt j'espère*, Suzanne Zedet devient le personnage principal de la première réalisation du groupe Medvedkine de Besançon. Salariée de l'usine d'horlogerie Yema, Suzanne surmonte les réticences de son mari pour devenir représentante syndicale. Axé autour de sa première prise de parole, en mai 1968, devant les portes de l'usine, le film s'attache à suivre les joies et les difficultés de son engagement militant. Ni la reprise du travail après la grève, ni les mesures prises par le patronat en guise de représailles, ne semblent entacher la lutte de Suzanne pour défendre les conditions de vie et de travail de la classe ouvrière.



Les statues meurent aussi (1953) – Coll. CDC.



La jete (1962) – Argos Films/Coll. CDC.



Le fond de l'air est rouge (1977) – Iskra/Coll. CDC.



Immemory (1997) – Coll. CDC.



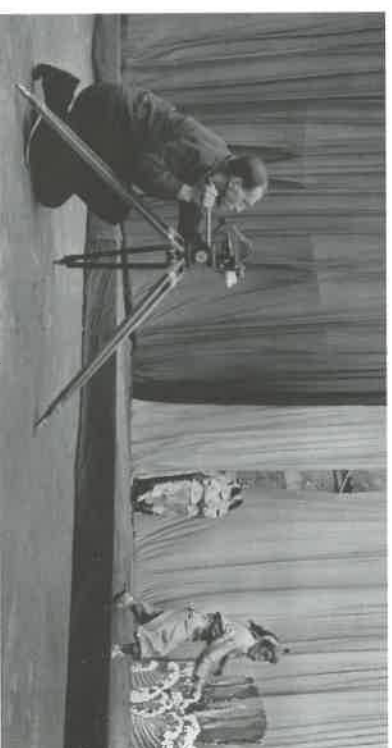
RÉALISATEUR

Les traces de l'effacement

Si le trajet de notre trilogie Medvedkine mène à l'idéal d'une réalisation collective, il est difficile de décrire l'expérience de la création des trois films sans évoquer l'influence essentielle d'une personnalité hors norme, dont l'effort à juste titre consisté à ne pas se mettre en avant. De fait, la vie comme l'œuvre de Chris Marker aurait été placées sous le double signe, apparemment contradictoire, de l'effacement et de la persistance (forcément rétinienne). Christian Bouche-Villeneuve (1921-2012) se sera caché sous le pseudonyme de Chris Marker¹ et se sera dérobé, sa vie durant, aux objectifs des photographes : une seule photo de lui, dissimulée en partie derrière une caméra, a pendant longtemps été l'unique portrait divulgué, et il n'a pas accepté que de très rares entretiens pour mieux fausser les pistes biographiques. Assimilés au genre documentaire et au retrait objectif du cinéma face au réel, ses films témoignent pourtant de l'affirmation d'une singularité qui, d'ailleurs, fait du documentaire, fait apparaître son auteur comme un épistolier, un poète, un penseur, un psychologue, un ethnologue, un anthropologue, un militant ou un philosophe. Objectant appartenir au courant du « cinéma-vérité » cher à Jean Rouch, il qualifia plutôt son approche de « ciné, ma vérité ». De la même manière, le pseudonyme de Chris Marker ne recouvre pas une seule identité mais une pluralité, qui a sexprimer aussi bien dans la réalisation que dans la production cinématographique, dans la critique que dans l'écriture et l'édition littéraires, dans la photographie que dans la traduction. Délaisant le statut identitaire – son premier film coréalisé avec Alain Resnais en 1953, *Les statues meurent aussi*, est une critique de la muséification de « l'art nègre » – Marker n'aura eu de cesse de se disséminer, de s'effacer au contact des autres pour mieux (se) diffuser.

Voyage au bout du militantisme

Ce n'est pas un hasard si le voyage et le militantisme auront constitué deux des pratiques qui lui tenaient le plus à cœur et qu'il a su conjuguer cinématographiquement. Que ce soit en Chine (*Dimanche à Pékin*, 1956), en Sibérie (*Lettre de Sibérie*, 1958), en Israël (*Description d'un combat*, 1960), ou à Cuba (*Cuba si*, 1961), les territoires parcourus par Marker sont en voie de mutation. Ce seront



Chris Marker sur le tournage d'*Un dimanche à Pékin* (1956) – Coll. Cahiers du cinéma/DR.

plus tard le Brésil, le Chili, Cuba encore, et la Tchécoslovaquie, dans la série *On vous parle de...* (1969-1973), créée comme un outil de « contre-information » afin de rendre compte des mouvements de contestation dans ces pays, de rendre visible ce que voulaient effacer les médias officiels et les appareils d'État. Période engagée qui voit se dissoudre la figure de l'auteur au sein du collectif. *Loïn du Vietnam* (1967), coordonné et monté par Marker, amorce cette veine mais, à l'instar du groupe, des individualités persistent encore : Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Alain Resnais, Claude Lelouch, Joris Ivens, William Klein. Ce n'est véritablement qu'avec la formation des groupes Medvedkine, d'abord à Besançon puis à Sochaux, que disparaissent les frontières entre réalisateurs et techniciens, entre gens du cinéma et ouvriers.

À l'intérieur de cette expérience unique dans le cinéma militant, *La Charnière* (1968) constitue bien un tournant, une passage d'armes. Il ne suffit pas de donner la parole aux ouvriers (*À bientôt j'espère*, 1967), il faut encore que les ouvriers s'en emparent (*Classe de lutte*, 1968). Simple enregistrement sonore du débat post-projection d'*À bientôt j'espère*, où l'auto-critique s'élève aux critiques des ouvriers, *La Charnière* s'avère pourtant un film de Marker : l'effacement de l'image (de soi) et la remise en cause de toute forme de représentation portent sa marque. Voici ce qu'il dit lorsqu'il prend la parole lors du débat : « On savait d'avance les limitations et les éléments d'échec de cette entreprise. On avait quand même poursuivi une activité parallèle, qui était celle d'un groupe de jeunes militants à qui on a donné des caméras et des magnétophones avec cette hypothèse qui, à moi, m'a paru toujours évidente : c'est que nous, on sera toujours au mieux des explorateurs bien intentionnés, plus ou moins sympathiques, mais de l'extérieur, et que, de même que pour sa libération, la représentation et l'expression du cinéma de la classe ouvrière sera soumise à elle-même. Et c'est quand les ouvriers auront entre les mains les appareils audiovisuels qu'ils nous montreront à nous les films sur la classe ouvrière et sur ce qu'est une grève et sur ce qu'est l'intérieur d'une usine. Mais je crois qu'on serait 10 000 fois plus malins et moins romantiques qu'on serait quand même limités par cette espèce de réalité cinématographique qu'on expérimente tout le temps, qu'on aille chez les



Cuba si (1961) – Les Films de la Pléiade/Coll. CDC.

pingouins ou chez les ouvriers. On ne peut exprimer véritablement que ce qu'on vit. Et le film que vous souhaitez, mes enfants, c'est vous qui le ferez. »

Le film des autres

Au cours de son existence, Chris Marker n'aura cessé, dans quelque domaine que ce soit, de donner des coups de main, de rendre des films possibles – *Puisqu'on vous dit que c'est possible* est justement le titre d'un film collectif réalisé en 1973. Photographie de plateau sur *L'Avoué de Costa-Gavras* (1970), remontage, production, doublage et sous-titrage de *La Première Année* de Patricio Guzmán (1972), aide au scénario et production de *La Bataille du Chili* du même réalisateur (1975-1979), bande-son et distribution française du *Bonheur* d'Alexandre Medvedkine (1971), montage et son des *Deux Mémoires* de Jorge Semprun (1974), postproduction la même année du *Moindre Geste* de Fernand Deligny, José Manenti et Jean-Pierre Daniel, commentaires de *Kashima Paradise* de Yann Le Masson et Bernié Desvarre (1973) et de *La Spirale* d'Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel et Valérie Mayoux, production d'*Élégie de Moscou* d'Alexandre Sokourov (1988) et écriture de la voix off de *L'Île au trésor* de Raoul Ruiz (1987), conseiller artistique sur *Les Pyramides bleues* d'Arlette Dombasle (1988), figurent parmi une infinité de collaborations. Cette solidarité, cette générosité, cette disponibilité envers d'autres cinéastes et d'autres projets que les siens auront également amené Marker à consacrer des films à des personnes (*La Solitude du chanteur de fond*, portrait d'Yves Montand en 1974, ou *Mémoires pour Simone*, portrait de Simone Signoret en 1986) et à des cinéastes qu'il admirait (A.K., portrait d'Akira Kurosawa sur le tournage de *Ran* en 1985 ; *Le Tombeau d'Alexandre*, portrait d'Alexandre Medvedkine en 1993 ; *Une journée d'Andrei Arsenewitch*, portrait d'Andrei Tarkovski en 1999).

Mémoire du progrès

Ces portraits-hommages ne constituent pas des apartés dans son œuvre mais participent du travail de mémoire qui en est le centre. De *La Jeteé*, sur un souvenir d'enfance qui marque la vie d'un homme, en passant par *Le Joli Mai*, sur



Le Tombeau d'Alexandre (1993) – Les Films de l'Astrophore/Coll. CDC.

l'après de la guerre d'Algérie, et de *Sans soleil*, sur le temps, la mémoire et la fragilité humaines, jusqu'à *Level Five*, sur la bataille oubliée d'Okinawa, tout le cinéma de Marker n'aura été qu'une réflexion sur l'image de l'histoire et une histoire de l'image : « On ne sait jamais ce qu'on filme », est répété plusieurs fois en voix off dans son film crépusculaire sur le bilan d'une décennie de militantisme, *Le fond de l'air est rouge*, en 1977. Marker aura ainsi partagé avec Godard non seulement les mêmes préoccupations (cf. les *Histoire(s) du cinéma*, 1998) mais aussi les mêmes aspirations, les mêmes pratiques de la citation, en usant de la liberté de parler avec les mots et les images des autres, ainsi que les mêmes intérêts pour le progrès technique – le virtuel dans *Level Five* en 1996 et le CD-Rom *Immemory* en 1997, côté Marker ; l'usage de la vidéo dans les années 1970 et celui de la 3D dans *Adieu au langage* en 2014, côté Godard. Dans un entretien donné à *Libération* en 1999, Marker confiait : « Non seulement le multimédia est un langage entièrement nouveau, mais c'est le langage que j'attendais depuis que je suis né. J'ai fait du cinéma et de la vidéo fautive de mieux. » Il met alors au point un univers virtuel, *L'Ouvroir* (2007), destiné à fonctionner sur Second Life. *L'Ouvroir* a depuis été rapatrié sur YouTube. C'est sur cette plateforme que Chris Marker, « le plus célèbre des cinéastes inconnus » selon une célèbre formule de Philippe Dubois, diffusa, à partir de 2007, ses derniers courts métrages en les signant du pseudonyme Kosinski.

1) Orthographe « Chris Marker », avec un point derrière Chris, à l'époque des films Medvedkine. Marker a ensuite renoncé à ce détail, et nous le suivons pour ce dossier.

De grands esprits se rencontrent

Chris Marker et André Bazin ont écrit dans la revue d'Emmanuel Mounier, *Esprit*, et ont travaillé comme instructeurs de cinéma à Peuple et culture, réseau d'associations d'éducation populaire né à la Libération qui a inspiré et nourri le C.C.P.P.O. (Centre culturel populaire de Palente-les-Orchamps) créé en 1959, et dont Pol Cèbe fut le premier président. On ne s'étonnera donc pas que Chris Marker ait répondu du favorablement à l'invitation du C.C.P.P.O. à venir à Besançon en 1967. Les groupes Medvedkine viennent aussi de là. À la sortie de *Lettre de Sibérie*, Bazin consacre, dans le n° 461 de *Radio Cinéma Télévision* (16 novembre 1958), un article sur le film intitulé « *Lettre de Sibérie*. Un style nouveau : l'essai documentaire ». Bazin, qui est le premier à employer le terme d'essai pour définir le cinéma de Marker, écrit : « Chez Chris Marker, ce n'est pas l'image qui constitue la matière première du film. Ce n'est pas non plus exactement le commentaire, mais l'idée. Sans les images, le texte ne prouve rien mais ce texte n'est pas non plus le commentaire des images. Il entre-tient avec elles un rapport dialectique et latéral. D'où une notion absolument neuve du montage. Non plus d'image à image et dans la longueur de la pellicule mais en quelque sorte latéral par incidence et réflexion de l'idée sur l'image. D'où (...) le sentiment d'une certaine pauvreté visuelle. Le luxe n'est pas pour l'œil, il est d'abord pour l'esprit. » En quoi ce commentaire du célèbre critique peut-il s'appliquer à *À bientôt l'espère* ?

GENÈSE

Une utopie en marche

En février 1967, les ouvriers de la Rhodiactéta, branche textile du groupe Rhône-Poulenc installée à Besançon, se mettent en grève et occupent l'usine – une première depuis 1936. Au-delà des revendications socio-économiques, le combat ouvrier met l'accent sur l'aspiration culturelle. C'est ainsi que sont mises en place pendant la grève des bibliothèques improvisées, des expositions de photo et de peinture, des projections de films suivies de débats. Entré en 1956 à la Rhodiactéta, Pol Cèbe est un ouvrier militant C.G.T. et illustre instigateur à Besançon du développement de l'apprentissage culturel en milieu ouvrier, auquel André Bazin participa en son temps. Il s'occupe à cette époque de la bibliothèque du comité d'entreprise et, par son travail d'agitation politique et culturelle, joue un rôle fondamental dans la formation de ses camarades en leur parlant de livres, de poésie et de films. De même, le C.C.P.P.O. (Centre culturel populaire de Palente-les-Orchamps, quartier ouvrier de Besançon), fondé et présidé par Pol Cèbe en 1959, participe à l'animation culturelle de la grève. Son secrétaire général, René Berchoud, écrit en mars 1967 à Chris Marker pour savoir s'il accepterait de venir apporter des films 16 mm et les projeter aux grévistes : « Si vous n'êtes pas en Chine ou ailleurs, venez à la Rhodiactéta, il s'y passe des choses importantes. »

Occupé au montage de *Loin du Vietnam*, film réalisé par un collectif de cinéastes (cf. p. 2) pour exprimer leur solidarité avec la lutte du peuple vietnamien¹, Chris Marker accepte cependant l'invitation et vient présenter aux ouvriers grévistes *Le Bonheur* (1935) d'Alexandre Medvedkine. Il leur parle de l'expérience des ciné-trans, en marche à travers l'Union soviétique au début des années 1930, de ce cinéma et des techniciens qui filmaient, développaient, montaient et projetaient

« sur le champ » la vie des gens, leurs problèmes et leurs espoirs (cf. p. 16-17).

Des explorateurs à Besançon

Chris Marker revient plus tard à Besançon et filme avec Mario Marret la vie de cette lutte et la parole des ouvriers bisontins, en particulier celle de Georges Maurivard, le délégué syndical C.F.D.T. Filmé à hauteur d'hommes et de femmes, dans l'égalité entre commentateurs et commentés, *À bientôt j'espère* donne à entendre leurs paroles, leurs angoisses et leurs actions. Georges Binetruy, ouvrier puis caméraman et responsable général du groupe Medvedkine de Besançon, se souvient du début du tournage : « On s'est d'abord méfié. Pourquoi sont-ils là ? Qui les envoie ? Dans quel but ? Pour nous espionner ? Après discussions avec eux, il devenait clair qu'ils étaient de bonne foi. Ils n'étaient pas venus pour nous trahir. Ils nous ont posé des questions personnelles. Ils voulaient savoir comment nous menions nos luttes, comment nous vivions. C'était bien la première fois qu'on s'intéressait à nous. »

À bientôt j'espère est dans un premier temps diffusé à l'O.R.T.F. fin février 1968. L'ambiance de parfaite égalité entre filmeurs et filmés valut au film l'honneur d'un commentaire personnel du général de Gaulle : « Qu'est-ce que c'est que ces journalistes qui tuoient les ouvriers ? » Mais si le film est évidemment apprécié par les travailleurs grévistes, ces derniers n'en restent pas moins, sur plusieurs points, extrêmement critiques envers leurs auteurs lors de sa projection à Besançon le 27 avril 1968. Le débat passionné et les vives réactions qui s'ensuivent sont enregistrés par Antoine Bonfanti dans ce qui constituera le film sans images *La Charnière*. Les anciens grévistes



Débat enregistré par Antoine Bonfanti (à droite) qui constituera *La Charnière* – Iskra.

parlent de « romantisme » à propos du film, et de point de vue ethnologue ou d'onomatologiste pour décrire celui de Marker et Marret. Ouvert à la critique et consent des limites du film, Marker encourage alors les ouvriers à passer à l'acte : « Nous, on sera toujours au mieux des explorateurs bien intentionnés, plus ou moins sympathiques, mais de l'extérieur (...). Et quand les ouvriers auront entre les mains les appareils audiovisuels, ils nous montreront à nous les films sur la classe ouvrière, et sur ce qu'est une grève, et l'intérieur d'une usine. »

Main dans la main

Le groupe Medvedkine naît de cette conscience énoncée dans *La Charnière* : « Le cinéma militant ne peut naître que de la collaboration de militants ouvriers et de cinéastes militants. » C'est ainsi que, dans un document daté du 21 novembre 1968, le groupe Medvedkine se fixe pour buts de « donner à la classe ouvrière des possibilités nouvelles d'expression, de représenter par la photo, le film et le son la condition ouvrière à tous les niveaux (de l'allénation au militantisme), de pratiquer une forme nouvelle d'information et de formation militantes grâce à l'aide, à Besançon, du C.C.P.P.O., l'aide matérielle et financière (argent, dons ou prêts en nature) des cinéastes, l'aide technique bénévole des professionnels du cinéma, du son et de la photographie sous formes de cours stages de formation, soit à Besançon, soit à Paris ».

Henri Traloret, entré à la Rhodiactéta en 1964 à l'âge de 23 ans, témoigne : « Quand on m'a demandé si je voulais faire partie du groupe qui aurait pour mission de mettre en lumière la vie des ouvriers, leur culture, j'ai accepté car je considérais que c'est aussi



Rhodia 4x8, du groupe Medvedkine de Besançon (1969) – Iskra.

de moi dont il s'agissait, et que c'était une façon de plus de m'exprimer. Berchoud, Cèbe, Thiebaud organisaient les plans de travail, les rencontres avec les photographes, les réalisateurs, les cameramen, les monteurs qui se déplaçaient de Paris en province pour nous initier, nous former à la photographie, au reportage, à la réalisation de synopsis, aux méthodes d'interview, à la manipulation d'une caméra, avec l'art et la manière de filmer les gens, les choses, les lieux. » Mémes souvenirs et même apprentissage de la part de Georges Binetruy, entré lui aussi à la Rhodiactéa en 1964 : « Le groupe Medvedkine fut constitué suite au film de Chris Marker. *À bientôt j'espère*. Chris, Mario Marret, Inger Servolin, Jacques Loiseleux, Bruno Muel furent nos référents. Je me rappelle avoir aidé Bruno Muel lorsqu'il tournait à l'entreprise Yema. Jacques Loiseleux nous a appris à tenir la caméra, à nous servir de manière très professionnelle de cet outil militant et ce fut également mon premier contact avec une table de montage, le synopsis, les rushes. »²

Par ailleurs, en novembre 1968, sous l'impulsion de Marker, une société de production et de diffusion a vu le jour afin de permettre aux films Medvedkine d'exister. Fondée en Belgique, car cela était impossible en France pour des raisons d'argent et de censure politique, Slon (Société de lancement des œuvres nouvelles, qui signifie également en russe « éléphant » et deviendra, en 1974, Iskra : image, son, kinoscope et réalisations audiovisuelles, et qui signifie également en russe « étincelle ») assure, sous la houlette d'Inger Servolin à Paris, les moyens financiers pour faire fonctionner la machine. Ces fonds proviennent en grande partie de la diffusion des films sur des chaînes de télévision étrangères. Comme l'explique clairement un texte du collectif de 1971, « Slon est née d'une évidence : que les



Le Traineau-échelle de Jean-Pierre Thiebaud (1971) – Iskra.

structures traditionnelles du cinéma, par le rôle prédominant qu'elles attribuent à l'argent, constituent en elles-mêmes une censure plus lourde que toutes les censures. D'où Slon, qui n'est pas une entreprise, mais un outil – qui se définit par ceux qui y participent concrètement – et qui se justifie par le catalogue de ses films, des films qui ne devraient pas exister ! »

Des ouvriers et des films

Classe de lutte sera le premier fruit de cette collaboration entre ouvriers et cinéastes. Axé sur la figure de Suzanne Zedel, entrepreneur dans *À bientôt j'espère*, le film opère un renversement de points de vue. Il s'élabore cette fois non seulement depuis l'intérieur du monde ouvrier mais donne aussi la parole à une femme, récemment devenue déléguée syndicale à l'usine des montres Yema à Besançon. C'est autour de la formidable séquence filmée en mai 1968 dans laquelle Suzanne Zedel prend la parole pour la première fois devant des ouvriers et des ouvrières après dix jours de grève, que s'articule le film que monte Pol Cèbe, qui venait de quitter la Rhodiactéa. Le groupe Medvedkine de Besançon réalise par la suite *Rhodia 4x8* (1969), images d'ouvriers arrivant à l'usine et pointant sur une chanson de Colette Magny³, puis une série de trois films sur le mal-vivre intitulée *Nouvelle Société* (1969-1970) – réponse ironique à la formule lancée par le premier ministre Jacques Chaban-Delmas lors de son discours d'investiture en 1969. Ce sera ensuite *Le Traineau-échelle* (1971), film-poème de Jean-Pierre Thiebaud, et *Lettre à mon ami Pol Cèbe* (1971), premier « road-movie ouvrier », dédié à la figure incontournable des groupes Medvedkine.

Pol Cèbe s'installe en 1969 à Clermoulin et devient animateur du



Septembre chilien du groupe Medvedkine de Sochaux (1973) – Iskra.

Centre de loisirs et de culture appartenant au comité d'établissement de l'usine Peugeot à Sochaux. La ville deviendra le lieu stratégique de la deuxième étape de la vie des groupes Medvedkine. Avec le cinéaste Bruno Muel et les ouvriers qui fréquentent le Centre, le groupe de Sochaux poursuit l'aventure bisontine avec *Sochaux 11 juin 68* (1970), commémoration de la mort de deux ouvriers assassinés par les brigades de CRS envoyées par les patrons de l'usine Peugeot le 11 juin 1968, puis *Les Trois Quarts de la vie* (1971) – soit le temps passé à l'usine. Suivent *Week-end à Sochaux* (1971-1972), suite et approfondissement en couleur du précédent, *Septembre chilien* (1973), détermination du groupe Medvedkine à Santiago du Chili quinze jours après le coup d'État du général Pinochet, et enfin *Avec le sang des autres* (1974) qui donne à voir et à entendre la violence du travail à la chaîne chez Peugeot. Au total, ce furent quatorze films qui constituèrent, au sein du cinéma militant français des années 1970, l'expérience fondatrice des groupes Medvedkine à Besançon et à Sochaux. Autant de films qui témoignent de la parole et des luttes ouvrières, de la rencontre entre ouvriers et intellectuels, d'une utopie propre à ces années-là et qui, aujourd'hui, n'existe plus.

1) Le film sera projeté à Besançon, en avant-première, le 18 octobre 1967 en hommage aux travailleurs en grève de la Rhodiactéa.

2) Les témoignages de Henri Traforetti et Georges Binetruy se trouvent dans le numéro « Parole ouvrière » de la revue *Images documentaires* n° 37/38, 2000.

3) On notera que son album *Magny 68* intègre déjà des extraits sonores de *Classe de lutte*, dont la chanson « Ensemble », disponibles sur le site mat08.org : <http://mat08.org/snip/spip.php?article7237>.

CONTEXTE

Être de gauche

Le contexte dans lequel s'inscrit l'existence des groupes Medvedkine (1968-1974) est à la fois local, national et international. Si les films réalisés à cette époque, aussi bien à Besançon qu'à Sochaux, s'attachent à dépeindre des luttes ouvrières ancrées régionalement – la Rhodiactéa, Yema, Peugeot –, ces luttes participent des autres luttes, ouvrières ou estudiantines, qui se polarisent autour du Mai 68 français. Mais ces luttes aux revendications multiples intègrent aussi les grandes lignes de fracture qui se dessinent sous la forme de mouvements d'indépendance ou de résistance nationale à travers le monde entier : Cuba, l'Algérie, le Vietnam, la Tchécoslovaquie. Dans *Classe de lutte* apparaissent des affiches solidaires du peuple espagnol toujours pris sous le joug du franquisme et des affiches d'appel à l'aide au peuple vietnamien. Le dernier film du groupe Medvedkine de Sochaux ne concernera pas les usines Peugeot mais le coup d'État de Pinochet au Chili (*Septembre chilien*, 1973). En même temps qu'il marque la fin des groupes et le coup d'arrêt brutal d'une décennie de luttes émanicipatrices, ce film résume l'esprit qui a porté ces engagements, dans la perspective de ce que dira Gilles Deleuze en 1988 dans son *Abécédaire* filmé : « Être de gauche, c'est d'abord penser le monde, puis son pays, puis ses proches, puis soi. Être de droite, c'est l'inverse. »

Dans le monde

Le 2 janvier 1959, à Cuba, les troupes castristes, emmenées par Ernesto Guevara – le Che, assassiné le 9 octobre 1967 en Bolivie – et Camillo Cienfuegos, entrent dans La Havane. Cette victoire militante est l'aboutissement d'un processus insurrectionnel lancé par Fidel Castro à partir de juillet 1953. Castro, dont on voit une grande photo dans la salle de montage de *Classe de lutte*, prend la tête du



Septembre chilien du groupe Medvedkine de Sochaux (1973) – Iskra

gouvernement révolutionnaire en février 1959 et fait rapidement basculer Cuba dans le camp soviétique : une réforme agraire porte atteinte aux intérêts économiques nord-américains et des accords commerciaux sont conclus avec l'U.R.S.S., si bien que les relations diplomatiques avec Washington sont rompues en janvier 1961. Craignant une contagion communiste, les États-Unis s'engagent militairement en 1964 dans la guerre du Vietnam auprès de la République du Vietnam (ou Sud-Vietnam) contre la République démocratique du Vietnam (ou Nord-Vietnam), soutenue elle par le bloc de l'Est et la Chine. Cette guerre impérialiste dictée par le capitalisme va susciter une contestation mondiale et permettre, dans le prolongement de Cuba, l'émancipation d'idées socialistes et révolutionnaires. *Loin du Vietnam*, supervisé par Chris Marker et réalisé par Joris Ivens, Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnès Varda, Jean-Luc Godard et William Klein en 1967, sera projeté en avant-première aux ouvriers en grève de la Rhodiactéa à Besançon, à qui le film est dédié.

Bien avant ce qu'on appelle la mondialisation – qui touche tout le monde mais ne regarde personne –, l'internationalisation des mouvements protestataires et libertaires, tant au niveau politique que culturel et artistique, va se propager dans le monde entier, à l'Est comme à l'Ouest, comme un brasier. Le documentaire argentin de Fernando Solanas et Octavio Getino, *L'Heure des brasiers* (1968), alimente la réflexion sur l'ingérence des pays riches et la révolte comme seul moyen de se libérer du joug de l'oppressur. Dossier à charge contre le néocolonialisme et la dépendance de l'Argentine envers les États-Unis et l'Europe, exaltation des luttes de résistance et de libération, le film, vite devenu culte dans son pays puis à l'étranger, constitue l'une des grandes références du documentaire militant, avec un style pam-



Loin du Vietnam (1967) – Iskra

phlétaire, un cheminement proche du traité ou de l'essai qui ne sera pas sans influence, notamment sur les films des groupes Medvedkine. Les passerelles se font entre les pays et entre les continents, les situations d'une société éveillant l'intérêt d'une autre. C'est ainsi que Michelangelo Antonioni, en 1972, est invité par le gouvernement chinois, au plus fort de la révolution culturelle maoïste commencée en 1966, à réaliser un documentaire sur la nouvelle Chine (*Chung Kuo, la Chine*). Antonioni s'était auparavant rendu aux États-Unis pour filmer, dans *Zabriskie Point* (1969), la contestation étudiante américaine qui se développe sur fond de marxisme et de féminisme, de liberté sexuelle et de répression du gouvernement Nixon à l'égard des mouvements de contestation de la guerre au Vietnam. Comme *Easy Rider*, film culte du mouvement hippie réalisé la même année par Dennis Hopper, *Zabriskie Point* s'attache à montrer l'essor de ce mouvement qui culminera avec le festival de Woodstock en août 1969. Cette génération « *Peace and Love* » ne fait pas oublier pour autant les problèmes économiques et sociaux qui touchent la population noire. Le 4 avril 1968 est assassiné Martin Luther King, militant non-violent pour les droits civiques des Noirs aux États-Unis. Malcolm X avait été assassiné le 21 février 1965 et la même année avaient éclaté les émeutes de Watts à Los Angeles. L'année suivante avait été créé le mouvement révolutionnaire afro-américain des Black Panthers, qui préconisait l'action directe mais dont le geste le plus connu est resté symbolique : celui des poings gantés de noir levés par Tommie Smith et John Carlos lors de la remise des médailles de l'épreuve du 200 mètres aux Jeux olympiques de Mexico, en octobre 1968. À ce moment, la revendication pour les droits civiques des Noirs américains coexiste à Mexico avec la contestation estudiantine contre le gouvernement socialiste.



L'Heure des brésiliens de Fernando Solanas (1968).

Dix jours avant l'ouverture des Jeux olympiques, le 2 octobre, l'armée mexicaine ouvre le feu sur des étudiants rassemblés sur la place des Trois Cultures de Tlatelolco, faisant entre 200 et 300 morts. Cette répression sanglante, qui vient mettre un terme à trois mois de contestation étudiante, n'aura pas d'équivalent.

En France

Après la période euphorique des Trente Glorieuses qui a représenté la reconstruction de la France après la Seconde Guerre mondiale, le pays connaît une détérioration de sa situation économique. On assiste à une montée du chômage (au début de 1968, il y a près de 500 000 sans-emploi). Les jeunes sont les premiers touchés et, en 1967, le gouvernement doit créer l'AN.PE. Un nombre important de grèves se tiennent aussi entre 1966 et 1967, en région parisienne comme en province. Deux millions de travailleurs sont payés au S.M.I.G. et se sentent exclus de la prospérité, dont beaucoup d'ouvriers spécialisés, de femmes ou de travailleurs immigrés. Les salaires réels commencent à baisser et les travailleurs s'inquiètent pour leurs conditions de travail. Comme on le voit dans *Classe de lutte* avec l'intervention du professeur Bordet, les syndicats s'opposent aux ordonnances de 1967 sur la sécurité sociale. Des bidonvilles existent encore, dont le plus célèbre est celui de Nanterre, sous les yeux des étudiants. Symbole de la croissance de la population estudiantine, car créée en 1964 pour désengorger la Sorbonne, l'université de Nanterre devient un foyer d'agitation gauchiste. Les étudiants s'opposent à la dégradation de leurs conditions matérielles, dénoncent la rigidité du pouvoir en général et rejettent la société de consommation dans son ensemble.

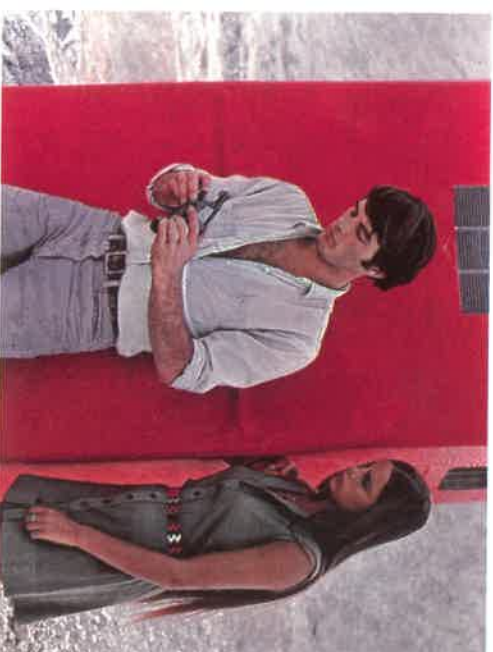


Manifestation pour les droits civils des Noirs, Washington, 1963 - Warren K. Leffler/LOC.

En 1968, ils lancent le « Mouvement du 22 mars », dont la revendication initiale était l'accès pour les étudiants aux bâtiments des étudiantes, mais qui prend des positions plus politiques après l'interpellation d'étudiants qui manifestaient contre la guerre du Vietnam. Composé essentiellement d'anarchistes et mené par Daniel Cohn-Bendit, le mouvement occupe la salle du conseil de la faculté de lettres. Les arrestations se multiplient, le conflit se durcit et l'Académie décide, le 2 mai 1968, de fermer la faculté de Nanterre, provoquant un face-à-face très tendu avec les forces de l'ordre. Le 3 mai, l'évacuation de la faculté soulève la solidarité à la Sorbonne, dont les troubles gagnent vite le Quartier latin et tournent à l'émue. Les forces de l'ordre arrêtent près de 600 personnes, la grève est déclarée dans les universités parisiennes. Mandaté par les étudiants de la Sorbonne, William Klein réalise *Grands soirs et petits matins*, dans lequel il filme les rues du Quartier latin, de la Sorbonne à l'Odéon, tout près des manifestants, enregistrant les débats sur le vif et au jour le jour. Dans la nuit du 10 au 11 mai, les barricades et les affrontements se multiplient, et l'on recense 1 000 blessés. En signe de protestation, les syndicats ouvriers lancent le 13 mai une grève générale, accompagnée d'une manifestation dans les rues parisiennes puis de l'occupation des usines. Dans les jours suivants, les occupations d'entreprises gagnent tout le pays et en paralysent l'activité.

À Besançon

L'expansion de Besançon pendant les Trente Glorieuses se lit immédiatement dans l'essor de sa population, qui est passée de 63 000 habitants en 1946 à 120 000 en 1975. Entre 1954 et 1962, période où elle est la plus forte, la croissance démographique de Besançon n'est



Zabriskie Point de Michelangelo Antonioni (1969) - MGM/Coll. Cahiers du cinéma.

dépassée que par celles de Grenoble et de Caen. Pour loger la population qui afflue des campagnes, la municipalité fait construire des H.L.M., en particulier au nord-est de la commune dans le quartier de Palente. Nombre d'ouvriers et d'ouvrières des usines environnantes y habitent, ce qui facilitera la mobilisation aux heures chaudes de l'action. Le quartier dispose en outre d'un puissant outil de cohésion : le C.C.PPO (cf. p. 3 et 4), aussi dynamique sur le plan culturel que coopératif, et d'où partira l'invitation lancée à Chris Marker de venir à Besançon.

L'horlogerie est longtemps restée l'industrie dominante avec Lip, Kelton-Timex et Yema, où travaille Suzanne Zedet dans *Classe de lutte*. Elle amorce un recul en passant de 50% des emplois industriels en 1954 à 35% en 1962. En 1967, elle produit tout de même le tiers des montres françaises dans une quarantaine d'entreprises employant environ 4 000 personnes. Mais elle cède progressivement le pas à d'autres secteurs en plein essor tels que le bâtiment ou le textile, dont la grande usine est celle de la Rhodiacta, où travaille Georges Maurtyard dans *À bientôt j'espère*. Menacée de fermeture en 1952, elle est rachetée par Rhone-Poulenc et réaménagée pour la production de fil polyester. En 1967, la Rhodiacta compte près de 3 000 salariés et constitue le premier employeur de la ville. Les difficiles conditions de travail, telles que décrites dans *À bientôt j'espère*, provoquent la grande grève qui va durer du 25 février au 24 mars avec occupation d'usine - forme inusitée depuis le Front populaire - et remise en cause du mode de vie que la société impose à la classe ouvrière.

« Je mettrai plus les pieds dans cette taule ! »

Dans une scène de *Classe de lutte*, Suzanne Zedet critique les beaux parleurs, ceux qui, quoi qu'ils disent, « que ce soit sec ou creux, même si c'est de la merde, font en sorte qu'on avale tout ». L'aisance oratoire a toujours été davantage une capacité de la bourgeoisie que du prolétariat. Suzanne n'est pas très à l'aise lorsqu'elle prend la parole en public ; certains ouvriers cherchent leurs mots et ne trouvent pas forcément les bons ; un autre, dans *La Charnière*, explique le risque à ne pas bien rendre compte des problèmes quand on s'exprime difficilement, de surcroît devant une caméra. Cette barrière qui existe entre ceux qui dominent le langage et les autres se trouve figurée, comme nulle part ailleurs, dans un document filmé le 10 juin 1968 par Jacques Willemont et intitulé *La Reprise du travail aux usines Wonder* (dont un extrait est proposé dans les prolongements vidéo). Après trois semaines de grève, on voit devant les portes de l'usine, à Saint-Ouen, deux syndicalistes essayer de convaincre les salariés de reprendre le travail. Seule, une jeune ouvrière refuse. Elle crie : « C'est saboté le vote ! Ils ont fait ça à la salopette ! Non, je rentrerai pas là-dedans. Je mettrai plus les pieds dans cette taule ! Vous, rentrez-y, vous ! Allez voir le bordel que c'est ! » Face aux belles paroles des réformistes qui tentent de l'amadouer, cette jeune femme n'a que son dégoût, sa colère et son impuissance à opposer. La classe sera amenée à réagir à cet extrait et à le comparer à la prise de parole publique de Suzanne dans *Classe de lutte*. À quoi tient, dans chaque cas, la force qui se dégage de l'intervention des deux jeunes femmes ?

PERSONNAGE

La chrysalide du papillon



Les yeux baissés, gênée, Suzanne Zedet tire sur sa cigarette en écoutant Claude, son mari assis à ses côtés, parler à la caméra de ses conditions de travail et surtout de son couple et de la vie difficile que mène sa femme. Malgré toutes les considérations que peut avoir son mari, il y a effectivement quelque chose de gênant à le voir parler d'elle et en son nom, comme si Suzanne n'en était pas capable. Ce n'est pas tant l'aveu d'une vie sacrifiée sur l'autel du travail qui met Suzanne et le spectateur d'*À bientôt j'espère* dans l'embarras, que l'impossibilité pour elle de prendre en charge cet aveu par la parole. Le silence qu'elle garde lui est assigné par sa place de femme. Si elle aussi travaille, si elle s'occupe de leur enfant, si elle fait les courses, les repas, la vaisselle, le repassage, c'est néanmoins, au sein de la société machiste et paternaliste des années 1960, le mari qui tient la parole. Le regard qu'elle lance vers les cinéastes, à la fin de cette séquence, peut se lire comme une injonction à ce qu'ils l'écoutent. Ce sera chose faite deux ans plus tard.

Une naissance dans un raccord

Dans *Classe de lutte*, les rapports au sein du couple se sont inversés. Claude n'a plus la parole et lorsqu'il apparaît à l'image, la voix off de Suzanne l'emporte. Belle, épanouie, Suzanne s'est émancipée, affranchie des conventions sociales et politiques. Comment la chenille s'est-elle transformée en papillon ? Un embryon de changement était déjà présent en 1967 mais il ne figurait pas dans le montage final d'*À bientôt j'espère*. Ces rushes, placés au début de *Classe de lutte*, témoignent du désir de Suzanne de militer et de la réticence de Claude : « Je suis presque obligé de l'en empêcher, parce que la vie serait infernale après. Ce sera pire que la vie qu'on mène actuellement. » Le premier plan de la séquence suivante, en mai 1968, nous montre Suzanne exhorter ses camarades ouvriers à ne pas rentrer dans l'usine pour reprendre le travail. Dans ce raccord est né un personnage de cinéma. La personne réduite au silence dans la sphère privée s'est transformée en personnage public qui a su attirer l'attention des caméras. Suzanne est devenue un personnage parce qu'elle raconte une histoire : celle de l'émancipation féminine qui s'est développée lors des luttes ouvrières.

Comme le dit le commentateur off du film, « de plus en plus, les petites mains portent de grandes banderoles ». Ce changement produit dans la société devait encore trouver sa représentation au cinéma. La séquence non utilisée de 1967 qui apparaît dans *Classe de lutte* vaut également comme une critique proférée à l'encontre d'*À bientôt j'espère*, qui ne l'avait pas insérée. Une personne filmée dans un documentaire n'existe que par rapport au point de vue que l'on adopte sur elle. Or, le point de vue adopté dans *À bientôt j'espère* était celui du mari. En se focalisant sur elle, *Classe de lutte* lui donne le « beau rôle », la met en valeur et participe pleinement de la nouvelle image qu'elle a d'elle-même. L'attention que lui portent les gens qui la voient filmée dans la rue redouble l'importance de la place qu'elle occupe.

Lorsque Claude décrivait les journées de sa femme (faire les courses, la vaisselle), celles-ci revêtaient un caractère négatif, dégradant. Les mêmes actions, filmées dans *Classe de lutte* et menées de front avec les actions militantes de Suzanne, donnent inversement l'impression d'une vie pleinement assumée. Le syndicalisme de Suzanne ne vient pas renier son existence précédente, il la complète et lui donne un sens dont elle était dépourvue jusqu'alors. Peu importe que l'entreprise sanctionne son travail militant en lui faisant perdre une partie de sa paye, car elle est riche de ce qu'elle fait pour elle et pour les autres. De même que l'action syndicale lui permet de regarder son patron en face, la culture lui permet d'accéder à une dignité qui lui était déniee et de se sentir au même niveau que les bourgeois. Le film l'a bien compris : la musique additionnelle de Bach et la reproduction de Picasso qui accompagnent ses propos réaffirment les enjeux de son combat.

DÉCOUPAGES NARRATIFS

Pour les deux films, le minutage indiqué correspond à celui du DVD des éditions Montparnasse.

À BIEN TÔT J'ESPÈRE

1. « **Arrêtez-vous, les copains !** » (00:07 – 03:30) À la veille de Noël 1967, Georges Maurivard, militant syndicaliste, improvise un meeting devant les portes de la Rhodiactéa de Besançon. Il apporte des nouvelles à ses camarades : 90 licenciements ont eu lieu à Lyon. Tous se sentent menacés depuis que la direction a annoncé des suppressions d'emplois.
2. **Bref (03:31 – 04:04)** Georges raconte la première fois qu'il a pris la parole devant ses camarades : « C'était très bref parce que j'avais peur, mais il paraît que j'avais été brillant. C'est sûrement parce que j'avais été bref ! »
3. **Une ambiance du tonnerre** (04:05 – 15:25) En mars 1967, la grève de la Rhodiactéa a marqué les esprits. Des ouvriers, parmi lesquels Georges Maurivard, Georges Binetruy et Georges Lièvermont, racontent à travers leur parcours, leur découverte du communisme et leur expérience du conflit.
4. « **Et tous les jours ça continue.** » (15:26 – 21:05) Claude Zedet, ouvrier à la Rhodiactéa, parle, devant son épouse Suzanne, de ses conditions de vie et de travail. Il travaille en 4x8 dans des conditions éprouvantes : « C'est la machine qui nous conduit ! C'est toujours les mêmes gestes ! » Il se plaint de ne pas avoir de vie familiale.
5. « **Dehors, on vit vraiment.** » (21:06 – 29:31) Un ouvrier, dans sa cuisine avec sa femme, décrit dans le détail les gestes qu'il doit répéter pendant huit heures chaque jour. Il se repose mal, est toujours fatigué et de mauvaise humeur. Pour se distraire, il va à la pêche, aux champignons. Lors d'un autre entretien, un ouvrier ajoute : « C'est vraiment là qu'on se sent le plus heureux. Même un beau spectacle, on aime qu'il se termine, parce qu'on en a marre... d'être entre quatre murs. »

6. « **Un gaulliste de gauche.** » (29:32 – 32:35) Un ami ouvrier vient rejoindre le couple dans sa cuisine. La discussion se porte sur Emmanuel d'Astier de la Vigerie, résistant, compagnon de route du P.C.F. – mais « gaulliste de gauche » en 1968 – qui trouve grâce aux yeux du couple : « Il est pour De Gaulle mais il n'est pas gaulliste. »
7. « **Ils sont malins les patrons.** » (32:36 – 40:15) Après avoir dénoncé des chiffres mensongers donnés par la télévision, l'ouvrier évoque la situation à Lyon. Les patrons seraient d'accord pour augmenter les primes sans faire cas des 90 licenciements. « Nous, on ne veut pas. On a dit : d'abord les 90 gars et puis après la prime... »
8. **Juste une étape** (40:16 – 42:41) Deux jours avant Noël, le mouvement de grève annoncé à lieu. Au micro, Georges Maurivard lance aux « mensuels » qui vont sortir un appel à se joindre au mouvement. En vain. « Les grèves constituent les étapes d'une lutte, dont victoires et défaites ne font que souligner l'existence. D'ailleurs, ces jeunes militants ne sont pas plus vaincus à Noël qu'ils n'étaient victorieux au printemps. Dans un cas comme dans l'autre, ils continuent d'apprendre. »
9. « **Seul tu ne peux rien, ensemble tout est possible.** » (42:42 – 44:21) Pour Georges Maurivard, la grève n'est pas un échec. Il rappelle la solidarité de ceux qui ont permis aux ouvriers licenciés de continuer à toucher leur salaire. Il termine en s'en prenant aux patrons : « On vous aura. C'est la force des choses. C'est la nature. À bientôt j'espère. »

CLASSE DE LUTTE

1. « **Ben, je milite.** » (00:08 – 02:53) Un clip avant l'heure montre, sur une chanson cubaine de Silvio Rodríguez, l'action publique et la vie privée de militants syndicaux de Besançon en phase avec les luttes de leur temps. Le cinéma est l'une de leurs armes.

2. **Générique** (02:54 – 04:02) Une musique et des chants de Colette Magny retentissent sur des plans filmés depuis un mariage de la fête de *L'Humanité* à l'automne 1968.
3. « **La vie serait infernale après.** » (04:03 – 06:34) En décembre 1967, Claude Zedet faisait part de ses craintes quant à l'éventuel engagement militant de son épouse Suzanne, longuement filmée dans le pré-générique : « Ce sera pire que la vie qu'on mène actuellement. »
4. « **Ensemble.** » (06:35 – 07:45) Mai 1968 : Suzanne prend pour la première fois la parole : « Nous devons continuer notre lutte ensemble. » En juin 1968, un défilé unitaire a lieu à Sochaux. La voix de Georges Séguy, leader de la C.G.T., proclame : « Ce ne sont pas les minorités qui font l'histoire, ce sont les peuples ! »
5. **Un climat social pas si calme** (07:46 – 12:35) À Besançon, usine Supérior ; des ouvriers racontent la création d'un syndicat. Évocation d'une « ville comme tout le monde » et de son industrie, dominée par l'hortogerie. Un commentaire en voix off décrit le discours officiel d'une brochure de 1964 qui décrit un climat social « relativement calme ». En trois images, le trajet de Georges Maurivard de la C.F.D.T. vers la C.G.T. à la faveur des événements de Mai dément cette assertion.
6. « **Garder le contact avec les masses.** » (12:36 – 16:01) Pour les hortogers de Yema comme ailleurs, « la bataille des idées est engagée ». Suzanne, filmée en 1969, décrit la mobilisation syndicale au sortir de la grève et une voix off commente ses propos. Pour elle, « il faut qu'il y ait une poussée des masses, on ne peut pas faire la révolution à trois bonhommes ».
7. « **La grève, ce n'est pas une partie de plaisir.** » (16:02 – 26:11) Retour à mai 1968. Des militants communistes manifestent à Sochaux « pour un gouvernement

populaire ». La voix de Georges Séguy se fait à nouveau entendre. Suzanne raconte la première fois où elle a parlé au nom de la C.G.T. Après dix jours de grève, elle s'est battue contre la reprise du travail. Après des échanges houleux devant l'usine, les patrons ont refermé les grilles sur les ouvriers, qui ont accepté finalement de rester dehors.

8. **Casser les syndicats** (26:12 – 31:17)

Suzanne raconte la stratégie patronale d'intimidation après la reprise du travail à Yema. Des ouvriers syndiqués ont été licenciés. Elle s'est vue mutée et déclassée. Son salaire a été brutalement diminué. Différents courtiers illustrant les menaces et la politique de rétorsion de la direction sont montrés.

9. « **L'argent, il en faut mais ce n'est pas tout.** » (31:18 – 34:56)

La baisse de ses revenus est compensée par les contacts que Suzanne noue avec les autres ouvriers. Après avoir tenté d'abandonner ses camarades, elle s'est ravisée : « S'ils ont un combat à mener, il faut que je reste avec eux. »

10. **L'assurance de la culture** (34:57 – 38:18)

Alors que les patrons cherchent à adoucir les rapports de force, Suzanne reste attentive : « La lutte, elle existe, et les gars, il faut qu'ils continuent à se bagarrer. » Évoquant Picasso, Prévert, Vailland ou Gorki, elle parle du rapport des ouvriers à la culture : « La culture, ça peut donner une assurance aux ouvriers et leur enlever cette peur du patron qu'ils ont. »

11. « **Au nom de la démocratie.** » (38:19 – 39:47) On entend la chanson de Colette Magny « Ensemble », dont le texte reprend les paroles de la première intervention publique de Suzanne. Un carton « À suivre » fait allusion aux luttes futures.



MISE EN SCÈNE

Histoire de pingouins et de chameaux



Dans *La Charnière* – enregistrement du débat qui fait suite à la projection d'*À bientôt j'espère* – Chris Marker réagit aux critiques que lui adressent les ouvriers présents dans la salle : « Je crois qu'on serait 10 000 fois plus mains et moins romantiques qu'on serait quand même limités par cette espèce de réalité cinématographique qu'on expérimente tout le temps, qu'on aille chez les pingouins ou chez les ouvriers. On ne peut exprimer véritablement que ce qu'on vit. Et le film que vous souhaitez, mes enfants, c'est vous qui le ferez. » Né de la prise de conscience que la réalité de la condition de la vie ouvrière devait être filmée par les ouvriers eux-mêmes, le groupe Medvedkine de Besançon se lance dans l'aventure avec *Classe de lutte* (1969). Un an seulement séparé ce film d'*À bientôt j'espère*. Il est donc particulièrement intéressant d'analyser la différence de points de vue sur cette même réalité selon qu'elle est filmée par des cinéastes qui lui sont étrangers ou par des ouvriers qui la vivent au jour le jour.

La Pasionaria de Yema

La différence la plus frappante réside dans le changement des points de vue exprimés à l'intérieur des deux films. Apparue brièvement dans *À bientôt j'espère*, Suzanne Zedet devient le personnage principal de *Classe de lutte* tandis que Georges Maurivard, protagoniste principal d'*À bientôt j'espère*, ne fait qu'une fugitive apparition dans *Classe de lutte*. Cette inversion des rôles s'explique par la séquence, filmée en mai 1968, de la prise de parole de Suzanne devant les portes de l'usine Yema, séquence qui a constitué le point de départ de *Classe de lutte*. Il était logique, à partir de là, que le film se construise autour d'elle. Tout comme il était logique d'y intégrer les rushes non utilisés dans *À bientôt j'espère* qui la montrent en décembre 1967, à côté de son mari Claude, faisant part de son désir de militer. Le rôle de premier plan que joue Suzanne dans *Classe de lutte* provient donc de sa propre évolution et des changements amorcés au cours de Mai 68. Si Suzanne n'avait pas sa place dans le montage d'*À bientôt j'espère*, c'est parce qu'elle n'avait pas alors sa place dans la société. Signalée comme un phénomène récent, l'émancipation de la femme est soulignée dans le film par un plan de Juliet Berto accompagné de ce commentaire : « De plus en plus, les petites mains portent de grandes banderoles. »

Si Georges Maurivard était filmé comme un simple syndicaliste dans *À bientôt j'espère*, Suzanne, dans *Classe de lutte*, fait figure de Pasionaria – selon le surnom donné à Dolores Ibárruri, secrétaire générale du Parti communiste espagnol entre 1942 et 1960. La chanson en espagnol qui ouvre le film et la présence de l'affiche du film de Joris Ivens, *Terre d'Espagne* (1937), contribuent à l'assimilation de Suzanne à cette grande figure de l'engagement politique féminin.

L'image contre la parole

Cette différence de statut accordée aux protagonistes est liée aux enjeux et aux objectifs des deux films, très différents eux aussi. *À bientôt j'espère* se focalise sur l'expression des revendications de la classe ouvrière, alors très mal connues du grand public. Le film cherche avant tout à recueillir et à faire entendre la parole des ouvriers et des syndicalistes. La parole est première. D'où un grand nombre de plans relativement longs. On sent un respect de cette parole et de l'espace-temps qui l'abrite. Chris Marker et Mario Marret recourent assez peu à la dissociation image/son – qui sera beaucoup plus répandue dans *Classe de lutte* – parce qu'ils ne veulent pas donner l'impression de manipuler et de trahir ce qui est dit. On doit donc voir les ouvriers et les syndicalistes parler à l'image, même si cela implique une certaine rigidité, un certain statisme.

Dans *Classe de lutte*, ce n'est pas tant la parole qui importe que l'expression d'un combat, peut-être justement parce qu'*À bientôt j'espère* a su au préalable recueillir cette parole. Et, nouvellement formés aux pratiques du cinéma, les ouvriers de Besançon – essentiellement Pol Cebe et George Bineury, aidés respectivement par Simone Nadjima au montage et Bruno Muel à l'image – cherchent avant tout à exprimer leur combat de manière cinématographique. Si *À bientôt j'espère* prend la forme d'un documentaire classique, *Classe de lutte* ressemble davantage à un ciné-tract, un film de propagande. Plus que la parole, le film met en avant l'action militante en tant que telle : taper des textes à la machine à écrire, faire des banderoles, distribuer des tracts. Il s'intéresse aussi aux actions de la vie quotidienne : faire ses courses, prendre un repas en famille, conduire une voiture. L'acte de militer ne passe plus seulement par des revendications oratoires, il s'insinue dans la vie de tous les jours et plus qu'une





revendication, il apparaît comme l'affirmation d'une conquête déjà acquise. Dans *À bientôt j'espère*, Pol Cèbe s'exprime, le visage en gros plan : « La culture, pour nous, c'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. 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 film recueille ce discours important au moment où il est prononcé, sans se soucier de l'endroit où il est prononcé. Le gros plan vient annihiler tout contexte afin que l'attention soit concentrée sur la teneur des propos. Inversement, lorsque Suzanne évoque le rapport des ouvriers à la culture, elle est filmée devant un mur sur lequel est accrochée la reproduction d'un tableau de Picasso¹. La culture n'est plus un droit à réclamer, elle fait déjà partie du paysage familial de l'ouvrier. Cette mise en scène, un peu forcée, vient même contredire en partie ce que dit Suzanne : « Les ouvriers croient que la poésie ou la peinture ce n'est pas pour eux, que c'est réservé à la bourgeoisie ou à une certaine catégorie de gens. » Rien n'est donc encore gagné. L'idée que l'on retient du plan n'est pourtant pas ce que dit Suzanne, plutôt la manière dont elle est associée, *accotée*, à la culture par le biais de la mise en scène. Dans *Classe de lutte*, plus que la parole, c'est l'image qui doit servir la cause, qui doit servir d'exemple. Contrairement à *À bientôt j'espère*, la manipulation n'est pas un danger, elle fait partie des armes que le cinéma militant possède et qu'il doit utiliser.

Proximité et distance

En cela, *Classe de lutte* relève davantage de la fiction que du documentaire. Cet effet de fiction se trouve renforcé par la proximité établie avec Suzanne, personnage dans l'intimité duquel on rentre et dont le spectateur adopte le point de vue, grâce notamment à de nombreux gros plans, à commencer par celui qui ouvre le film. Dans *À bientôt j'espère*, les cinéastes préférèrent garder une certaine distance respectueuse : le film, malgré sa grande proximité avec les personnes filmées et leurs revendications, ne cherche pas à provoquer d'identification. Lorsque l'ouvrier et son ami doivent partir et quitter l'équipe de tournage pour aller travailler – ce ne sont donc pas des personnages de cinéma mais bien des

ouvriers –, on les voit tendre la main aux cinéastes et aux techniciens. De plus, le plan large utilisé dans cette séquence permet de découvrir l'endroit où les gens vivent. Ce côté intrusif, qui correspond à un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, n'est pas décelable dans *Classe de lutte*. Parce que le film accompagne dans sa vie quotidienne son personnage, filmé généralement dans l'action et en gros plan, on n'y décèle pas le regard extérieur porté sur lui. La caméra ne s'attarde pas sur le décor quotidien dans lequel évolue Suzanne. Cette réalité, connue d'elle et de celui qui la filme, n'apparaît pour ainsi dire qu'en passant. Cette absence d'exotisme, de pittoresque ou de clichés rappelle la célèbre observation d'Edward Gibbon sur l'existence de chameaux dans le *Coran*. Absence qui prouverait l'authenticité de l'auteur, car Malomet, habitué à voir des chameaux tous les jours, ne pouvait considérer leur existence comme remarquable ni digne d'être mentionnée. Ce que se serait empressé de faire un observateur étranger qui n'aurait jamais vu de chameau de sa vie.

1) Il s'agit du *Portrait de Sylvette David dans le fauteuil vert* (1954).

Un cinéma d'intervention

En 1962, juste après les accords d'Évian, Chris Marker tourne *Le Joli Mai*, film qui montre les Parisiens dans leur vie quotidienne afin de composer un portrait politique, social et culturel de la France d'alors. Il résume ce film selon la technique du « cinéma direct » inaugurée deux ans plus tôt par Jean Rouch et Edgar Morin avec *Chronique d'un été*. Ce film-manifeste avait lancé la polémique du « cinéma-vérité », expression que Marker refusera d'employer. Si Marker décide d'utiliser cette technique – caméra légère et son synchrone –, il ne renonce pas pour autant à sa subjectivité. Selon lui, la vérité du cinéma n'est pas scientifique, au sens des sciences exactes, mais simplement humaine ; le cinéaste gagne à être un acteur engagé plutôt qu'un observateur au regard froid. Dans tous ses films, Marker sait mettre en scène son implication et trouver la juste distance qu'il doit reinventer à chaque plan, pour montrer à la fois qu'il est présent mais que sa présence, jamais contraignante, n'est que stimulante. En fonction de la distance, il peut être tour à tour ironique, agacé, désinvolte, respectueux ; donc s'introduire à son gré en toute transparence dans son film et dans les propos des personnes qu'il filme. Un exercice intéressant peut consister à faire repérer, dans *À bientôt j'espère*, les différentes formes d'intervention de Chris Marker, que ce soit à travers le montage, le commentaire ou ses réactions lors d'entretiens. On s'apercevra alors à quel point ce qui peut apparaître comme un documentaire « objectif » sur la classe ouvrière relève d'un point de vue éminemment subjectif.

SÉQUENCE

Une lutte sur tous les fronts



La séquence de pré-générique de *Classe de lutte* (00:08 – 02:53) relève du clip vidéo ou, pour ne pas tomber dans l'anachronisme, du Scopione, son ancêtre du début des années 1960. Une chanson proposée par Chris Marker vient en effet accompagner et relier une série de plans dont la protagoniste est Suzanne Zedet, que l'on va suivre tout au long du film. Il s'agit d'un titre écrit, composé et interprété par Silvio Rodriguez, jeune poète et musicien cubain né en 1946 : « *La era está pariendo un corazón* »¹. Le choix de cet appel à la mobilisation, écrit juste après la mort de Che Guevara en octobre 1967, annonce la dimension militante du film.

Effet de vertige

Dynamique, alerte, le montage s'élabore au rythme de la musique. Pour autant, le tout premier plan nous donne à voir le visage de Suzanne empreint d'une grande mélancolie (1). Commencement de la séquence et du film, il « fait le point » sur Suzanne et introduit le personnage, mais aussi le moment depuis lequel il sera raconté. L'image annonce ainsi un présent de la réflexion et un bilan de l'activité militante de Suzanne entre 1967 et 1969 – avant, pendant et après les événements de Mai 68. Toute la séquence qui suit peut donc se voir à la fois comme un flashback, un regard porté sur l'action syndicale passée de Suzanne, et un flashback qui annonce déjà tout le film à venir, ainsi qu'un futur de la lutte qui saura prendre en compte les échecs de l'expérience écoutée. Images du passé et de l'avenir, les plans de Suzanne au combat emblément l'aventure, l'intemporalité et l'éternité des luttes. Suzanne pourrait ainsi très facilement devenir une icône, au même titre que les chanteurs que l'on voit dans les Scopiones.

Mais la séquence s'empresses, dès le second plan, de rompre cette association : en entrant dans la Maison du peuple, unité locale de la C.G.T. recouverte d'affiches et de banderoles (2a), Suzanne, qu'accompagne un

panoramique, traverse un rideau qui l'amène dans la salle de montage. Simone Nedjma, sous une photo de Fidel Castro - discret rappel de la chanson que nous entendons (2b) –, y monte le film que nous sommes en train de voir. Suzanne a provoqué cet effet de vertige en nous faisant entrer, derrière le rideau, dans les coulisses du film. Nous la voyons donc se regarder sur la Moviola, dans des rushes où elle apparaît : mise à distance brechtienne et mise en abyme du personnage (2c). La vérité est élémentaire mais il est nécessaire de la rappeler : pour qu'une personne apparaisse dans un film, il faut qu'elle soit filmée. Aussitôt dit, aussitôt fait : le plan suivant montre Bruno Muel, l'opérateur du film, en train de filmer Suzanne se regardant ayant été filmée (3). Pas question pour autant de tomber dans la fascination et la fétichisation de l'image : le film œuvre au contraire à sa désacralisation en cherchant à montrer son processus de fabrication. Le sifflement de balle qu'on entend en off sur le plan de Bruno Muel en train de filmer vient rappeler que le cinéma est une arme et que, pour ne pas en être victime, il vaut mieux apprendre à s'en servir.

Faire ses classes

Unversion des termes « lutte » et « classe » dans le titre signifie, entre autres, que la lutte s'apprend, comme le cinéma, et qu'il y a des classes pour cela. C'est le propre de la constitution des groupes Médvedkine : des ouvriers militants, aidés par des cinéastes et des techniciens professionnels, ont appris à écrire un scénario, à se servir d'une caméra, à utiliser un banc de montage. *Classe de lutte* est le premier film tourné par le groupe Médvedkine de Besançon, c'est le film dans lequel les ouvriers « font leurs classes », leur apprentissage du cinéma. S'ils ont appris à se servir d'une caméra, c'est pour mieux servir la lutte qu'ils veulent filmer. C'est tout l'enjeu du débat qui a suivi la projection d'À bientôt j'espère, restitué dans *La Charnière* et qui a présidé à



1



2a



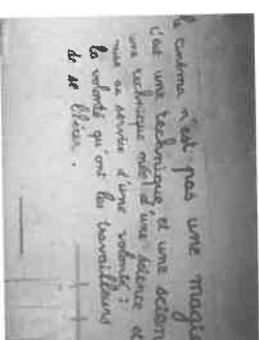
2b



2c



3



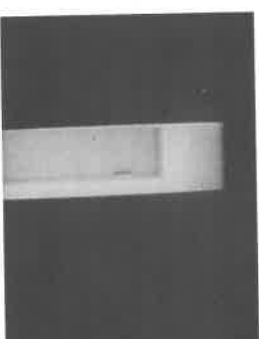
4



5



6



7



8

la formation du groupe et au tournage de *Classe de lutte*. Filmer les luttes syndicales et mener le combat doit se faire dans un même mouvement. C'est le sens du panoramique qui va de la table de montage où se trouvent Suzanne et Simone Nédjma, au slogan écrit au mur de la salle, devenu un tableau (4) : « 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 qui ont les travailleurs de se libérer. » Dans ce même élan, le film associe la pratique (la table de montage) à la théorie (le slogan), le cinéma à la lutte syndicale (5). Le plan de l'impression des tracts à laquelle assiste Suzanne aux côtés de Jean-Pierre Thiébaud (6) participe aussi de cette alliance de la production cinématographique et de la production syndicale, les tracts militants s'imprimant sur du papier comme les images s'impriment sur la pellicule. L'homogénéité de ces deux processus se voit accentuée par les plans de coupe d'un ascenseur qui les réunit dans le montage par un même mouvement ascendant (7).

Continuités

Si cet ascenseur monte vers l'appartement de Suzanne, le plan suivant ne nous y fait pas entrer immédiatement. Une affiche annonçant la projection de *Terre d'Espagne* de Joris Ivens (1937) « en solidarité avec le peuple espagnol » (8), et celle d'un appel à la souscription en faveur du Vietnam (10), encadrent un plan de la jeune femme, tout de blanc vêtue, dans les bureaux de la Yema, déposant les tracts vus à l'imprimerie (9). Le bruit d'avion que l'on entend en off sur l'affiche pro-Vietnam rappelle le bruit de balle qui semblait commander le geste du filmeur, au début.

L'ascenseur poursuit sa montée. Nous n'arrivons pourtant pas encore chez les Zedet, mais devant l'usine Yema (12), comme si l'harmonie de la vie familiale provenait de l'émancipation et de la vocation syndicaliste de Suzanne. Son indépendance – dont témoigne le plan où elle monte en voiture (13) – est saluée par la chanson qui se poursuit : « La mère vit jusqu'à ce que meure le soleil. » Ainsi, pas plus que la pratique ne peut s'opposer à la théorie, sa vie privée (14, 15) ne peut s'opposer à ses responsabilités publiques. Un nouveau plan d'ascenseur permet de revenir vers l'intime. Au sein de sa famille, Suzanne fait l'éducation de sa petite fille comme elle éduque syndicalement ses camarades d'usine. Le raccord qui fait passer d'un plan à l'autre illustre cette continuité : avec sa fille, Suzanne

regarde un livre (19) qui, dans son mouvement, se transforme en un exemplaire de *La Vie ouvrière* qu'elle distribue à la sortie de l'usine (20). L'épanouissement de Suzanne et son bonheur de militante se repercutent sur le bonheur familial : son mari, Claude, dont on se rappelle la détresse dans *À bientôt j'espère*, déborde de joie en jouant avec l'enfant (21). Pas plus qu'entre les luttes locales et celles de l'autre bout du monde, il ne peut y avoir de différence entre vie privée et vie publique. Ainsi, lorsque, avant que débute le générique, on demande à Suzanne ce qu'elle fait, sa réponse est toute naturelle (22) : « Je milite. » La militance est bien ce qu'aura montré cette séquence en l'espace de trois minutes : l'homogénéité, la continuité et l'intégrité d'une lutte menée sur tous les fronts.

1) Le refrain, qui inclut le titre, peut être traduit ainsi : « L'époque est en train de faire naître un cœur / Elle n'en peut plus, elle meurt de douleur / Et il faut accourir rapidement car l'avent se effondre / Dans toute forêt du monde / Dans toute rue. » Dans la version du film, Rodríguez est accompagné par le Grupo de experimentación sonora del Instituto cubano de arte e industria cinematográficos, qui donne à la chanson une dimension plus pop que folk. Elle est accessible sur Internet (http://www.youtube.com/watch?v=MR_u4rcwFVg), de même que ses paroles en espagnol (<http://atras.com/silvio-rodriguez/131351/>).



9



10



12



13



14



15



19



20



21



22

PLANS

Itinéraire d'une prise de conscience



Dans *À bientôt j'espère*, des ouvriers s'expriment sur leurs conditions de vie et de travail. Il est à un moment question de leur engagement militant et de la naissance de celui-ci. Après un tour de table où certains, comme Georges Maurivard et Georges Bineyry que l'on retrouvera dans *Classe de lutte*, se sont exprimés et dévoilés, apparaît une photographie de Georges Lièvremont (12:59). Il a été présenté au début du film comme un adhérent de la C.G.T. qui, encore récemment ouvrier, a été amené par ses qualités de militant à occuper des responsabilités plus larges dans le mouvement syndical. Il appartient à ce groupe de jeunes délégués plébiscités par leurs camarades au cours de la grande grève de 1967.

Un long travelling avant dans une rue de Besançon, filmé depuis l'intérieur d'une voiture, accompagne la voix off de Lièvremont racontant, à son tour, les raisons de son engagement : « Pourqu'oi je milite ? À 14 ans, je suis entré dans une usine. Je gagnais 48,50 francs de l'heure. J'allais au boulot à pied. Mon patron avait 40 ans. Je devais travailler 8 heures, je gagnais 48,50 francs de l'heure. Je marchais à pied, lui, il roulait avec une voiture immense. Il se portait très bien. J'ai pensé qu'il y avait quand même une inégalité, qu'il fallait régler des problèmes. Ça ne pouvait pas continuer comme ça. Alors au début, j'ai dit : "Faut lui prendre sa place." Puis je ne l'ai pas fait. Puis j'ai rencontré un deuxième ouvrier. Puis on était trois. Puis on était quatre. Puis un jour, c'était en 1956, on s'est mis en grève. Ce n'était pas facile d'organiser une grève. C'était la première. On n'avait pas de syndicat. On ne savait même pas ce qu'était un syndicat. Mais on voulait lutter contre le patron. Il est venu un permanent syndical qui nous a conseillés, aidés. » Le travelling avant s'arrête (14:14) et Lièvremont apparaît, face caméra, poursuivant son histoire : « La grève s'est terminée. Je ne sais plus si on a gagné quelque chose ou pas, c'est déjà loin. Mais j'étais dans l'engrenage. Parce qu'on avait peut-être gagné 10 francs à l'époque mais la différence était toujours très grande. Et depuis, je cours après. »

Changement d'état

Cette mini-séquence centrée sur les raisons de l'engagement de Lièvremont s'articule donc en trois plans : une photo de lui, un long travelling avant, un gros plan sur lui. Le son off qui commence sur la photo et se poursuit sur le travelling devient in, synchrone et direct avec le gros plan. Cette structure sonore crée l'impression d'une parole enfouie qui finit par se révéler au grand jour, comme une source souterraine débouchant en plein air. À l'image, cette impression est renforcée par le passage d'une photo, image fixe relevant du passé, au gros plan de Lièvremont, enregistré au présent. Le travelling avant, inséré entre ces deux plans, fonctionne comme le passage d'un état à l'autre, de l'ignorance syndicale à la lutte ouvrière. Dans cette dialectique, il était fondamental que le plan de transition soit en mouvement ; un plan fixe n'aurait pas pu traduire le changement d'état, l'évolution qui a mené à la prise de conscience de Lièvremont. Contrairement à un zoom, le travelling est un déplacement réel de la caméra durant la prise de vue qui amène à un changement de point de vue physique. Ainsi, avec la voix off, le travelling avant utilisé à ce moment du film joue sur deux niveaux : celui, spatial, d'une rue de Besançon vue depuis l'intérieur d'une voiture, et celui, temporel, de l'évolution politique de Lièvremont.

Le rapport n'est pas immédiatement perceptible et, durant un certain temps, on est en droit de se demander quel est le lien entre ce que raconte Lièvremont et cette rue que l'on suit en voiture. Une première association vient à l'esprit lorsque, au moment où Lièvremont explique que son patron roulait avec une voiture immense et que lui marchait à pied, une personne à pied croise la voiture à l'intérieur de laquelle est filmé le plan. Ce passant ne peut qu'être associé, de manière plus ou moins consciente, au récit de Lièvremont. L'identification est redoublée au moment où ce dernier raconte qu'il a un temps pensé prendre la place de son patron. La place que nous occupons alors dans la

voiture devient la place imaginaire qu'aurait souhaité occuper Lièvremont. Par cet effet de subjection, les frontières entre l'espace – présent – et le temps – passé – commencent à s'estomper. Avec ce long travelling avant, nous avançons aussi bien dans cette rue de Besançon, à l'intérieur de cette voiture, que dans la lente maturation politique qui s'opère dans l'esprit de Lièvremont, sans pour autant savoir où nous allons.

Ce n'est qu'à la fin du plan, à la fin de cet itinéraire, lorsque Lièvremont raconte sa rencontre avec d'autres ouvriers (« Puis on était trois, puis on était quatre ») et sa première grève en 1956, que tout s'éclaire avec l'apparition à l'image, après un tournant qu'a pris la voiture, d'un groupe d'ouvriers rassemblés devant les portes d'une usine. La longue rue que nous avons suivie menait à un piquet de grève, tout comme la longue réflexion suivie par Lièvremont a mené à son engagement militant. Cette soudaine compréhension du plan, tant dans la relation image-son que dans la relation espace-temps, fonctionne comme la soudaine prise de conscience politique de l'ouvrier. Ce qui semblait opaque, diffus, incertain, devient évident et naturel. Une prise de conscience est un tournant dans la vie. C'est ce même tournant, qui à la fin du long travelling, nous en donne tout le sens.

La boucle temporelle

Dans ses films, Chris Marker cherche toujours à dépasser la linéarité temporelle : le temps y apparaît réversible et courbe, plein d'inflexions et de retours, ce qui permet de cartographier de façon plus précise l'architecture complexe de la mémoire. *Classe de lutte* est un film du groupe Medvedkine mais porte cependant la marque du cinéaste. Il se rapproche, en particulier, de la boucle du temps qui structure *La Jette* (1962), film photographique de science-fiction dans lequel le visage d'une femme joue un rôle prépondérant. Ce visage haute un homme envoyé dans le passé pour trouver une solution à la Troisième Guerre mondiale. Mais lui n'a qu'une obsession : retrouver la femme de ses souvenirs. Lorsqu'il la retrouve enfin, le personnage est tué par des hommes venus de son propre présent. Le souvenir d'enfance qui l'avait marqué à travers ce visage de femme était la vision de sa propre mort.

Décembre et mai

Le gros plan du visage de Suzanne Zedet qui ouvre *Classe de lutte* renvoie lui aussi à un souvenir, celui de décembre 1967, lorsque Suzanne ne militait pas encore. Songeuse, abattue, elle n'existait ni à ses propres yeux ni à ceux du spectateur. Ce plan et la séquence post-générique dans laquelle Suzanne parle avec son mari n'appartiennent pas à proprement parler au film, ils sont la trace d'un film passé : *A bientôt l'espère*, qui n'avait pas intégré ces plans dans son montage final. Quant à la séquence qui succède au gros plan de Suzanne, elle nous la montre assister au montage du film que nous sommes sur le point de voir (cf. p. 12). D'un moment du passé, nous sautons donc à un moment qui suggère le futur, celui de la lutte et de la projection.

L'existence de Suzanne et celle du film se situent dans ce raccord, dans cet espace laissé vacant entre deux temporalités disjointes. Alors que la séquence pré-générique se déroule d'abord sans son direct – on n'entend que la chanson – l'arrivée d'un son in, avec le bruit des touches de la machine à écrire sur laquelle écrit Suzanne, nous plonge soudain dans un effet de présent. Ce moment n'est évidemment pas anecdotique : c'est celui où, à la question de savoir ce qu'elle fait, Suzanne répond : « Je milite. » Effet de présent d'autant plus fort qu'il ne



La Jette de Chris Marker (1962) – Argos Films.

touche plus seulement à l'existence de Suzanne et du film mais à leur essence même, la militance comme fond caché qu'il faut extraire pour amener à la lumière. C'est pourquoi, dans un premier temps, une fois passé le générique, le film va répéter la même opération de saute temporelle pour mieux faire apparaître les changements survenus chez Suzanne entre décembre 1967 et mai 1968, où elle participe à la grève, opération qui accentue le passage de Suzanne-qui-pleure à Suzanne-qui-rit. Une fois commencée la séquence de la grève, nous pensons assister au déroulement linéaire des événements. Mais, après que Suzanne a commenté la séquence passée de sa première prise de parole, celle-ci revient et se prolonge. Ce que nous pensions être de l'ordre du passé insiste et perdure. On ne peut pas parler dans ce cas-là de retour en arrière, mais de continuation dans le présent d'un moment du passé.

Une autre histoire

Le film ne s'arrête pas là et creuse davantage encore la même idée, de manière sensible et cinématographique. À l'intérieur de la séquence de la prise de parole de Suzanne que nous pensions linéaire, revient le moment initial – la prise de parole elle-même – que nous pensions terminée. Or, il n'avait été interrompu que par le montage. Cette sorte de boucle temporelle fait ressentir une réserve inépuisable de la séquence dont on n'imagine pas qu'elle puisse avoir une fin. De fait, elle reviendra à nouveau en guise de générique de fin, offrant des plans jusqu'alors inédits. Le montage alterné qui oppose les ouvriers et les patrons, par l'insert de noirs à l'écran, enfonce le clou : ce n'est définitivement pas la chronologie des victoires et des défaites qui importe mais la persévérance de la lutte. Le temps cartésien n'existe plus. Seul existe le temps de la lutte de la classe ouvrière, qui n'a début ni fin. Du moins, selon Marx, jusqu'à la fin de l'histoire. Mais cela est une autre histoire.





Les trois images ci-dessus : *Le Train en marche* de Chris Marker (1973) – Iskra.



Le Bonheur d'Alexandre Medvedkine (1934) – Coll. CDC.

PARALLÈLES

Rien n'arrête le train de l'histoire

Deux droites parallèles ne peuvent pas se rencontrer.

Mais c'est mal connaître Alexandre Medvedkine (cinéaste russe, 1900-1989) et Chris Marker (cinéaste français, 1921-2012). Le second dit en effet à la fin du *Train en marche*, film qu'il a réalisé sur l'expérience du « ciné-train » menée par le premier en 1932 : « Le ciné-train est devenu pour nous tous un peu mythique. Comme si, malgré la différence d'écartement des rails, il avait échappé à son lieu et à son temps pour s'identifier à tout ce qui avance. Ciné-train, train de la révolution, train de l'histoire... Mais l'erreur la plus grande que l'on puisse faire à son sujet, ce serait de croire qu'il est arrêté. » Deux lignes droites, comme celles d'une voie ferrée, peuvent donc non seulement se rencontrer – Marker invite Medvedkine à Paris en 1971 pour réaliser *Le Train en marche* – mais fusionner. Le nom donné par Marker aux collectifs de Besançon puis de Sochaux, les fameux groupes Medvedkine, vient prolonger en France à la fin des années 1960 le sillon creusé en Russie au début des années 1930.

L'aventure du « ciné-train »

En 1932, dans les conditions économiques très difficiles, Medvedkine parvient à obtenir du Comité central du Parti communiste une unité mobile de production cinématographique placée dans un train, pour sillonner l'Union soviétique et aider à la construction d'une « Russie nouvelle ». Trois wagons de voyageurs ont été vidés de leurs installations pour y mettre les principaux postes, à commencer par le laboratoire, qui occupe à lui seul une moitié



Alexandre Medvedkine à Bobigny, 1971 – Iskra/DR/Coll. CDC.

de wagon. Là, les films sont développés, séchés et on y tire les copies. L'autre moitié du wagon est transformée en salle de montage. Il y a à côté un banc d'animation pour filmer les titres et faire des dessins animés – notamment ceux du « chanteau de remontrance », symbole de la honte, qui apparaît en superposition sur les ateliers des ouvriers qui travaillent mal. Il y a aussi un garage avec une voiture qui permet au groupe d'opérateurs une grande mobilité. En tout, une équipe de 32 personnes est supervisée par Medvedkine. Dans *Le Train en marche*, Medvedkine se souviendra que ses techniciens pouvaient arriver partout, arrêter le train, faire leurs films, les développer sur place et les montrer aussitôt à ceux qu'ils avaient filmés : « Nous filmions les kolkhozes et confrontions sur l'écran les bonnes et mauvaises méthodes. Après la projection du film, nous prenions la parole : « Camarades, que faites-vous ? Est-ce qu'on traite ainsi son propre pain, son travail ? Vous n'arrivez à rien ! » »

Militant communiste convaincu, avec toute sa bonne conscience socialiste, Medvedkine ne veut pas tricher avec l'image et filme les débats entre ouvriers à une époque où la réalité était souvent arrangée dans des mises en scène édifiantes. Même Dziga Vertov, chantre du « ciné-œil » avec *L'Homme à la caméra* (1929), ne croyait plus à la représentation de la réalité telle qu'elle était. Medvedkine porte dans ses films un regard à la fois propagandiste et critique sur les vicissitudes du premier plan quinquennal, évoquant l'absentéisme, la pagaille

bureaucratique, la fauche d'un atelier à un autre ou la misère inimmuable des cités minières qu'il oppose aux parlottes des membres du Comité central. Comme le dit Chris Marker dans *Le Tombeau d'Alexandre* (1992), vibrant et crépusculaire hommage au cinéaste russe, « le talent et l'idéologie ne sont pas toujours opposés ». Sur les 72 films tournés par le ciné-train, seuls neuf ont pu être retrouvés. La fille de Medvedkine raconte dans *Le Tombeau d'Alexandre* que le travail de son père n'a jamais été montré ailleurs que dans les lieux de passage où les films ont été produits. Ils étaient fabriqués comme on édite les journaux locaux, faits pour être lus, un peu discutés entre voisins puis jetés. En fait, le ciné-train révélait surtout les aspects négatifs de la vie dans les républiques, à un moment où l'habitude était de cacher au peuple leurs aspects les moins reluisants. Medvedkine voulait aider le peuple à prendre conscience de ses forces et de ses faiblesses. Mais la formidable aventure du ciné-train n'a jamais été commentée dans la presse de l'époque, passée sous silence et tombée dans l'oubli jusqu'à ce que Marker découvre à la Cinéma-thèque de Bruxelles, en 1961, le chef d'œuvre de Medvedkine, *Le Bonheur* (1934).

Moscou-Bobigny

Les réalités que Medvedkine avait rencontrées au cours de son périple en train lui avaient donné en effet l'idée de réaliser une comédie paysanne, proche de la vision baroque, satirique et farcesque de Vsevolod Meyerhold, dramaturge et metteur en

scène russe contemporaine. Le film raconte ainsi l'histoire d'un moujik que sa femme envoie chercher le bonheur avec un sac en lui disant de ne pas revenir avant de l'avoir trouvé. Contrairement au héros positif qui sévissait dans toute la production cinématographique de ce temps-là, le personnage principal du *Bonheur* est un kolchozien déphasé dont le comportement dans la réalité l'aurait mené directement en prison ou au poteau d'exécution. Fils d'une famille de paysans, Medvedkine sent bien les dangers de la collectivisation et voit à qui elle profite véritablement. Dans le film, la Noblesse, l'Église et l'Armée se rassemblent autour du paysan qui a tenté de se suicider et s'alarment : « Si le paysan meurt, qui nourrira la Russie ? »

C'est donc, malgré la défense de Vsevolod Poudovkine, de Sergueï Eisenstein et de Dziga Vertov (qui avait participé au ciné-train), le début des difficultés de Medvedkine avec la censure. De fait, plusieurs de ses films suivants seront interdits par le régime stalinien, notamment *La Nouvelle Moscou*, en 1939, dans lequel on voyait, à l'aide d'un ralenti inversé, la destruction de l'église du Saint-Sauveur en 1931. Cela n'empêchera pas ses derniers films comme *Attention maïoïsme*, en 1976, ou *Pétin, l'ingénieur du monde*, en 1977, d'être des brûlots anti-maïoïstes.

Le destin de Medvedkine, qui aura traversé toute l'histoire du 20^e siècle russe, est unique. Grand admirateur du *Bonheur*, Marker le présente aux ouvriers en grève de la Rhodiactéa à Besançon en 1967 et donne aux groupes qui allaient naître des conflits le nom du cinéaste soviétique. Si le créateur du ciné-train souhaite offrir un film aux ouvriers, paysans et mineurs de son temps pour qu'ils se reconnaissent, Chris Marker va donner le cinéma — c'est-à-dire la possibilité d'en faire — aux ouvriers de Besançon et de Sochaux ; le cinéma accompli de la sorte la parabole chinoise, citée dans *Le Tombeau d'Alexandre*, qui dit : « Donne un poisson à un homme tu le nourris un jour. Apprends lui à pêcher tu le nouriras toute sa vie. »

En 1971, Marker invita donc Medvedkine à Paris pour le tournage du *Train en marche* mais aussi pour qu'il rencontre les ouvriers de Bobigny, Pol Cèbe, l'un des principaux animateurs du groupe de Besançon, sien souverain, dans un entretien

paru dans *L'Avant-Scène* en décembre de cette même année : « Un jour de janvier 1971, j'ai rencontré Alexandre Medvedkine à Paris et nous avons passé une petite semaine ensemble. Chris organisait projections et tournages. Il montrait nos films à Medvedkine et le film de Medvedkine aux militants de Bobigny, et on tournait au dépôt de locomotives de Noisy-le-Sec, et Medvedkine parlait, parlait (...) : du cinéma, de la joie de vivre son combat des années 1930, de la joie des rencontres de l'année 1971, du *Bonheur*. Et il parlait aussi de nous. Lui, le grand inconnu des encyclopédies du cinéma nous disait sa fierté et ne pouvait cacher son émotion de retrouver son nom aux génériques des films fabriqués maladroitement par les ouvriers de Besançon et de Sochaux. »

Le Tombeau d'Alexandre s'ouvre sur une image des débuts du siècle à Saint-Pétersbourg : la famille impériale passe, entourée d'une escorte d'officiers et de dignitaires. A la foule qui est là sur le bas-côté, un officier s'adresse d'un geste impétueux : au passage du tsar, il convient de se découvrir. La voix du commentateur s'élève : « Je voudrais qu'on n'oublie pas cette image. » Ni Alexandre Medvedkine, ni Chris Marker, ni les groupes Medvedkine de Besançon et de Sochaux ne l'ont oubliée. Ils ont tous fait du cinéma à cause d'elle. À cause du peuple opprimé et humilié.

Un autre groupe : le groupe Dziga Vertov

S'il participe à la constitution des groupes Medvedkine, Jean-Luc Godard va pousser plus avant son désir de rompre avec la conception « bourgeoise » de l'art et de la notion d'« auteur » telle que l'avaient longtemps défendue les *Cahiers du cinéma*. Puisque le cinéma est fait d'images et de sons, comment les utiliser selon une pratique révolutionnaire ? Comment les ordonner, les confronter, afin qu'ils s'opposent aux méthodes du cinéma bourgeois dominant ? Comment promouvoir un cinéma politique et militant au service du prolétariat ? C'est à partir de ces questionnements qu'après les événements de Mai 68, le cinéaste va fonder un collectif avec les militants maïoïstes Jean-Pierre Gorin, Jean-Henri Roger, Gérard Martin, Nathalie Billard, Armand Marco et Paul Burron. Comme les groupes Medvedkine, le groupe Dziga Vertov (1968-1972) doit son nom à l'un des grands cinéastes soviétiques marxistes qui a contribué à l'exaltation de l'U.R.S.S. En témoignent des films comme *Kino-Pravda* en 1925, *L'Homme à la caméra* en 1929, *La Symphonie du Donbass* en 1930 ou *Trois Chants sur Léning* en 1934. Opposé à la fiction — au scénario, aux décors, à la mise en scène, aux acteurs, aux studios — Vertov prélevait des images brutes de la réalité pour, ensuite, les mettre en relation en faisant en sorte que leur sens ne provienne pas d'elles-mêmes mais de leur montage, selon une « théorie des intervalles » fondée sur l'idée d'un mouvement entre les images.

Les films du groupe Dziga Vertov cherchent ainsi, tant sur le front social que sur le front artistique, à être partie prenante du processus révolutionnaire. Contrairement aux groupes Medvedkine, le collectif ne se considère pas comme le porte-parole des ouvriers et des masses révolutionnaires — qu'il ne s'agit pas nécessairement de faire participer à la conception

des films — mais, dans la lignée des réflexions de Bertolt Brecht, s'efforce de questionner le statut et la place du cinéma au sein d'un mouvement révolutionnaire. Rélèver quelques titres du groupe Dziga Vertov et en chercher les synopsis revient à souligner la diversité des formes que prendront ses travaux. On rappellera ainsi *Un film comme les autres*, où trois étudiants de Nanterre et deux ouvriers de Renault-Films discutent, quelques semaines après les événements de Mai 1968, alors que *British Sounds* traite des mouvements de contestation en Grande-Bretagne. Si *Pravda* dénonce le mensonge des images et des sons, *Vent d'Est* mène une réflexion sur la lutte des classes à partir des structures, clichés et stéréotypes du western traditionnel. *Vladimir et Rosa*, qui oppose les thèses de Lénine et Rosa Luxembourg sur la primauté du parti dans la révolution, paraît aussi très différent de *Letter to Jane*, qui analyse une photographie de Jane Fonda au Vietnam parue en 1972 dans *L'Express*. En réaction à la mauvaise diffusion de ses films, le groupe Dziga Vertov réalisera *Tout va bien* avec deux stars engagées à gauche, Jane Fonda et Yves Montand, qui se retrouvent séquestrées lors d'une grève d'usine. Ce film marquera la fin du groupe et l'éloignement du cinéma pour Jean-Luc Godard qui, à partir de 1974, expérimentera la vidéo et travaillera pour la télévision.



Affiche des États généraux du cinéma – DR/gallica bnl/fr.



Ciné-tract 019, 1968



Le Rouge, ciné-tract hors série numéroté 1968, de Gérard Fromanger et Jean-Luc Godard.



Ciné-tract 23, 1968.

REPÈRES

Le cinéma français en Mai 68

Pendant six ans (1959-1965), la Nouvelle Vague a marqué considérablement l'histoire culturelle française ; jamais un mouvement si court n'a influencé si fortement la société. On pourrait aller jusqu'à dire que le vent de nouveauté et de liberté qu'elle a fait souffler sur le « cinéma français de qualité » – pour reprendre la critique que faisaient les *Cahiers du cinéma* à l'encontre du cinéma des années 1950 – en sortant des studios pour filmer dans les rues, s'est répandu dans toute la société française. Les étudiants et les ouvriers, en descendant à leur tour dans la rue lors de Mai 68, ont constitué eux aussi une sorte de Nouvelle Vague qui voulait balayer les vieilles mœurs et les vieilles institutions incarnées par le général de Gaulle depuis son arrivée au pouvoir en 1958. Jean-Luc Godard avait aussi annoncé la couleur, forcément rouge, en réalisant *La Chinoise* en 1967, film dans lequel il décrit comment un groupe d'étudiants fonde une cellule marxiste pendant les vacances, sorte de préfiguration des événements de Mai 68. Le monde du cinéma français avait d'ailleurs connu une mobilisation en février 1968 autour de « l'affaire Langlois » : le directeur et fondateur de la Cinémathèque française qui venait d'être licencié sous pression gouvernementale. Épisode sous-estimé du grand film de 1968, l'affaire de la Cinémathèque française servit en fait de répétition générale et de déclencheur aux événements de Mai. Face à l'autoritarisme et à la maladresse d'un pouvoir devenu aveugle et sourd, les enfants de la Cinémathèque firent plier Malraux, portant ainsi le premier coup au régime gaulliste.

Les États généraux du cinéma

Lorsque le mouvement de Mai commence à s'étendre aux travailleurs, les premières usines sont rapidement occupées : le 16, le mouvement de grève et d'occupation s'étend aux sites de Renault, à Flins, dans les Yvelines, puis à Boulogne-Billancourt, dans les Hauts-de-Seine, et gagne la S.N.C.F., la R.A.T.P., Ait France et la métallurgie. Le monde du spectacle s'engage lui aussi assez largement dans la grève. Le 19 mai est officiellement annulé le Festival de Cannes après que François Truffaut et Jean-Luc Godard, déjà défenseurs d'Henri Langlois, ont organisé la rébellion contre « l'État gaulliste », appuyés dans leur action par Orson Welles, Louis Malle, Monica Vitti et Roman Polanski, alors



La Chinoise de Jean-Luc Godard (1967) – Gaumont.

membres du jury. Deux jours auparavant, le syndicat C.G.T. des techniciens du film s'était radicalisé et s'associait au « Comité d'action révolutionnaire cinéma et télévision » pour appeler à une grève générale illimitée dans l'ensemble de la filière. Tous les tournages en cours furent alors interrompus en région parisienne, et tous les laboratoires de tirage se mirent en grève, occasionnant le tirage des journaux filmés en Belgique. Près d'un millier de personnes se retrouvèrent à l'école nationale de photographie et de cinématographie (E.N.P.C.), rue de Vaugirard, pour tenir l'assemblée inaugurale des États généraux du cinéma poursuivie à partir du 26 mai à Suresnes.

En référence à la Révolution française de 1789, les participants, qu'ils soient cinéastes, critiques, techniciens ou étudiants, cherchent à remodeler le système du cinéma en proposant la nationalisation et les coopératives, ainsi que de nouvelles façons de produire et de diffuser les films. Leur but : « Détruire les structures réactionnaires d'un cinéma devenu marchandisé. » Ces États généraux du cinéma se veulent le « point de départ d'un véritable mouvement de contestation du pouvoir gaulliste et par la-même des structures actuelles du cinéma français. » Plusieurs points sont adoptés comme l'autogestion, la destruction des monopoles, l'abolition de la censure et « l'union totale » de la télévision et du cinéma. Il est à noter cependant qu'aucune refonte du système cinématographique n'aboutira. Mai 68 représente néanmoins pour le cinéma français une rupture thématique et stylistique. La subjectivité de l'auteur n'est plus mise en avant. La prise de parole à la première personne est dévalorisée par rapport aux expressions d'un groupe, voire de la société tout entière. La forme académique est dévalorisée par rapport à un traitement proche du travail de documentariste. De ces États généraux du cinéma naîtra un manifeste qui formalise la définition du cinéma militant, seul toléré à ce moment-là : « Pour réaliser une rupture idéologique avec le cinéma bourgeois, nous nous proposons pour l'utilisation du film comme arme politique. » En effet, beaucoup de jeunes cinéastes présents considèrent qu'il est « urgent de prendre conscience de la nécessité absolue de mettre le cinéma au service de la révolution ». Le manifeste fait trois propositions concrètes : que les films soient utilisés comme base d'échanges d'expériences politiques, donc suivis de débats,



Manifestation en soutien à Henri Langlois, Paris, 1968 – Coll. Cahiers du cinéma/DR.



Jean-Luc Godard filmant Mai 68 dans *Le fond de l'air est rouge* de Chris Marker (1977) – Iskra/Coll. CDC.



Le Dos au mur de Jean-Pierre Thorn (1980) – Les Films de la lanterne/Coll. CDC.

qu'ils soient réalisés et diffusés en liaison avec des actions politiques et qu'ils soient accompagnés d'une information complémentaire.

Grands soirs et petits matins

Les « ciné-tracts », entreprise collective lancée par les États généraux à l'initiative de Chris Marker, associent de nombreux protagonistes de l'avant-garde française, cinéastes, peintres, photographes, acteurs ou techniciens : Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Alain Resnais, Philippe Garrel, Jackie Raynal, Jean-Denis Bonan, Gérard Fromanger, Jacques Loiseleur et beaucoup d'autres. Chaque ciné-tract consiste à réfilmer au banc-titre et sans montage des photographes de l'actualité en France et dans le monde, pour créer un petit poème visuel sur une bobine 16 mm, soit une durée de 2 minutes 44. Les laboratoires étant en grève, une dérogation est accordée pour développer quand même les films de Mai parce qu'ils sont anonymes, collectifs et immédiats. Selon le protocole, les ciné-tracts doivent « contester-proposer-choquer-informer-interrôger-affirmer-convaincre-penser-crier-titre-dénoncer-cultiver » afin de « susciter la discussion et l'action ».

Si ce programme ne dure que deux mois, mai et juin 1968, de nombreux collectifs se créent et perdureront jusque dans les années 1970. Il faut évidemment citer Iskra, ex-Sion, fondé en 1967 autour de Chris Marker (cf. p. 5). On peut aussi citer, parmi d'autres, l'Arc (Atelier de recherche cinématographique) et Cinélutte, deux collectifs d'élèves et professeurs de l'Idhec. Unicité et Dynadia sont des groupes de réalisation dépendants du Parti communiste dans lesquels on retrouve Mario Marret, coréalisateur avec Chris Marker d'*À bientôt j'espère*, Paul Seban, et beaucoup d'autres. Le Grain de sable est un collectif fondé en 1974 autour de Jean-Michel Carré, Serge Poljinsky et Yann Le Masson...¹ Pourtant, après cette période d'effervescence, les lendemains vont vite déchanter. Un texte de Cédric Pictoroff rend compte de la désillusion : « Le reflux de la lutte de classe sous le double coup de la crise économique et de l'offensive patronale dans la deuxième partie des années 1970 a tari la source à laquelle s'abreuvait le militantisme cinématographique, ébranlant jusque dans leurs fondements les convictions politiques de ses promoteurs. Les désillusions

furent au moins à la hauteur de l'immense espoir que Mai 68 avait suscité. Chris Marker, qui avait ouvert la période enthousiaste et collective du cinéma militant avec *À bientôt j'espère* en 1967, la clôturait sur un constat personnel, désabusé mais lucide, dans *Le fond de l'air est rouge* (1977). Le parcours de Jean-Pierre Thorn, dont trois films ponctuent la période, est peut-être le plus emblématique : *Oser lutter, oser vaincre* (1969) s'achevait sur le carton "Nous vaincrons", *La Grève des ouvriers de Margoline* (1973) aux cris de "La lutte continue", tandis que dans *Le Dos au mur*, en 1980, *Internationale* subit le même châtement que Jimmy Hendrix infligé à l'Hymne national américain, sur fond de manifestation dont la poignée de participants semble hésiter entre chanter ou pleurer. Les *Cahiers du cinéma*, eux, abandonnaient leur période Mao (1971-1974) pour Foucault et Derrida, renonçant à l'idée qu'à lui seul un film "puisse faire s'écrouter l'idéologie bourgeoise, tel le vampire à la lumière du jour"².

1) Cf. Romain Lecler, « Le cinéma militant français des années 70 », *Critikar.com*, 17 juillet 2007 : www.critikar.com/panorama/dossier/le-cinema-militant-francais-des-annes.html

2) Cédric Pictoroff, « Mai 68 : mettre le cinéma au service de la révolution », *Quefaire/autre.net*, mai-juillet 2008 : <http://quefaire.lautre.net/Mai-68-Mettre-le-cinema-au-service>

3) *Cahiers du cinéma* n° 241, septembre-octobre 1972.

Le point de vue des patrons

Sujet abondamment traité au cinéma (cf. p. 21), l'usine fait sa première apparition à l'écran en 1895 avec un court métrage souvent considéré comme le premier film. En effet, c'est l'usine familiale de plaques photographiques des frères Louis et Auguste Lumière qui sert de cadre à *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, l'une de leurs « vues documentées ». Depuis la naissance du cinéma, il a été commode d'opérer une distinction entre documentaire et fiction. Il y aurait d'un côté le spectacle cinématographique de la fiction, symbolisé par le cinéma de Méliès, et d'un autre la prise sur le vif de la nature du documentaire, représentée par les frères Lumière. À y regarder de plus près avec les élèves, *La Sortie de l'usine Lumière* ne constitue en rien un pur fragment de la réalité mais un plan totalement construit, mis en scène et répété. La durée d'une bobine, à l'époque, n'excédait pas 40 secondes et ne permettait pas à tous les ouvriers de sortir. Il fallut donc procéder à plusieurs prises et demander aux ouvriers de se dépêcher pour que les portes de l'usine se referment ; seule l'une des prises conservées parvient à ce résultat. Il faut ajouter que, pour certaines prises, les frères Lumière ont vraisemblablement demandé à leurs ouvriers de revenir un dimanche après la messe, donc d'arborer leurs plus beaux habits. Ces faits, au regard de l'analyse de la « trilogie Medvedkine », peuvent engager un regard plus critique sur cette « vue documentée » qui s'avère, en fin de compte, une mise en scène de patrons qui ont imposé et dirigé le tournage... sans que les ouvriers aient touché pour cela des heures supplémentaires.

POINTS DE VUE

« Contents d'eux mais guère malins »

L'étude de la réception d'*À bientôt j'espère* est très révélatrice de la circonspection avec laquelle les institutions considèrent, en 1968 et 1969, le film de Chris Marker et Mario Marret. Le film n'a, à proprement parler, fait l'objet d'aucune censure. Si son engagement est évident et peut sembler gênant à une époque où l'information reste largement sous contrôle, il apparaît suffisamment important et en phase avec son temps pour que des journalistes prennent l'initiative de proposer un passage à la télévision.

Les surprises de l'O.R.T.F.

C'est ainsi que le film est diffusé dès le 5 mars 1968, dans le cadre du magazine de l'O.R.T.F. *Caméra 3* et de sa rubrique « Tribune libre ». L'émission de la 2^e chaîne d'alors, animée par Henri de Turême et Philippe Labro, prend soin de l'encadrer, à tous les sens du terme. Elle débute par une présentation qui prend d'emblée ses distances avec le propos de Chris Marker. Le film est présenté comme « un document sur la classe ouvrière en France en 1968 », œuvre d'un cinéaste « engagé, très engagé même ». Le film « présente un certain point de vue, que l'on peut considérer comme extrémiste ; c'est le point de vue d'un certain syndicalisme de combat. Inutile de dire qu'il n'engage pas l'O.R.T.F. ». Ces précautions oratoires sont aussi l'occasion d'annoncer l'après-diffusion. Le film va en effet être suivi d'une discussion entre les animateurs de l'émission et deux grands témoins, spécialistes des questions sociales : le journaliste Roger Priouret et l'économiste Jacques Delors. Il est aujourd'hui très intéressant de redécouvrir la pusillanimité de l'époque, grâce aux larges extraits de l'émission qui accompagnent l'édition DVD d'*À bientôt j'espère* - en bonus du film de Marker *Le fond de l'air est rouge*, paru en 2013 aux éditions Montparnasse (cf. p. 21). Il faut insister pourtant sur le courage des programmateurs, qui prennent malgré tout la responsabilité de cette diffusion.

Un navet

L'étape suivante est peut-être plus édifiante encore. Le 9 mai 1969, comme le rappelle Jean-François Debienne sur le site militant *Images et paroles enregistrées*¹, le film est présenté à la Commission de contrôle du C.N.C. – le Centre national de la cinématographie –, à la demande de la société de production et de distribution Plein feux. Le 24 juin, une sous-commission demande le renvoi du film

en plénière après une première projection « en raison du caractère subversif de certains propos ». Un an après les événements de Mai 68, elle réclame la coupe des passages relatifs aux policiers, comme s'il s'agissait surtout de ne pas souffler sur des braises mal éteintes. Le plus étonnant, car profondément révélateur de la société française de la fin des années 1960, est l'analyse du film à laquelle le rapport dactylographié de deux pages de G.-V. Letondor, représentant du ministère de l'Intérieur, croit bon de se livrer :

« Ce film se voudrait un document vérité. Il n'est ni fait ni à faire et aussi désobligeant pour la classe ouvrière que pour le patronat. On croit comprendre qu'il voudrait faire l'apologie du syndicalisme mais il ne montre, en fait de syndicalistes, qu'un jeune meneur content de soi mais guère malin. Le reportage sur la vie des ouvriers est assez lamentable. Certains ouvriers interrogés se plaignent des cadences de travail et des horaires, mais le film ne montre aucun document convaincant. Un brave homme dit quelques banalités à ce sujet et sa femme, complètement muette, lui lance des regards éloquents... Un peu plus tard, on interroge un autre ouvrier sur sa vie quotidienne. Il se trouve dans sa cuisine où sa femme s'affaire. Cuisine moderne, remplie d'appareils ménagers flambarb neufs, et une bonne partie de la conversation porte sur le différend qui oppose l'ouvrier à sa femme au sujet de l'achat d'une voiture... Le jeune meneur dit quelques naïvetés telles que "abandonner le prix d'une journée de travail pour des camarades licenciés, ce n'est pas de la culture, ça ?" En résumé, personne ne dit rien d'intéressant et le film montre une classe ouvrière vivant confortablement et sans enthousiasme ainsi qu'un jeune meneur pas très malin. Celui-ci a le mot de la fin : "Le patronat on l'aura... À bientôt j'espère." La direction de Rhodiacta a prêté obligeamment son concours à ce navet – c'est un cadeau empoisonné – et je pense que la projection du film n'est pas du tout souhaitable. »

Segment critique

Le texte de Letondor, déposé aux archives du C.N.C., va pourtant rester lettre morte. Le 31 juillet 1969, une seconde projection est organisée, au terme de laquelle la commission plénière autorise le film à une « diffusion non commerciale sans restrictions ». Il n'en reste pas moins que le compte-rendu, partiel et perfide, en dit long sur l'attitude d'une institution que le film déstabilise. Si le contenu idéologique d'*À bientôt j'espère* est évidemment en question, on

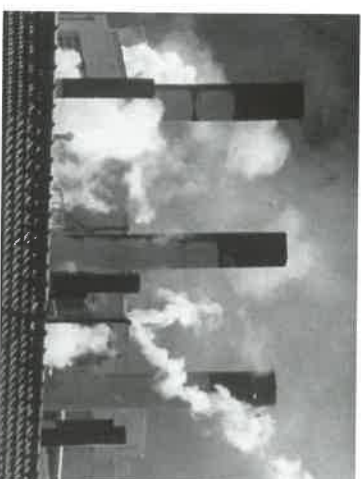
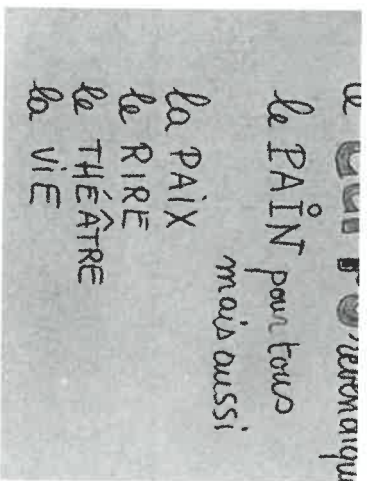
remarque aussi que ce sont, implicitement, les attentes face au genre documentaire qui sont en cause, puisque le film, présenté comme un « navet », ne dit que des « banalités » et ne se présente pas comme un « document convaincant ». En fait, les regards les plus pertinents sur le film ont déjà été portés par les ouvriers eux-mêmes, le 27 avril 1968, dans la salle des fêtes de Palente-les-Orchamps. Les débats qui ont suivi, ainsi que la décision de considérer le montage sonore d'Antoine Bontant qu'est *La Charnière* comme un film, relèvent d'une vraie démarche critique et autocritique sur le travail de Marker et Marret. Une audition de l'enregistrement en classe pourra permettre à la fois de relever les principales objections des spectateurs – qui concernent essentiellement des oublis – mais aussi, en faisant la part des choses, de remarquer que, contrairement à ce qu'on croit, la réception du film n'a pas été unanimement négative. En ce sens, au-delà-même de sa fonction d'embrasseur – *La Charnière* permet de s'orienter, comme son nom l'indique, vers la phase de collaboration et d'implication des ouvriers dans la création filmique – le segment central de la « trilogie Medvedkine » semble bien traduire l'idéal critique du passage à l'acte.

1) www.jpeprod.org/jpeprod/chroniques/chronique%20abienotjespere.doc



Caméra 3, 5 mars 1968 – INA

À CONSULTER



Filmographie

La « trilogie Medvedkine » :

Les groupes Medvedkine, coffret 2 DVD, éditions Montparnasse, 2006. Contient toutes les réalisations des groupes Medvedkine de Besançon et de Sochaux.

Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge*, coffret 2 DVD, Arte Éditions, 2013. Contient *À bientôt j'espère* et des extraits du magazine *Caméra* 3 consacré au film (mars 1958).

Autour de Mai 68 :

Le cinéma de Mai 68, une histoire, volume 1, coffret 4 DVD, éditions Montparnasse, 2008.

Le cinéma de Mai 68, l'héritage, volume 2, coffret 2 DVD, éditions Montparnasse, 2009.

Autour de Chris Marker :

Alexandre Medvedkine, *Le Bonheur* ; Chris Marker, *Le Tombeau d'Alexandre*, 2 DVD, Arte Éditions, 2012.

Chris Marker, *La Jetée et Sans soleil*, DVD, Arte Éditions, 2013.

Luittes ouvrières au cinéma :

Sergueï M. Eisenstein, *La Grève*, DVD, Carlotta Films, 2008.

Mario Monicelli, *Les Camarades*, DVD, L.C.J. Éditions, 2009.

Hervé Le Roux, *Reprise*, DVD, éditions Montparnasse, 2006.

Laurent Canet, *Ressources humaines*, DVD, France Télévisions Distribution, 2009.

Christian Rouaud, *Les Hp, l'imagination au pouvoir*, DVD, Les Films du Paradoxe, 2007.

Mariana Otero, *Entre nos mains*, DVD, Diaphana, 2011.

Bibliographie

Sur les groupes Medvedkine et le cinéma ouvrier :

« Parole ouvrière », *Images documentaires* n° 37/38, 2000.

« Cinéma ouvrier en France », *Les Cahiers de la Cinématique* n° 71, décembre 2000.

« Groupe Medvedkine, le cinéma autrement », *L'image, le monde* n° 3, Léo Scheer, 2002.

« Le cinéma militant reprend le travail », *Cinémaction* n° 110, 2004.

Cinéma 68, éditions Cahiers du cinéma, 2008 (réédition du hors-série n° 23 de 1998).

Sébastien Layerte, *Caméras en lutte en Mai 68 : « Par ailleurs le cinéma est une arme... »*, Nouveau monde éditions, 2008.

Sur Chris Marker :

Barnabaché Pourvali, *Chris Marker*, éditions Cahiers du cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2003.

André Habib et Viva Paci (dir.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, 2008.

« Chris Marker », *Vertigo* n° 46, automne 2013.

« Les constellations Chris Marker », *Bref* n° 108, juillet 2013.

Littérature et philosophie :

Robert Linhart, *L'Établi*, Minit, 1981.

Roger Vailland, *Beau Masque* (1954), Gallimard, 1991.

Jean-Paul Goux, *Mémoires de l'enclave*, Actes Sud, 2003.

Jacques Rancière, *Le Philosophe et ses pauvres* (1983), Flammarion, 2010.

La Nuit des prolétaires, archives du rêve ouvrier (1981), Fayard, 2012.

Document pédagogique :

Denis Asfaux, *Cours métrages : le groupe Medvedkine (Classe de lutte et Le Théâtre-échelle)*, Lycéens et apprentis au cinéma, Conseil régional de Franche-Comté, 2003.

Stiographie

Romain Lecler, « Le cinéma militant français des années 70 », *Critikat*, 17 juillet 2007 : <http://www.critikat.com/panoramadossier/le-cinema-militant-francais-des-annees.html>

Cédric Piktouff, « Mai 68 : mettre le cinéma au service de la révolution », *Que faire ?*, mai-juillet 2008 : <http://quelautre.net/Mai-68-Mettre-le-cinema-au-service>

Deux sites consacrés à Chris Marker :

Chris Markerch, On a Quest from Switzerland : <http://www.chrismarker.ch>

On peut y trouver, entre autres documents, une transcription des scénarios d'*À bientôt j'espère* et de *Classe de lutte*.

Chris Marker, Notes from the Era of Imperfect Memory (en anglais) : <http://chrismarker.org/>

www.transmettrelecinema.com

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

« Ensemble »

L'aventure des groupes Medvedkine de Besançon et de Sochaux (1968-1974) reste une expérience unique dans l'histoire du cinéma, y compris militant. La conjonction sociale et politique de Mai 68 a favorisé l'existence de films réalisés en collaboration par des professionnels du cinéma et des ouvriers militants, afin de montrer les conditions de vie et défendre les intérêts de la classe ouvrière. Le corpus des trois films choisis pour le dispositif Lycéens et apprentis au cinéma – *À bientôt j'espère*, *La Charnière*, *Classe de lutte* – permet d'assister à la constitution du groupe de Besançon. Simple enregistrement sonore sans images, *La Charnière* donne à entendre le débat qui fit suite à la projection d'*À bientôt j'espère*, film tourné en 1967 par Chris Marker et Mario Marret lors de la grande grève de la Rhodiacéa à Besançon. Le mécontentement de nombreux ouvriers qui ne s'y reconnaissent pas va conduire à la réalisation de *Classe de lutte* en 1968 par des ouvriers militants aidés et formés par les cinéastes et leurs techniciens. En dehors du caractère documentaire exceptionnel de ces films et de leur formidable expression militante, aujourd'hui injustée, l'attention se portera sur la différence des points de vue sur une même réalité, selon qu'elle est filmée par des cinéastes qui lui sont étrangers ou par des ouvriers qui la vivent au jour le jour.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro Scénario, réalisation et production de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival Regards d'ailleurs de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Nicolas Azalbert est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il a réalisé deux longs métrages : ... *Si non j'étoiffe* (2003) et *Que ne suis-je fougère ?* (2005). Il est conseiller à la programmation pour le festival Biarritz Amérique latine.

Avec le soutien du Conseil régional

**CAHIERS
DU CINÉMA**



CNC