



HAL
open science

Que dit le documentaire sur le travail qui échapperait au texte ?

Joyce Sebag, Jean-Pierre Durand

► **To cite this version:**

Joyce Sebag, Jean-Pierre Durand. Que dit le documentaire sur le travail qui échapperait au texte ?. 2008. hal-03814698

HAL Id: hal-03814698

<https://hal.science/hal-03814698>

Submitted on 14 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Que dit le documentaire sur le travail qui échapperait au texte ?

Joyce Sebag
Jean-Pierre Durand
Centre Pierre Naville
Université d'Evry
joyce.sebag@free.fr

Le film documentaire —à différencier du reportage qui se situe généralement dans des temps de réalisation plus courts— est une forme d'expression complémentaire du texte (livre, article), non seulement à travers les publics différents qu'il touche, mais aussi parce qu'il montre autre chose. Que dit alors le documentaire que le texte n'exprimerait pas ? Et plus encore, *comment* le documentaire dit autre chose ou montre ce qui échapperait au lecteur d'un texte ? C'est-à-dire, avec quels dispositifs au tournage et au montage (à travers l'image et le son) le documentaire montre des faits et des situations, exprime des sentiments ou conduit à des perceptions qui n'apparaissent pas dans les écrits ?

L'image et le son donnent à voir des situations de travail que ne peut rapporter le texte : le documentaire peut traiter le travail dans une visée quasi-ethnographique en s'attachant aux détails, aux gestes utiles et inutiles, à la qualité du mouvement (le geste coulé de l'OS), à l'ambiance, au silence ou aux bruits de fond, aux non-dits et à l'expression des visages. Autant de menues choses qui parlent mais qui lorsqu'elles relèvent d'un texte, le rendent ennuyeux sauf pour les quelques spécialistes . Au contraire le documentaire rend accessibles ces détails à des milliers de spectateurs. Leur rend-il pour autant compréhensible les questionnements sur le travail que proposent les sociologues du travail. Notre propos est de rendre compte des articulations possibles entre des démarches que nous envisageons comme nécessairement complémentaires aujourd'hui.

Nous n'allons pas traiter ici des « bruits » dans l'image et dans le son, c'est-à-dire de ce qui s'y trouve et qui n'est pas souhaité par le réalisateur. Il s'agit ici d'analyser comment, à partir du « langage » vidéo ou cinématographique, les documentaristes expriment des éléments de thèse ou des thèses qui n'apparaîtraient pas comme telles dans l'expression textuelle imprimée (livre, article) ou parlée (conférence).

À partir de quelques documentaires, nous étudierons les mécanismes qui mettent en exergue des situations particulières qui, justement, sont connues en tant que telles mais difficiles à décrire par le texte dans leur fonctionnement car elles relèvent de comportements de détails, d'attitudes fugitives, de rictus, de grimaces, etc. Il ne s'agit pas de réintroduire une sociologie du sujet déconnecté des contextes sociaux (ou économiques) mais de bien montrer comment tous ces « niveaux » se combinent dans le réel, y compris pour rendre acceptable leur travail par les agents les plus démunis de ressources.

Montrer le stress et la pression du temps sur les salariés

Dans son film *Femmes de l'ombre* (1998), Stéphane Moszkowicz doit montrer combien les secrétaires et les assistantes de direction subissent par ricochet les contraintes de temps des cadres dirigeants. Il s'agit de montrer un temps dense ou une densification du temps de secrétaires au service de cadres qui valent cher. Au début de son film S. Moszkowicz utilise au moins trois dispositifs pour signifier cette situation :

- dans un va et vient incessant, la caméra accompagne les échanges d'information entre les cadres et les secrétaires: ces mouvements de caméras (longtemps prohibés par les écoles de cinéma) donnent un rythme au film qui est celui du travail des secrétaires et de leur hiérarchie,
- la musique n'a rien à voir avec cette agitation des secrétaires puisqu'il s'agit du rythme lent de *Summertime* : le contraste entre le son et l'image pousse à mieux percevoir la vitesse d'intervention des secrétaires, mais aussi leur usage des courts moments de répit ,
- enfin, les plans montrant le travail des secrétaires sont entrecoupés (le rythme de ce montage participe aussi à l'accélération du temps) par les plans d'une réunion des cadres dirigeants d'IBM : l'animateur de la réunion ne parle que de chiffres, de volumes financiers et d'objectifs, de façon assurée et péremptoire : le réalisateur montre clairement par là, d'emblée, que ce sont des personnages qui coûtent cher, dont le temps est compté et combien les assistantes doivent leur faciliter la tâche en exécutant les tâches de détail à leur place (commandes de repas sur place, réservations diverses, agendas, etc.).

Les mouvements rapides de la caméra sont le leitmotiv du langage utilisé par S. Moszkowicz dans ce documentaire. La caméra va d'un personnage à l'autre en permanence, les suit s'ils se déplacent dans le bureau, dans les couloirs ou dans les ascenseurs, sans jamais tenter de stabiliser l'image, bien au contraire ; tout le tournage a été effectué sans utiliser un pied. Cette caméra extrêmement mobile rend compte de l'agitation dans les bureaux, corroborée par un ordre crié d'un bureau à l'autre, toujours à l'attention d'une secrétaire (venir tout de suite, commander un plat immédiatement, etc.) qui ajoute à la tension qui domine la vie des bureaux. Ainsi, les mouvements de caméra accompagnent ou redoublent les propos des secrétaires sur le stress de leurs patrons et le leur. Ce qui n'aurait pas été rendu perceptible par des plans longs et stables. Cette tension est aussi montrée à travers le fait que l'opérateur ne s'occupe jamais de placer les embrasures de portes ou les murs verticalement. Bien au contraire : l'essentiel pour lui est de placer son sujet (la relation patron/secrétaire) au centre de l'image. Cette déconstruction de l'espace contribue fortement à déstabiliser le spectateur qui, peu à peu, entre dans cette tension et y participe complètement : il est quasiment essoufflé à la place des secrétaires ! Le spectateur physiquement déstabilisé entre dans une sorte de vertige qui semble alors être bien l'ambiance générale des bureaux des dirigeants de cette division d'IBM.

Le montage participe aussi à cette déstabilisation : les plans plutôt courts alternent entre situations de travail et entretiens. Même si le tournage a pu se faire avec des séquences longues —ce que l'on devine par le visionnage du film où l'on peut reconstruire des séquences à partir de plans montés courts—, c'est le montage qui donne le rythme rapide du film illustrant la tension et la pression sur les secrétaires. L'introduction du film apparaît comme une caricature de cette démarche : c'est une sorte de pot pourri des déclarations des secrétaires montés dans un fort cadencement. L'objet des entretiens est la proximité secrétaires/patrons et leur dépendance, thèse

du film, mais le montage exprime dès le début la préoccupation des cadences de travail par un montage saccadé.

Dans le détail du montage de *Femmes de l'ombre*, et au-delà de la forme déjà analysée autour du rythme, le réalisateur donne du contenu à travers une combinaison fine des images montrant des situations de travail et des images montrant des entretiens. Le monteur utilise la voix off d'un entretien pour recouvrir des images de situation de travail dans laquelle est impliquée la secrétaire qui donne l'entretien (avec par exemple un patron impatient qui pousse un coup de gueule, ou un regard fugitif de ras-le-bol lancé par une secrétaire par-dessus ses lunettes à son patron qui ne la voit pas car il est absorbé par ses dossiers) ; rapidement la situation de travail en image est abandonnée au bénéfice de l'image de la secrétaire en entretien ; puis on glisse à nouveau vers la situation de travail. Ce coulé entre entretien et situation de travail (relation secrétaire/dirigeant), répétitif et au rythme rapide vise à sensibiliser le spectateur —comme les autres dispositifs décrits ci-dessus— aux pressions par le temps, au stress et aux tensions, tout en montrant la proximité entre les deux catégories : le recouvrement image/son et entretien/situation de travail souligne à sa manière les connivences entre les secrétaires et leur patron.

Dans *Rêves de chaîne* (Joyce Sebag et Jean-Pierre Durand, 2001), la question du rythme du travail est au cœur du film puisque l'atelier des *picks up* de Nummi (Californie) est perçu par les ouvriers des autres ateliers comme l'enfer. Pourtant nous n'avons pas voulu utiliser d'artifices filmiques (accéléérés, mouvements brusques de la caméra, montage saccadé, etc.) pour montrer cette pression du temps. D'où une perception des cadences qui dépend largement du public : les spectateurs qui connaissent le travail en usine perçoivent immédiatement la pression du temps sur les ouvriers ; ceux qui travaillent sur les images ou dans le cinéma ont la même perception. Mais ceux qui ne connaissent ni l'usine ni ne maîtrisent le langage des images ont bien du mal à saisir les rythmes élevés du travail ouvrier. En effet, les mouvements lissés, enchaînés ou coulés des ouvriers de montage ont l'apparence de gestes simples, justement parce qu'ils sont calculés en ce sens par les ouvriers eux-mêmes qui « s'économisent » pour tenir la journée de travail. La vidéo a du mal à rendre compte de la difficulté à bien couler les gestes et de cette répétitivité monotone sans cesse recommencée. *Rêves de chaîne* montre un cycle complet (le montage des sièges, vu d'une passerelle) avec le retour des ouvriers au début du poste, soit une séquence d'une minute environ : les opérateurs n'apparaissent pas stressés alors qu'ils le sont, car tout incident les contraint à arrêter la ligne puisqu'ils sont aidés par un manipulateur et que celui-ci ne peut être utilisé qu'à un seul lieu de passage du véhicule. Ici ce ne sont que les images et les sons qui montrent la pression du temps à travers ces quelques exemples :

- un ouvrier court, au sens propre et traverse la chaîne pour aller donner une pièce manquante à un collègue,
- le pied d'un ouvrier est posé avant le signal « start » écrit au sol, ce qui montre que l'ouvrier démarre son cycle avant ce qui est autorisé, soit pour « tenir » la cadence, soit pour gagner quelques secondes de repos en fin de cycle,
- la bande son est émaillée de coups de klaxon rapprochés qui sont autant d'appels à l'aide d'ouvriers qui demandent l'intervention de leur *team leader* ou d'un collègue pour réparer une non-qualité ou pour ne pas couler la chaîne.

Les situations de travail sont complétées par des entretiens menés avec les ouvriers dans une salle adjacente à la ligne de montage, ce qui donne à la bande son l'unité nécessaire : on y entend l'atelier et les coups de klaxon en bruit de fond. Dans les entretiens —présentés souvent en séquence assez longue afin de marquer un contraste avec le rythme de l'atelier— les ouvriers et les ouvrières expriment clairement les difficultés dans le travail, les abandons, la dureté des

cadences. Ainsi, les entretiens sont utilisés comme dispositifs complémentaires des images, afin que les interviewés expriment ce que les images ne peuvent montrer. Ensuite, à partir du commentaire de leur activité de travail, il s'agit de les faire parler de leur perception du travail, de son organisation, du rôle des *team leaders*, de la place du syndicat. Enfin, les ouvriers et les ouvrières s'expriment sur leurs projets : tous ceux qui en ont les ressources souhaitent quitter le rythme de la chaîne, soit en devenant eux-mêmes *team leaders*, soit en quittant l'usine en obtenant des diplômes qu'ils préparent tout en étant ouvriers (d'où d'ailleurs le titre *Rêves de chaîne*).

Dans les entretiens, les ouvriers, les *team leaders* et le chef de groupe sont souvent filmés en gros plan, voire en plan très serré. Ce choix se justifie par la volonté de souligner combien ces ouvriers s'impliquent dans leur travail et comment ils parlent de leur travail, de leur vie professionnelle et de leurs projets en profondeur. La voie la plus courte pour appuyer cet engagement nous est apparue à travers le gros plan qui projette l'interviewé au-delà de l'écran, chez le spectateur, lequel peut alors apparaître gêné par des affirmations aussi claires qu'intimes, sur le travail... et sur son dépassement par la sortie de l'usine.

Dans *Humain, trop humain*, Louis Malle (1972) a aussi rencontré cette question de la mise en image de la pression du temps sur les ouvriers puisqu'il s'agit d'un film sur une chaîne automobile (la GS de Citroën). Ce sont les « cadences infernales » et le travail répétitif qui sont dénoncés, sans aucun commentaire, ni voix off, ni entretien de salarié¹. Autrement dit il n'y a que des images et du son captés dans les ateliers. Comment s'y prend L. Malle qui ne dispose pas d'un outillage aussi léger que celui de S. Moszkowicz en 1998 ? Dans l'une des séquences, le réalisateur montre le mouvement des yeux qui vont des mains (qui manipulent l'objet de travail) à un autre endroit pour une prise d'information guidant l'achèvement du cycle : à travers ce plan de durée moyenne qui inclut cinq allers et retours, L. Malle montre l'extrême brièveté du cycle de travail (3 à 4 secondes). Plus qu'un mouvement saccadé ce plan fixe souligne, pour le spectateur, combien de cycles exécutés dans la journée...

Dans une autre situation, à la sellerie, le réalisateur travaille à nouveau sur le regard d'une femme sur machine à coudre : son regard est totalement fixé sur l'aiguille, comme vissé ou absorbé par le mouvement de l'aiguille qu'elle alimente en poussant le tissu tout en le tirant de l'autre à un rythme soutenu. Ici, L. Malle utilise le montage « bout à bout » de plans courts pour montrer une ouvrière toujours dans la même position, qui ne lève pas les yeux de son objet de travail et dont le regard exprime l'effort pour ne pas faire d'erreur (pousser trop vite ou trop lentement le tissu), pour bien produire tout en maintenant la cadence. La densité et l'attention du regard contraste avec le rythme du montage des plans exprimant par là la stabilité du résultat malgré l'intensité du travail.

Toujours dans la sellerie, sur la chaîne de montage des toiles sur la carcasse des sièges (fixation des caoutchoucs sur des sièges du style 2CV améliorés), Louis Malle montre la dextérité des mains qui tendent en permanence ces caoutchoucs, sans arrêt et à grande vitesse. Là aussi L. Malle utilise le « bout à bout » monté en saccadé pour illustrer l'absence d'arrêt du mouvement ou de pause pour souffler. Comme par hasard, un homme traverse le champ de la caméra, mordant à pleines dents un sandwich. Évidemment, le montage n'est pas innocent : c'est un homme qui est en pause au milieu de femmes au travail. Vu le nombre important de caoutchoucs à monter, la chaîne avance très lentement : L. Malle montre alors en gros plan le piétinement des jambes des femmes. Ce « sur place » des pieds des femmes entre en contraste avec l'agilité et les cadences de travail des mains, soulignant celles-ci : mouvement pour mouvement, seul celui des mains est productif, celui des pieds apparaissant alors ridicule et absurde. On peut y voir aussi la

parabole d'un système (social) du travail tout aussi ridicule et ayant fait perdre sa signification au travail et au corps dans sa totalité, et ce au profit d'un corps désynchronisé (cf. l'interprétation plus générale du film ci-dessous, en note). Cette interprétation vaut certainement aussi pour le dernier plan qui nous montre le beau visage d'un être androgyne —certainement une jeune femme— pris par le rythme de travail sur les presses, comme si le travail d'usine, quelque part, conduisait à la perte d'identité des ouvrier(e)s.

Le travail de l'opérateur de prises de vues de L. Malle s'attache à montrer le détail des visages, leur expression, en particulier en cadrant serré quand cela est possible (il ne faut pas que l'amplitude des mouvements des ouvriers soit trop grande, sous peine de ne pas pouvoir faire le point sur le visage observé). Ce sont ces gros plans qui montrent le mieux l'ennui de ces femmes qui positionnent de façon répétitive (par un mouvement symétrique de leurs deux mains) des pièces sur un gros ensemble qui passe devant elles sur un tapis roulant. À la différence des couturières, elles semblent avoir le regard vide, comme si elles étaient ailleurs parce que ces postes de travail ne requièrent aucune attention : ici des plans plutôt longs servent à appuyer cet ennui, bien mieux que tout commentaire. En effet, les sociologues du travail savent que sur les postes de travail inintéressants, l'évasion vers autre chose, la vie domestique, l'après-travail, etc. est le seul moyen de tenir le coup durant les neuf heures d'usine. Car on ne peut parler dans cette usine, non pas seulement parce que cela était interdit, mais parce que le bruit assourdissant des machines empêche toute communication verbale. Ici, il faut revenir sur l'incroyable bande son du film de Louis Malle : pas de parole humaine audible a-t-on dit, mais seulement de rares voix ouvrières couvertes par la fureur des machines : tout au long du film, le bruit assourdissant de l'usine sature l'espace. Y compris dans la sellerie ou, pourtant, le bruit devrait être moins sourd, on entend à peine le ronronnement de la machine à coudre de l'ouvrière filmée en plan moyen. Ce bruit permanent de l'usine domine tout et L. Malle en fait l'un des éléments étouffant les individus ou les broyant. À la fin du film, le bruit des presses se transforme en la respiration d'un monstre, pourquoi pas le cyclope dont parlait Marx à propos du marteau-pilon, travail mort dominant les hommes de sa surpuissance.

Montrer les rapports de domination et l'ambiguïté des rapports sociaux dans le travail

Toujours dans *Humain, trop humain*, c'est bien de la domination de l'homme par la machine —et donc par le capital(?)— que veut montrer Louis Malleⁱⁱ. En effet, le début du film montre, sur fond de musique religieuse, un immense hall de stockage des rouleaux d'acier tandis qu'une ouvrière sur un pont roulant domine ce hall tel un « ange » glissant au dessus de cet espace : l'usine se présente comme une cathédrale (ce qui n'est pas sans rappeler la thèse des « modèles culturels » chère à Touraine avec l'usage différencié des surplus selon les sociétés). Dans l'usine, les ouvriers deviennent sujets des machines comme ils deviennent sujets de Dieu dans les cathédrales.

Dans toute la première partie du film, les hommes sont montrés comme des appendices de leur machine. Quand on les aperçoit, c'est à travers des lucarnes machiniques. Par exemple, ils sont filmés devant leur presse, à travers elle, et les coups de presse les montrent de manière hachée : on les voit quand l'outil est levé et ils disparaissent au moment où il redescend. Ce mouvement rythme leur intervention (la manutention des tôles) c'est-à-dire leur statut : dépendant totalement de la machine ils n'existent ou n'existent pas à l'image, selon la cadence de celle-ci. La métaphore est complète : leur vie apparaît en pointillé à la faveur de la machine elle-même. Enfin, la matière sur les presses apparaît en perpétuel mouvement (le rouleau se déroule automatiquement pendant plusieurs heures) et l'homme sert le mouvement perpétuel de la

matière et des machines (le capital selon Marx). Les gros plans sur les mains alternent avec les mouvements des presses ; on y voit même des mains gantées sans les doigts des gants. Ici les interprétations les plus diverses sont possibles : s'agit-il de gants usés mais non remplacés ? s'agit-il de gants spéciaux pour une meilleure préhension, sachant que le risque porte sur la paume de la main et non sur les doigts ? Ou bien s'agit-il de suggérer les dangers du travail sur presse à travers des gants amputés des extrémités ?

Il y a toujours un risque à montrer au cinéma plus que la réalité pour y faire entrer une thèse. Par exemple, Louis Malle nous montre le travail de câblage des faisceaux de deux façons ambivalentes pour souligner la pression du temps : d'une part par de longs travellings qui alignent des bancs de câblages avec des ouvrières (ce qui illustre la série ou la répétitivité) et d'autre part par un montage saccadé de gros plans très courts de mains et de visages d'ouvrières du câblage (pour illustrer de fortes cadences). Il s'agit donc de montrer le câblage sous les mêmes lumières que les autres activités de montage. Or, il s'avère que la rationalisation du travail de câblage se heurte à quelques écueils en raison de la spécificité du travail : il faut éviter à tout prix les erreurs sur un travail un peu plus complexe qu'ailleurs (mémoriser des dizaines voire des centaines de connexions), ce qui conduit à en faire un travail un peu plus intellectualisé que le montage mécanique, moins soumis à l'intensification des gestes.

S. Moszkowicz a fait de la domination —et de l'ambiguïté des rapports sociaux qui l'entourent pour la rendre acceptable voire heureuse— le thème principal de *Femmes de l'ombre*. Plusieurs plans montrent des cadres et des collègues accoler le qualificatif de *Général* au nom de l'assistante du Directeur de Division d'IBM. Elle semble indispensable au bon fonctionnement de l'institution, régissant l'agenda du patron et contrôlant tout ce qui se passe dans son environnement : vu l'emploi du temps serré du patron qui gère à la minute près sa présence dans les locaux, la caméra suit le « couple » dans l'ascenseur où le Général l'accompagne pour régler avec lui quelques détails organisationnels, le temps d'une descente au rez de chaussée. Ce travail de service à la personne s'accompagne d'un plan court d'entretien dans lequel l'intéressée déclare : « je ne suis pas dans l'ombre ». L'affirmation prend toute sa force dans le montage à travers le télescopage des situations de travail (montrant la dépendance temporelle du Général par rapport à son patron) avec cette affirmation dite sur un ton péremptoire. Plus encore, celle-ci apparaît comme la négation intériorisée des faits eux-mêmes, montrés quelques secondes auparavant. Cette identité contradictoire, caractéristique du salariat en général et plus généralement de ce type de fonction d'assistance à autrui peut-être décrite dans un texte, mais la contradiction éclate bien mieux par l'image (la vérité de la déclaration vécue à l'écran) et par la mise en rapport contradictoire de l'affirmation et des faits réels.

Assumer son identité contradictoire (toutes les assistantes de direction interrogées dans le film aiment leur métier) passe par la négation du statut de dépendance (je ne suis pas dans l'ombre). Pour d'autres assistantes, cette dépendance et la différence de statut avec celui des cadres sont affirmées dans une sorte de conscience claire du caractère contradictoire de leur identité. Une assistante déclare « j'accepte tout pour qu'ils soient de bonne humeur car alors je suis bien à mon tour ». *Femmes de l'ombre* montre de nombreuses situations de travail où l'assistante est en relation de dépendance vis-à-vis de son patron ou en position dominée, dans un rapport plus ou moins autoritaire ou bon enfant, selon la personnalité du seul patron. Il n'y a pas de place pour la résistance dans cette relation interpersonnelle intense et durable ; seulement des attitudes de détournement de sens de la relation ou de contournement voire de négation comme on vient de le dire. Ici aussi, l'entrelacs des situations de travail et des entretiens avec les recouvrements partiels

de l'image et du sonⁱⁱⁱ reflète l'interpénétration des personnalités en jeu dans le travail : ici plus qu'ailleurs le travail n'est que de la mise en relations, du relationnel que les images et les sons rendent d'autant mieux qu'ils sont combinés et qu'ils fusionnent. En effet, cette fusion est non seulement rendue par les contenus, mais par la continuité instaurée entre les plans puisque les images de l'un sont recouvertes partiellement du son de l'autre.

Cette identité contradictoire peut aussi éclater dans l'aveu d'une certaine frustration dans le travail : une assistante se dit frustrée de préparer le travail des autres sans jamais être dans l'action que seuls vivent les dirigeants ; elle est au courant des réunions, des thèmes traités, des enjeux sans jamais y participer activement. Le gros plan sur le visage de cette assistante en dit aussi long et met en scène l'aveu de frustration. Il crève le mystère des réunions dont on parle tout au long du film sans jamais y être convié : l'assistante regrette de ne pas vivre l'action *vraie*, celle qui est issue du statut de patron et qui s'exerce comme pouvoir de décision, celle qui compte vraiment dans les représentations les plus partagées de la réussite sociale. Ici, que ce soit en entretien individuel ou en entretien de groupes, les assistantes produisent des commentaires fins et des analyses précises de leur travail que le réalisateur nous fait partager sur des images de situations relationnelles. Il s'ensuit la perception, par le spectateur, d'une production par les assistantes *d'auto-analyses* qui rappellent les auto-confrontations pratiquées par les ergonomes^{iv}. Dans les entretiens, l'interviewer questionne parfois les assistantes sur leurs collègues et sur la nature des relations de travail que celles-ci entretiennent avec leur patron. Une fois de plus le « tricotage » des situations de travail et des entretiens permet au spectateur de produire ses propres analyses que le texte pourrait produire à sa place. Tout indique évidemment que le réalisateur conduit le spectateur là où il le souhaite par ces rapprochements calculés : le spectateur se perçoit comme actif dans l'analyse du travail alors que dans la lecture d'un texte, il peut apparaître plutôt actif dans la controverse entre l'analyse proposée et celles qu'il connaît par ailleurs.

L'ambiguïté des rapports entre une secrétaire et son patron fait partie des idées reçues : ici il n'est pas question de broder sur le thème par des sous-entendus malheureux, mais bien au contraire de montrer les contenus de cette ambiguïté afin d'en montrer la fonction sociale : l'acceptation de la situation de dépendance et de la différence de statuts pour maintenir toute son efficacité au travail des assistantes. Les assistantes avouent effectuer pour leur patron certaines tâches qu'elles refusent chez elle (recoudre des boutons, acheter les vignettes auto, etc.). Sur le ton de la dérision elles s'affichent aussi proches de leur patron que de leur mari. Ainsi, elles ne laissent pas à d'autres et surtout pas aux analystes potentiels, le pouvoir de mettre à nu les insuffisances de leur métier, elles renversent leur position par leur aptitude à la critique. Comme tel, cela nous apparaît un élément essentiel de la reconnaissance de l'intelligence des hommes et des femmes de leur situation de travail. Cela peut aussi contribuer à changer notre regard sur le rôle du sociologue du travail et le faire apparaître plus comme un accoucheur du sens, qui ne se distingue pas toujours d'un réalisateur de documentaires ayant travaillé son point de vue.

Montrer la transparence des rapports sociaux au travail

La proximité de l'assistante et de son patron, la compréhension à demi-mot, l'interprétation juste d'une directive succincte appartiennent aux situations de travail. Elles relèvent de ce que nous dénommons la transparence des rapports sociaux, entendue comme une efficacité des résultats reposant sur un minimum de paroles échangées. Par ailleurs, si chaque assistante est attachée à un

patron, elles se situent dans des espace mitoyens car, les patrons étant en interconnexions, les assistantes le sont aussi. Comment montrer tout cela ? S. Moszkowicz recourt à un subterfuge assez simple en profitant de la topographie de l'étage : soit il filme à travers les vitres ce qui se passe dans le bureau voisin^v (un cadre concentré sur un dossier : ce qui contribue à différencier les statuts car jamais on ne voit les secrétaires concentrées sur une tâche...), soit mieux encore en cadrant assez large pour avoir l'embrasure de la porte dans l'image d'un bureau où une assistante s'entretient avec un dirigeant. En plaçant systématiquement un premier plan dans ses plans larges, le cadreur donne au spectateur l'impression d'entrer dans l'intimité d'une relation, c'est-à-dire de traverser le mur social de l'entretien privé, donc d'accéder au cœur de la relation de travail (en un mot de vivre un moment de transparence sociale). En filmant « entre deux portes », le réalisateur nous plonge dans « l'entre deux », c'est-à-dire dans la confiance. Dans cette transparence tous azimuts, le réalisateur nous montre (à travers les dires des assistantes sur les autres et les déclarations des patrons sur leurs assistantes) des salariés-sujets construire leurs relations à autrui à partir du regard qu'ils portent sur les autres et celui que ces derniers leur renvoient.

De bureaux à bureaux, le réalisateur envoie des images des acteurs à chacun d'entre eux. Ce chassé-croisé d'images des acteurs est bien sûr organisé par les mouvements de caméra qui changent de point de vue en permanence. Ce même chassé-croisé d'images, avec une caméra particulièrement mobile rend compte à son tour d'une dimension essentielle du travail des assistantes, à savoir le relationnel qui exige leur déplacement continu. L'extrême mobilité de la caméra montre et d'une certaine manière démontre la mobilité des assistantes : la fonction d'intermédiation des secrétaires, de régulation des relations sociales dans l'entreprise et à l'extérieur (les rendez-vous et les visites fixés puis déplacés ou annulés, les achats de billets d'avion ou de train, les réservations de restaurant et d'hôtels, etc.) est vécue par le spectateur qui vit au rythme des déplacements de la caméra.

Enfin, le montage quelquefois saccadé des plans (avec mixage des situations de travail et des entretiens) rend compte à son tour, non seulement de la pression du temps, mais du caractère haché du travail, sans cesse interrompu par des appels téléphoniques ou des appels au secours de leur patron. Ici, il n'y a aucune place à la continuité et à la quiétude d'une pensée réfléchie — comme ce peut être de temps à autre le cas pour le dirigeant filmé derrière des rideaux vénitiens — : densification du temps et travail en miettes sont montrées par les mouvements de la caméra et le montage, lui-même haché, comme pour donner raison à H. Ford qui voyait dans la parcellisation des tâches la meilleure voie pour lutter contre la porosité de la journée de travail...

Conclusion : statut et nature de l'entretien dans le documentaire sur le travail

Les dispositifs pour montrer l'activité de travail et surtout ses caractéristiques essentielles (pression du temps, cadences, domination, dépendance personnelle) diffèrent d'un film à l'autre et s'avèrent, de fait en nombre limité : la créativité des réalisateurs et des opérateurs trouve ses limites dans le fait qu'il s'agit de montrer à l'écran des idées, des concepts ou des paradigmes à partir d'images et de sons issus d'activités concrètes et réelles. D'où le recours fréquent dans ces documentaires aux entretiens avec les acteurs du travail eux-mêmes. Mais en même temps, la conduite de ces entretiens et la manière de les enregistrer ne manque pas de questionner le réalisateur et le sociologue en particulier.

En effet, il apparaît difficile de montrer l'activité de travail tout en conduisant un entretien, pour plusieurs raisons :

- le bruit ambiant (en atelier ou dans les transports) empêche une prise de son de qualité ; ou bien le dispositif de prise de son est tellement lourd (ou rapproché du sujet) qu'il gêne à la fois le travailleur et la conduite de l'entretien,
- l'activité mentale requise par le travail empêche le sujet d'être suffisamment disponible (mentalement) pour répondre sur le fond aux questions de l'interviewer.

Ainsi, les entretiens menés pendant l'activité de travail sont rares, et relèvent de situations particulières telle que la surveillance d'un processus par exemple. Là il est possible de montrer le travail (regards, prises d'informations, gestes, déplacements, etc.) à condition que ne survienne pas un événement qui fait priorité et éconduit le cinéaste. Dans le travail de surveillance (sans incident), il est donc possible de montrer le contenu du travail et de questionner le sujet sur celui-ci, sur son interprétation de ses conditions d'exercice, etc.

Un dispositif décalé permet aussi cette approche : celui de l'auto-confrontation utilisé par les ergonomes. Après avoir filmé un salarié au travail, il s'agit de l'interroger sur son travail durant le visionnage des images qui le montrent au travail. Si cet outil est d'un apport certain pour l'analyse du travail, il apparaît peu utilisé et peu utilisable dans le documentaire sociologique tant il casse le rythme de la narration par sa lourdeur (la puissance de la réflexivité —le sujet devant sa propre image, en train de la commenter— rompt avec ce qui est d'habitude mis en valeur dans le travail).

Pour toutes ces raisons, les documentaires qui recourent à l'entretien des travailleurs procèdent à des *entretiens dissociés*, c'est-à-dire à des entretiens qui ont lieu en dehors de l'activité de travail proprement dite. C'est déjà là une première différence essentielle avec le travail traditionnel du sociologue qui peut accompagner le sujet dans son travail pour le questionner très précisément sur son travail, ce qui, en général, permet plus facilement d'établir un rapport de confiance entre le sociologue et les salariés.

Le lieu de tournage apparaît alors comme essentiel au succès de l'entretien et à la qualité du film lui-même. Or, dans bien des cas et en particulier les exécutants (ouvriers, salariés des transports, de la manutention) sont sortis de leur univers de travail pour être filmés dans des lieux ou des locaux qui leur sont étrangers ou qui possèdent des charges affectives particulières (salles de cours adjacentes aux ateliers, bureaux des chefs, etc.). Alors, s'intéresser aux positions des intéressés, à leur corps plus ou moins maîtrisé dans ces espaces peut introduire quelques distorsions. La valeur des plans (saisir ou non l'environnement dans cette situation de déracinement) n'a plus beaucoup d'intérêt sauf si elle ne traite que du corps, du visage et des mains pris par l'entretien. On peut dire qu'ici le réalisateur ou le cadreur sont pris par le dispositif et n'ont guère de choix, ce qui retire beaucoup à leur liberté d'expression, voire à l'esthétique du film lui-même. On peut aussi ajouter que l'éclairage se résume ici, dans bien des cas, aux néons des plafonniers : plus encore il n'y a guère d'issue pour « retourner » cet éclairage imposé afin de lui faire dire quelque chose sur ces lieux^{vi}.

Dans les autres cas d'entretiens dissociés, là où des cols blancs sont filmés dans leur cadre de travail, mais non en activité, il est plus facile de faire parler l'environnement (plans larges), de saisir les corps et de leur donner des significations parce qu'ils « collent » à leur réalité : l'entretien (ou son effet) en sera d'autant plus dense et convaincant. La restitution de l'environnement par la prise de vues de détails (objets personnels sur le bureau, affiches, éclairage et ambiance, mais aussi disposition des outils de travail : sont-ils bien rangés ou en

désordre ?) servira comme plans de coupe au montage, confirmant le sens qu'a donné le sujet à son entretien.

Ainsi, malgré les contraintes que rencontre le documentariste, l'image et le son peuvent montrer une situation de travail commentée par le sujet. Ce qui n'a rien à voir avec une illustration ; il ne s'agit pas d'une redondance, mais d'un commentaire ou d'une controverse, d'une analyse ou mieux encore d'une auto-analyse.

La densité du propos (images, bande son et entretiens) doit compenser le caractère fugitif du documentaire : son passage devant le spectateur est plus court que la lecture d'un livre et plus éphémère : on ne revient pas en arrière comme dans un livre ou dans un article. Mais la combinaison de ce qui est vu et entendu doit marquer au même titre le spectateur.

ⁱ Évidemment ce film s'oppose, à travers ce parti pris de ne pas donner la parole aux ouvriers ou aux ouvrières à la plupart des documentaires sur le travail. On peut y opposer en particulier la série de documentaires commandée par le ministère du Travail à une équipe de la maison de production Le point du jour (*Le travail en questions*, 1998) : l'un des films, sur le taylorisme (*Sommes-nous condamnés aux cadences ?* par A. Rabechault), repose essentiellement sur des entretiens de spécialistes du travail (sociologues, médecins et psychologues du travail...). Les activités de travail sont montrées sous forme de clips en contre-point (sans entretien ni commentaire, c'est le seul lien avec *Humain, trop humain*), comme s'il s'agissait d'illustrer les propos des analystes : ce qui aurait pu être le contraire...

ⁱⁱ En fait la démonstration est plus subtile si l'on regarde avec attention la structure du film :

- partie 1 : la machine domine l'homme dans un système inhumain avec des images d'usine où les hommes sont toujours très petits derrière les machines ou bien n'apparaissent pas dans l'image de la machine,
- partie 2 : au Salon de l'auto, ce sont bien des hommes et des femmes qui achètent, ce sont des sujets humains qui consomment avec la même rationalité qui domine la production ; plus encore le bruit de fond du salon est aussi saturé que le bruit de fond de l'usine !
- partie 3 : ce sont bien des humains qui produisent et le cinéaste nous les montre beaucoup plus que dans la première partie, avec des gros plans et des visages grimaçant de douleur, s'ennuyant, peinant, etc.

Humain (acheteur), *trop humain* (producteur), le cycle production-consommation inscrit les hommes au cœur du dispositif et le film s'avère être une critique radicale de la société de consommation et/ou du capitalisme (« perdre sa vie à la gagner ») dans l'esprit du début des années 70.

ⁱⁱⁱ L'image d'une situation de travail est accompagnée en fin de séquence par le son de l'entretien qui vient infirmer ou confirmer la situation de travail de la même assistante : il ne s'agit pas d'une simple et pauvre illustration, mais d'un travail de « champ/contre champ » entre les séquences qui accroît le sens de ce qui est dit et montré.

^{iv} Les ergonomes et les psychologues du travail montrent des vidéos à des salariés qu'ils ont précédemment filmés en situation de travail : les commentaires et analyses des salariés parlant de leur travail sur leurs propres images permet d'approfondir la connaissance de l'activité de travail et d'agir sur les conditions de celle-ci.

^v Le réalisateur peut aussi utiliser l'entretien dans lequel une assistante exprime son point de vue critique envers son patron : elle voit par exemple à travers les bureaux vitrés que tel autre patron reste bien plus longtemps avec son assistante que son propre patron. Ici consacrer du temps c'est reconnaître l'utilité du travail de l'autre.

^{vi} Dans *Nissan, une histoire de management*, (Joyce Sebag, Jean-Pierre Durand, 2005) nous avons à filmer un entretien avec le Directeur d'une usine. Le choix de tournage de celui-ci se porta sur un lieu qui lui apparaissait neutre et qui fut une salle de réunion, plutôt sans âme. Son propos étant la déclinaison locale du discours managérial de la Direction générale, nous avons tourné l'essentiel de l'entretien en plan très large, donnant à la table lisse toute sa place : alors, l'image du Directeur au bout d'une grande table sous un éclairage au néon conduit le spectateur à mieux entendre et à interpréter son discours sur la qualité et sur le zéro stock comme un propos impersonnel, quoique efficace grâce à la batterie de dispositifs qui l'accompagne malgré lui.