



Reprise

de Hervé Le Roux

Fiche technique

France - 1996 - 3h12

Couleur

Réalisateur :

Hervé Le Roux

Son :

Dominique Perrier

Montage :

Nadine Tarbouriech

Anne Seguin

Mixage :

Gérard Rousseau

Assistant caméra :

Lionel Julien

Direction de production :

Françoise Buraux

Catherine Roux

Production :

Richard Copans

Serge Lalou



Résumé

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

Aujourd'hui, la recherche de cette femme prend le tour d'une enquête quasi-obsessionnelle...

Critique

Au départ une image. Celle, d'une femme jeune, brune, coiffée en chignon, et qui crie. A l'arrière-plan, des gens entrent à l'usine, mais on ne voit qu'elle, criant: «J'entrerai pas, j'mettrai plus les pieds dans cette taule!» A bout de nerfs, la fille crache son dégoût, et ses «dégueulasse !» n'ont pas la délicatesse de celui de Jean Seberg à la fin d'**A bout de souffle**. Elle est la vedette involontaire d'un court métrage en noir et blanc, tourné par quatre étudiants en cinéma aux usines Wonder, à Saint-Ouen, le 10 juin 1968. Ce jour-là, on reprenait le travail après trois semaines de grève. Une caméra,

L E F R A N C E



un Nagra et dix minutes volées ont saisi l'instantané d'une époque. Et l'image d'une révolte.

Cette image, on l'a vue dans tous les montages consacrés aux évènements de 68. A force d'être hanté par elle, Hervé Le Roux en a fait le sujet d'une question («Qui est cette fille ?»), puis d'une enquête («Retrouvons-la»), puis d'un film, **Reprise**. Où cette **Reprise du travail aux usines Wonder** est présentée comme unique indice à tous les témoins retrouvés. La complainte de la fille révoltée devient leitmotiv, refrain d'un patient travail de reconstitution non d'un fait isolé, mais d'une mémoire. La ronde commence avec les auteurs de la fameuse bobine. Puis, de fil en aiguille, voici venir les anciennes ouvrières, les contre-maitres, les cégétistes, le lycéen gauchiste... Une histoire ouvre sur des histoires.

Les gens qui défilent n'ont parfois qu'un rapport indirect avec le court métrage, dont la plupart ne connaissent même pas l'existence. Certains se souviennent vaguement de la «*Wonder woman*». Mais elle n'est souvent qu'un prétexte à raconter ce qu'ils ont vécu, eux, chez Wonder. L'enquête de Le Roux n'est ni celle d'un policier ni celle d'un journaliste. Il écoute, acquiesce, relance. Il joue la complicité, le visiteur en tee-shirt. Et l'ambiance estivale des entretiens ajoute à ce film sur le monde du travail, tourné pendant les vacances, un air intemporel et décalé.

La trame de **Reprise** se tisse au fil du temps. Si l'interlocuteur n'est pas toujours clairement identifié, sa parole, avec la durée, prend le dessus. Le Roux «laisse couler», c'est ce qui explique les trois heures douze de son film, et c'est aussi ce qui lui permet de dépasser la simple collecte d'informations. Chacun de ses personnages y gagne une épaisseur. Bien sûr, on apprend que le type à cravate qui essaie de calmer la fille était un apparatus-chik, le secrétaire de la section locale de la CGT. Mais, quand on le découvre aujourd'hui, son expérience de la guerre

d'Algérie le rend plus complexe et plus intéressant.

Dans le calme, et grâce à la force d'évocation des témoignages, naît sous nos yeux une matière romanesque, avec ses figures invisibles et récurrentes : le chef du personnel, Pierotti, dont les grévistes de 68 brûlèrent l'effigie ; la terrible mère Campin, qui dirigeait à la baguette l'atelier du «noir» (celui d'où les ouvrières sortaient toujours «dégueulasses», à cause du manganèse et du charbon)... Avec aussi des épisodes quasi burlesques, comme celui de mademoiselle Marguerite, une chef d'atelier agressant à coups de parapluie Bernard Tapie (qui avait racheté Wonder en 1984). Tout cela teinté d'une étrange nostalgie, celle d'un temps où c'était dur, mais où on savait contre qui se battre.

Et la fille dans tout ça ? Elle reste au cœur d'un film promenade où la sociologie ne vient qu'en supplément. On croit s'approcher d'elle à mesure que l'enquête avance, et la succession des personnages nous la rend de plus en plus symbolique. Dans la parole donnée aux Marie-Thérèse, Liliane et Denise, aux Jean-Louis, Poulou et Maurice, et littéralement **reprise** par le film, elle devient un repère, une allégorie. Trente ans après, elle fait encore sourire, réagir et même rêver. Elle est le cri élémentaire de la révolte, et le film d'Hervé Le Roux lui offre une nouvelle vie.

François Gorin

Télérama n° 2463 - 26 mars 1997

Le second long métrage d'Hervé Le Roux pourrait n'être qu'une investigation documentaire, reconstituant sur un mode didactique les conditions de travail dans les anciennes usines Wonder. Il pourrait s'ordonner selon l'équilibre traditionnel : questions-réponses, entretiens-documents d'archives, exposer les faits en somme, avec une apparence d'objectivité qui en appellerait à la conscience (et à la patience) du specta-

teur. Mais le projet est d'une tout autre nature, qui fait de **Reprise** une œuvre à part entière, et offre à ces trois heures de témoignages l'ampleur même d'une fresque romanesque.

C'est, d'abord, que le film se construit autour d'un objet mythique, d'une sorte de Rosebud dont il s'agit de déchiffrer le sens caché : ce petit bout de film réalisé à la sauvette par des étudiants de l'I.D.H.E.C, le 10 juin 1968, et où une ouvrière de Saint-Ouen clame contre tous les arguments sa résistance à la reprise du travail. D'une certaine manière, ces quelques images constituent une scène originelle, un puzzle dont il faudrait reconstituer les morceaux épars - mais qui résiste lui aussi à cette reconstitution. Parce que le temps a fait son œuvre, parce qu'il est venu défaire les certitudes et la répartition des rôles : trente ans après, le lycéen passionné se revoit avec un scepticisme vaguement hilare; le syndicaliste raisonneur confesse les contraintes qui ont pesé sur son parcours... Face à l'image arrêtée, face à l'instant légendaire où l'utopie a été trahie, les uns et les autres apparaissent dans une mobilité essentielle qui empêche de découper et d'actualiser la responsabilité. Il n'y a là aucun nivellement relativiste, qui viendrait nous dire que tout est dans tout et que tout le monde a ses raisons, mais, au contraire, une attention extrême portée à chaque individu, qui devient un personnage autonome, avec son histoire et ses contradictions intimes. Ce qu'Hervé Le Roux donne à voir, c'est surtout le regard de chacun de ces personnages, et comment ils recréent, à leur manière, autant de fictions singulières.

Aussi bien, la longueur du film se justifie pleinement, qui donne aux témoins la liberté d'exprimer ce regard sur le passé, et parallèlement de le revivre, de le réinvestir de l'intérieur. Tout se passe comme si le cinéaste était amené à abdiquer le caractère pervers de sa démarche (la répétition du temps perdu par le truchement d'un détail fétiche)

pour laisser le temps s'écouler à son rythme, sans médiation ni manipulation. Tout s'organise selon une durée continue, qui épouse les multiples ramifications du souvenir en évitant d'isoler tel élément, de privilégier tel point de vue. De sorte que nous finissons, à la lettre, par participer nous-mêmes à ce temps re-vécu (jusque dans l'entracte qui imite ironiquement la brève pause accordée naguère aux ouvrières), par en accompagner les moments de fraternité aussi bien que les cadences aliénantes : il se crée une véritable empathie, qui élude les dérives spectaculaires ou simplificatrices du documentaire pour lui rendre une complexité qui est bien celle du roman. Et même s'il est parfois présent dans un coin de l'image ou dans une esquisse de commentaire, la discrétion du réalisateur confirme ce respect de la réalité, saisie dans un foisonnement sans limites. Au fur et à mesure que son point de vue se disperse dans la polyphonie des discours, il se laisse conduire au terme de cet effacement, de cet inachèvement; au-delà de sa quête de l'icône primitive, et des reflets déformants que lui en renvoient les autres, il accepte qu'il n'y ait qu'une absence. Comme l'écrit Edmond Jabès, «le livre se ferme toujours sur un visage perdu». C'est en ce sens (ou plutôt dans cette interruption du sens) que les conventions du reportage se trouvent dépassées, et réconciliées avec une forme de fiction. Hervé Le Roux s'inscrit ainsi dans le sillage très prometteur de films comme **Coûte que coûte** de Claire Simon, ou **La Promesse** de Luc et Jean-Pierre Dardenne. Chez ceux-ci comme chez celui-là, on voit s'évanouir le clivage entre réel et imaginaire, dans la mesure où l'imaginaire est réinventé au plus épais du réel. Pour l'auteur de **Reprise**, il importe moins de revisiter l'Histoire avec une nostalgie univoque que d'en accueillir toutes les implications, aussi subjectives et fantasmagiques soient-elles. Et ce sont ces détours par le fantasme qui nous ramènent

aux origines concrètes du mouvement ouvrier, de ses espoirs et de ses désillusions ; si un message politique se dégage du film, il ne peut naître que de toutes ces paroles individuelles.

Noël Herpe
Positif n° 434 - Avril 1997

Entretien avec le réalisateur

*Comment vous êtes-vous lancé dans l'aventure de **Reprise** ?*

L'histoire commence en 1981 lorsque je vois dans les Cahiers du cinéma une photographie de cette femme qui crie. Elle est belle, l'image est forte et intrigante, il y a aussi le titre qui est comme le négatif de **La Sortie des usines Lumière**, le film fondateur de l'histoire du cinéma. Le film de 68, je l'ai découvert en 1983 à la Cinémathèque, à ce moment je découvre la voix et ce petit théâtre de la lutte sociale qui se joue devant la porte de l'usine. De cette époque, je ne possédais qu'une mémoire transmise, j'étais âgé de dix ans en 1968.

D'où vient l'idée de faire un film à partir de cette émotion ?

J'ai eu d'abord envie de montrer **La Reprise du travail aux usines Wonder**, notamment au moment du mouvement contre la loi Devaquet, les premières manifestations auxquelles je ne participe pas. J'ai passé la limite d'âge et je m'aperçois que les étudiants et les lycéens n'ont plus les mêmes références que nous dans les années 70 et au début des années 80 : un fil s'est rompu dans la mémoire sociale j'ai envie de contribuer à le renouer grâce à ce court-métrage. Ensuite, j'ai songé à tourner une fiction qui l'utiliserait. Finalement, il m'a semblé que le mieux serait une enquête pour retrouver cette femme. Pas une enquête en vue d'un film, un film qui serait le récit même de

ce «cherchez la femme».

*Au début de **Reprise**, vous dites que les personnes filmées dans le film de 68 avaient droit à une deuxième prise. Quel est le sens de cette obligation ?*

C'est une manière de s'opposer au côté immédiat et fugace des images de la télévision, mais aussi au fonctionnement du cinéma direct qui fixe irrémédiablement des gens. Il me semble que la contre-partie du droit du cinéma de saisir des fragments d'existence est une sorte de droit de suite pour ceux qui sont ainsi capturés. C'est particulièrement le cas du cinéma militant, qui souvent utilise des situations concrètes comme des archétypes au service d'une idée, celle du réalisateur, et ensuite les gens sont figés à jamais dans la posture où ils ont été surpris.

Comment s'est mis en place le tournage du film ?

J'ai pris contact avec Richard Copans, des Films d'ici; il était condisciple des auteurs du court-métrage en 68. Mais mon scénario de **Grand bonheur** a obtenu l'avance sur recettes, j'ai interrompu le projet **Reprise** pour m'y consacrer durant trois ans. Ensuite, je suis revenu vers Copans, qui était toujours partant. A ma grande surprise, nous avons obtenu l'avance sur recettes, alors qu'il était impossible de présenter un scénario puisqu'on ne savait pas du tout ce que l'enquête allait donner; elle pouvait tourner court au bout d'une semaine, par manque d'indices, ou au contraire en trouvant aussitôt la femme, qui pouvait être devenue bien des choses... Dans le dossier je pouvais seulement décrire le principe de la démarche «l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'homme... »

L'avance sur recettes était suffisante ?

Pas complètement, mais, au ministère du travail, nous avons reçu le soutien de ceux qui avaient participé à l'expérience de Télé-Emploi, et qui se préoccupaient

de l'inexistence d'archives audiovisuelles sur le monde du travail - dans le même esprit, ils avaient aidé **Coûte que coûte**, de Claire Simon. En revanche, les chaînes de télévision ont refusé de s'engager, on m'a répondu qu'avec pareil sujet il y avait matière à dix films. Alors que cette multiplicité de thèmes fait précisément l'intérêt du projet !

Par quels moyens amorcez-vous l'enquête ?

L'usine était fermée, les archives avaient brûlé à l'époque de Tapie. Je suis allé au siège français de Raiston, le repreneur de Wonder, et j'ai été surpris d'être bien accueilli par le patron, qui a convoqué tous les employés pour visionner la cassette afin que ceux qui reconnaissent quelqu'un sur l'écran puissent me donner des informations. Je rencontre aussi grâce à Copans, les auteurs du film de 68, puis la cellule CGT de Saint-Ouen.

Comment procédez-vous avec les gens que vous interrogez ?

J'appelle au téléphone, j'explique le projet et je prends rendez-vous. J'arrive avec la cassette du film de 68, une télé portable, la caméra et un micro. L'idée est d'en dire le moins possible à l'avance, qu'il n'y ait pas de conversations «off», de partir de la découverte des images par chacun, de ses réactions, et de poursuivre une discussion aussi libre que possible, en plans longs, sans que le tournage parasite la parole des témoins. Je découvre alors combien le film replonge tous ces gens dans le passé. Aucun n'avait vu le film, même si beaucoup en avaient entendu parler.

Tous ceux que vous sollicitez sont d'accord ?

Je n'ai eu que deux refus. Un a dit que le travail chez Wonder était trop dur, l'autre qu'il avait trop souffert de la fermeture, ils ne voulaient plus parler de ça. Chez les autres, je découvre une extraordinaire envie de parler, comme

s'ils souffraient d'un discours rentré qui trouve soudain l'occasion de s'exprimer. Sur mai 68, sur les luttes syndicales, mais aussi sur le côté collectif, familial qu'a pu représenter l'appartenance à l'usine. Personne n'a voulu contrôler à l'avance ce qui allait arriver, pas même les membres d'appareils politiques. J'ai au contraire senti chez eux le désir de transmettre une mémoire, une culture qui ne circule plus.

Pourquoi apparaissez-vous dans le film, à la fois à l'image et en voix «off» sur la bande-son ?

Pour une raison de principe et une raison pratique. La raison de principe est que le film raconte une enquête, mais aussi une obsession : l'histoire d'un type un peu dingue qui s'échine à retrouver un visage découvert sur une photo d'il y a près de trente ans. Cet obsessionnel, c'est moi, il fait partie de la mise en scène. Ensuite, pratiquement, il était à la fois plus honnête et plus facile que je sois proche de mes interlocuteurs durant les entretiens. Le dispositif, en équipe très réduite, était conçu pour être le moins intimidant possible mais il m'a semblé correct que je partage avec eux le risque d'être à l'image, tout en restant discret.

Comment se passe le montage ?

J'avais vingt heures enregistrées. L'ordre des séquences respecte le mouvement général de l'enquête, des «officiels», (les responsables syndicaux, les cadres) vers les anonymes, des femmes dont parfois on ne se rappelle que le prénom. Nous avons monté à la fin de 1995, à l'écran nous voyions des militants syndicaux qui ne croyaient plus à la lutte et à ce moment se déclenchent les grèves de novembre-décembre. La salle de montage était près de la place de la République, en sortant on retrouvait les mêmes dans la rue, ils avaient retrouvé espoir. Cela a donné un ancrage contemporain, dynamique à notre travail.

Qu'allez-vous faire à présent ?

Je boucle mon sac à dos. Je vais accompagner le film dans le plus d'endroits possible pour participer aux débats qu'il appelle à l'évidence. J'ai déjà reçu beaucoup de demandes en ce sens.»

Jean-Michel Frodon

Le Monde, jeudi 27 mars 1997

Le réalisateur

Journaliste et critique, collabore entre autres aux Cahiers du Cinéma, tout en participant à la programmation cinéma du Festival d'Automne à Paris (1984/1988). Assistant-réalisateur sur **Incognito** d'Alain Bergala, prend également part aux tournages des court-métrages

L'Ourse bleue (Marc Chevrie) et **Tu m'as dit** (Renée Falson) (1988/1990).

Puis écrit et met en scène **Grand bonheur**, présenté à Cannes, en ouverture de la section Cinémas en France, en 1993.

Par ailleurs co-auteur, avec Gilles Cornec et Patrick Leboutte, de *Cinégénie de la bicyclette* (Editions Yellow Now, 1995).

Dossier distributeur

Filmographie

Le grand bonheur 1993

Reprise 1996

Documents disponibles au France

Traffic n° 21
Articles de presse