



Conférence donnée au cours de la session 2013 des Semaines sociales de France "Réinventer le travail"

Le travail dans le cinéma, une longue histoire

Lionel Lacour¹

Le premier film de l'histoire du cinéma fut réalisé par Louis Lumière en 1895. Intitulé *Sortie d'usine*, il montre le monde du travail, une usine, des ouvriers et des ouvrières, preuve d'une mixité du travail induite par la Révolution industrielle, une organisation du temps de travail permettant d'évaluer la productivité de la main-d'œuvre, le tout filmé par les patrons ! Ainsi, dès le premier film, le travail et son organisation ont été mis en scène pour être projetés à l'écran. Recourir au cinéma pour présenter comment il a abordé le travail, son organisation, sa main-d'œuvre ou ses dirigeants est donc un sujet assez vaste.

Cependant, à bien y regarder, le monde du travail n'est pas en soi un sujet surreprésenté par le 7^e art. Certaines fonctions occupent d'ailleurs des places privilégiées. Par exemple, le policier est bien plus souvent sur grand écran que l'ouvrier, et encore plus que le travailleur agricole. Mais le voit-on vraiment dans ses rapports avec la hiérarchie ? De fait, ce qui nous est présenté vraiment de son travail n'est en fait qu'une partie bien maigre de son activité et ne correspond pas en soi à ce que nous nous faisons de la représentation du travail dans le cinéma. Celle-ci correspond généralement à une présentation d'une activité menée par des employés astreints à une organisation qui leur est plus ou moins imposée, soumis à une hiérarchie généralement pyramidale et dans le but de produire des matières premières, un bien ou un service, pour le compte d'un patron.

Le cinéma ne représente pas non plus toujours de manière équilibrée la part des travailleurs par secteur d'activité. En effet, étant un art essentiellement urbain, la proportion d'ouvriers et d'employés de bureaux utilisés pour le grand écran est largement supérieure à celle des paysans. Pour autant, si, malgré tout, beaucoup de films permettent de répondre au sujet, cet article se limitera à n'en présenter que quelques-uns, entraînant forcément des frustrations. L'œuvre de Ken Loach pourrait en effet à elle seule faire l'objet d'une longue analyse sur le sujet !

Enfin, malgré cet inégal traitement de représentation cinématographique, certains cinéastes ont tout de même trouvé dans ce monde du travail des éléments suffisamment forts, soit pour faire de ce monde le sujet du film, soit pour y recourir pour en faire un élément dramaturgique ponctuel. Ainsi, après plus d'un siècle de cinéma, y a-t-il un consensus des cinéastes, en s'arrêtant ici aux cinéastes occidentaux, dans la représentation et l'interprétation de ce monde du travail ? Pour répondre à cette question, il faudra s'arrêter à la représentation des trois grandes catégories socio-économiques que l'on peut résumer au travail à l'usine, dans les champs ou dans les bureaux, d'abord dans l'organisation du travail lui-même, puis dans le rapport des travailleurs face au travail.

Une organisation du travail de plus en plus rationnelle

L'usine

Le cinéma étant un art urbain de par ses origines industrielles, il a assez tôt abordé les questions de l'organisation du travail dans les usines. Les opérateurs Lumière bien sûr, mais d'autres ensuite après eux. Les cinéastes ont vu, dans l'organisation du travail née de la révolution industrielle et du taylorisme, une occasion d'écrire des scénarii proposant une lecture le plus souvent critique, traitée sous tous les tons, allant de la science-fiction à la comédie.

1 Lionel Lacour est directeur de Cinésium.

Métropolis

Ainsi, en 1927, Fritz Lang réalisait *Metropolis*. Dès le générique, la machine domine l'image, des rouages et autres engrenages s'enchaînent à l'écran tandis que retentit une sonnerie que l'on devine stridente malgré le caractère muet du cinéma de cette époque. Puis interviennent les premiers personnages humains. Ils semblent interchangeable, habillés en uniformes tous identiques. Un carton fait comprendre aux spectateurs qu'ils sont des ouvriers. Marchant en cadence du même pas, ils ressemblent à un bataillon harassé par la fatigue croisant un autre bataillon, identique, se déplaçant à même allure. Le carton indique qu'il y a une relève mais le spectateur est bien incapable d'imaginer qui relève qui. Ainsi, c'est bien l'organisation du travail qui est représentée ici, avec des équipes qui succèdent à d'autres pour continuer une production qui ne s'arrête jamais dans l'usine. Une autre séquence filme ensuite l'usine elle-même. La machine domine à nouveau l'image, les ouvriers semblant écrasés par elle. Ils s'agitent devant leur poste de travail, affairés à des tâches incompréhensibles. L'expressionnisme allemand permet une accentuation des contrastes et donc celle des sensations vécues par les travailleurs. Les jets de vapeurs incessants illustrent la pénibilité du travail. Pourtant, l'électricité est bien l'énergie qui anime la machine, comme le prouvent les ampoules qui clignotent devant les postes de travail des ouvriers. Au-delà de la pénibilité, c'est également le danger du travail dans ces usines que le film relate. La machine sous pression menaçant d'exploser, la caméra en plongée extrême expose des ouvriers impuissants pour résoudre le problème, mais qui ne peuvent s'enfuir. Telle une parabole, le film dévoile une machine gigantesque se transformant en monstre de l'Antiquité, dévorant des ouvriers devenus pour l'occasion des esclaves sacrifiés sur l'autel de la machine et donc de l'entreprise. *Metropolis* commence donc bien par une perception négative du travail à l'usine et de son organisation. L'ouvrier est déshumanisé, perdant son individualité pour n'être qu'un parmi d'autres, semblable à tous et sans liberté, tel un outil ou un esclave, assigné exclusivement à de la production dont on devine qu'elle ne profite qu'à une classe sociale dominante.

Les temps modernes

Dix ans plus tard, Charlie Chaplin reprenait à son tour le thème du travail à l'usine. S'inspirant de *Metropolis* mais aussi d'*À nous la liberté* de René Clair réalisé en 1931. *Les temps modernes*, réalisé en 1937, s'ouvre lui aussi sur un des thèmes principaux du capitalisme et de l'organisation du travail. En effet, par un plan fixe sur une horloge, le réalisateur indique clairement que le monde de l'industrie repose sur le principe du temps de travail. De manière très ironique, Chaplin rappelle que cette modernité prétend conduire au bonheur. Mais des images de moutons qui deviennent dans un fondu enchaîné des ouvriers se ruant vers l'usine vient contredire cette affirmation. Tout comme Fritz Lang qui comparait ouvriers et esclaves, Chaplin assimile les ouvriers à des êtres interchangeables, dénués de liberté et prêts à se faire tondre ! Cette perte de liberté transparait dans les faits par le contrôle du temps de travail des ouvriers, obligés de pointer avant et après leur prise de travail.

C'est ensuite une masse incroyable de travailleurs qui se retrouvent entassés à l'usine. L'énergie est aussi l'électricité, mais la pénibilité est signifiée d'une manière autre que la vapeur de *Metropolis*, notamment en mettant certains ouvriers torse nus, preuve de la chaleur due à leurs efforts physiques. Au rythme effréné des ouvriers répond celui plus tranquille du patron dans son bureau. Celui-ci semble isolé de l'unité de production. Il réalise un puzzle, puis saisit un journal dont le spectateur imagine qu'il ne lit que des bandes dessinées, subterfuge de mise en scène de Chaplin pour discréditer un patron caractérisé en oisif. Pourtant, il n'en est rien car il travaille vraiment. Son travail consiste notamment à surveiller le rythme de la production. De manière étonnamment contemporaine pour nous, spectateurs du XX^e siècle, il use de caméras situées dans l'usine pour évaluer le rythme de production et donc la productivité de ses employés. Le rapport de force est bien évidemment inégal puisque lui seul intervient pour corriger le volume ou l'intensité de travail de ceux placés sous son autorité.

Topographiquement, son image audiovisuelle est toujours située au-dessus de ceux à qui il donne ses ordres. Il y a ici une forme dictatoriale de la représentation du patron. Ses ordres sont ensuite relayés dans l'usine par des contremaîtres qui veillent à ce que le rythme de production demandé soit bien appliqué. Le génie de Chaplin consiste alors à présenter le principe de la taylorisation du travail jusqu'à l'absurde. Tout comme le film de Fritz Lang, le spectateur est incapable d'identifier ce à quoi sert le travail de l'ouvrier même s'il comprend que, factuellement, le personnage interprété par Chaplin serre des boulons sur une chaîne de

travail, tandis que l'ouvrier qui suit la chaîne fait à son tour un autre geste de manière tout aussi répétitive. C'est bien l'organisation du travail qui est exposée aux spectateurs : une division du travail en tâches simplifiées à l'extrême, combinée à une chaîne qui permet une reproduction rapide du geste par le même ouvrier. Tout comme le spectateur, l'ouvrier du film, mais, plus largement, celui des usines taylorisées, ne peut entrevoir l'utilité réelle de son travail dans la production finale de son usine puisqu'il n'a pas la vision globale de ce qu'il produit. Cette organisation du travail permet bien évidemment une forte productivité de la part des ouvriers qui n'ont à maîtriser qu'un seul geste, encouragés, pour ne pas dire harcelés, par un contremaître vérifiant que la cadence de production est bien appliquée, rien ne devant entraver ou représenter un obstacle dans l'application du geste de l'ouvrier, pas même le vol d'une abeille menaçant l'ouvrier ! Tout comme dans *Metropolis*, une relève est organisée pour permettre une récupération à l'ouvrier soumis à ce rythme infernal. Mais cette pause est conditionnée elle aussi à un pointage du temps de repos concédé à l'ouvrier, temps scrupuleusement contrôlé !

La Zizanie

Bien d'autres films ont montré le travail à l'usine. Mais la crise des années 1970 constitue une sorte de marqueur dans cette représentation de cette organisation du travail en usine. Ce qui ne signifie pas que le monde de l'usine n'est plus un objet de film, mais il est abordé sous un autre angle comme il sera montré un peu plus tard. Dans *La Zizanie*, Claude Zidi réalisait en 1978 un film témoignant peut-être des derniers feux d'une organisation industrielle qui allait de plus en plus disparaître, non pas en tant que système, mais des usines des pays occidentaux. En effet, tout comme Lang ou Chaplin, c'est bien la division du travail en tâches simples qui est présentée, appliquée par des ouvriers affectés à des postes fixes, sur des machines ayant pour objet de transformer de la matière première en pièces simples devant ensuite être assemblées. Tout comme les autres films, les ouvriers sont pressés par le patron et donc par les contremaîtres à produire plus dans le même espace temps afin d'augmenter la productivité.

Mais ce que montre le film, à la différence des autres, c'est bien la possibilité de faire valoir ses droits, notamment en terme de conditions de travail, quand ceci n'était que revendiqué dans les films susmentionnés. Sous l'angle de la comédie, le patron interprété par Louis de Funès se voit contraint d'accorder une pause à ses ouvriers quand l'un d'entre eux, sa propre femme, interprétée par Annie Girardot, la réclame. Celle-ci argue notamment de son appartenance syndicale lui permettant d'être davantage défendue. Si ces droits sont une avancée évidente pour les ouvriers en termes de respect des ouvriers, ils deviennent de fait un renchérissement du coût du travail pour l'employeur soumis à des délais de production pour répondre aux exigences de ses clients. Le film de Claude Zidi illustre donc la permanence d'un management productiviste comme aux débuts de la révolution industrielle, mais confronté à des réalités sociales émergentes symbolisées dans le film par des revendications sociales permises par la présence de syndicats imposés aux patrons par les autorités politiques. En effet, le personnage de Louis de Funès recule face à la crainte d'affronter un syndicat, preuve, s'il en est, de l'existence légale de ces syndicats et de leurs capacités à faire respecter le droit du travail, même si la réalité peut ne pas être aussi simple que ce qu'en montre le film.

Le tertiaire

Le développement urbain au XX^e siècle se caractérise aussi par le développement du secteur économique tertiaire, autrement dit le monde des bureaux. Dans *À l'Est de Shanghai*, Alfred Hitchcock réalisait, en 1931, un film s'ouvrant par une séquence ressemblant furieusement à l'expression « métro-boulot-dodo ». Comme à l'usine, le travail des employés de bureau est organisé autour d'une durée précise, ce que le premier plan indique clairement. En effet, dans une salle éclairée par une lumière artificielle, comme dans l'usine de Fritz Lang, des employés tous semblables sont placés les uns à côté des autres et fixent une horloge qui domine l'image. À 18 h précises, tous se lèvent et se ruent hors de la salle dans laquelle ils travaillent. Prenant leurs affaires, leur similitude est encore accentuée par le fait qu'ils sont tous habillés de manière uniforme, portant le même manteau, le même chapeau melon ou encore le même parapluie. S'ils ne travaillent pas dans la même salle, ils croisent cependant des femmes dans les couloirs de l'entreprise qui sortent également en même temps qu'eux. Rien n'indique à l'écran la nature de leur travail ni le type d'entreprise pour laquelle ils sont employés. Cela peut être une banque comme une administration quelconque. À l'instar des films de Fritz Lang

ou de Charlie Chaplin, il est bien décrit une organisation du travail et non une activité précise. Cela témoigne alors bien d'une uniformisation de cette organisation, quelle que soit l'activité, industrielle ou tertiaire. Avec l'humour britannique correspondant à Hitchcock, la séquence se poursuit en accompagnant un personnage qui tente de rejoindre son domicile. Paradoxalement, on y retrouve une certaine ressemblance avec *Metropolis*. En effet, si dans celui-ci, les ouvriers rejoignent leur domicile en prenant un ascenseur, ceux de *À l'Est de Shanghai* descendent dans le métro, subissant aussi une forte promiscuité.

Brazil

Cette ressemblance entre le monde de l'usine et celui des bureaux n'a pourtant jamais été aussi forte que dans *Brazil* de Terry Gilliam en 1985 dont la représentation du travail dans les bureaux de l'entreprise se calque quasiment sur la vision de l'usine par Chaplin dans *Les Temps modernes*. Tout comme dans ce film, Gilliam développe un univers de travail dans lequel chaque employé a en charge une tâche élémentaire de travail. Pas de chaîne comme dans le film de Chaplin, mais une agitation tout aussi frénétique où chacun prend ou dépose des feuilles de papier dactylographiées, signées ou à signer, sur un bureau ou dans une corbeille. Le rythme soutenu laisse envisager un stress important pour tous les actifs, dans un espace de travail comparable à celui d'une usine, espace équipé de machines elles aussi incompréhensibles. Et ici aussi, un personnage seul, situé au-dessus, bien plus calme que tous les employés situés sous lui, veille à ce que tous travaillent le plus et le plus efficacement possible. Comme à l'usine, sa montre permet de valider le temps de travail et donc la productivité des travailleurs. Chaque employé est évidemment un individu mais, dans cette fourmilière, il est remplaçable par un autre sans que cela n'interfère dans la qualité ou la productivité de l'unité de travail. Enfin, une musique qui ne propose aucune mélodie véritable mais plutôt une boucle rythmée reproduite presque à l'infini, correspond parfaitement au ressenti du spectateur quant à ce qui lui est projeté : un monde marqué par la répétition de tâches imposée aux employés sans que nous ne sachions vraiment in fine sur quoi cela doit aboutir.

Stupeur et tremblements

Au contraire, le film d'Alain Corneau *Stupeur et tremblements*, adaptation en 2003 du livre d'Amélie Nothomb, se prétend plus réaliste dans la représentation du monde du travail dans l'administration d'entreprise. Tout comme dans le livre, le personnage d'une belge stagiaire interprétée par Sylvie Testud témoigne en voix off d'une entreprise japonaise dont l'environnement de travail se veut moins inhumain a priori que dans les films précédemment cités. Pourtant, avec un vaste open-space, il n'en demeure pas moins vrai que les employés sont disposés de manière à occuper l'ensemble de la surface de la manière la plus efficace possible. Et, si la jeune stagiaire se distingue des autres par ses origines européennes, la réalité fait qu'elle n'est qu'une parmi les autres. De ce point de vue, on a donc encore une représentation similaire du monde du tertiaire à celui de l'industrie dans l'organisation du travail des employés. Le management qui est ensuite proposé relève cependant a priori d'un autre procédé. En effet, les supérieurs de la stagiaire ne se trouvent pas dans des bureaux à des étages situés plus hauts, mais sur le même étage qu'elle. Pourtant, la hiérarchie s'impose à elle puisque ses chefs les plus éloignés dans la hiérarchie se trouvent dans des bureaux distincts de l'open-space dans lequel elle travaille. Et si le plus proche d'elle hiérarchiquement travaille dans le même espace, il semble néanmoins contrôler cette unité de travail. L'abrutissement des travailleurs de *Metropolis* ou des *Temps modernes* se retrouve ici mais, là encore, sous une autre forme. Ainsi, la mission confiée à l'héroïne, à savoir la rédaction d'une lettre, apparaît pour une fois compréhensible pour elle comme pour le spectateur. Cependant, le management insolite du chef rend la finalité de ce travail complètement inintelligible, à l'instar de la tâche assignée à Charlot sur sa chaîne. À chaque mouture de courrier qu'elle propose à son chef, elle subit une réponse négative accompagnée de la destruction du dit courrier qui finit inexorablement dans la poubelle.

En appliquant un raisonnement occidental, on pourrait y trouver une critique de pratiques managériales japonaises. Mais, en comparant avec d'autres films évoquant le monde de l'usine ou du bureau, il en résulte un point commun : la soumission à un chef omnipotent et l'effacement de l'individu face à une mission simple – écrire un courrier dans lequel aucune forme singulière ne devrait apparaître afin de ne pas identifier qui aurait pu l'écrire. Finalement, cette séquence, placée au début du film, ne montre pas une recherche de

productivité, mais le formatage d'une stagiaire devant s'intégrer au moule de l'entreprise.

Le monde agricole

Ces représentations d'organisation du travail dans le cinéma sont d'autant plus fréquentes ou admises par les spectateurs que la plupart d'entre eux vit ce qui est proposé sur grand écran. Le cinéma étant un art à la fois industriel et né de la révolution industrielle, il s'adresse donc aux urbains et cherche à les intéresser. C'est pourquoi ce monde urbain est surreprésenté, au contraire du monde rural et des activités associées à ce monde. C'est d'ailleurs une vérité statistique dès les débuts du cinéma, puisque peu de films des opérateurs Lumière relatent le monde agricole, à une époque pourtant où la société était encore majoritairement rurale.

Ainsi, les films Lumière représentent-ils déjà l'exotisme du monde agricole. Que ce soit dans *Les faneurs* ou dans *Labourage* réalisés en 1896, c'est un monde encore sous-mécanisé qui est filmé. Pourtant, malgré la mise en scène artificielle de ces activités dans les champs, il y a déjà des similitudes entre travail agricole et travail urbain. La forte densité des travailleurs dans le film *Faneurs* montre une activité marquée par l'intensivité de la production. De même, chacun des ouvriers agricoles reproduit le même geste dans une chorégraphie qui se veut la plus synchronisée. Si ceci est produit pour le compte du film, cela témoigne tout de même d'une recherche de maîtrise des gestes et des outils. Dans *Labourage*, le travail est encore marqué par l'utilisation de la force motrice animale, mais il y a une rationalité évidente de la préparation des sols. Mais, surtout, les deux films illustrent une autre notion du temps lié à la production, notamment végétale. Le monde rural est assujéti à une dimension temporelle différente de celui de l'industrie, car il est soumis à la saisonnalité. L'organisation du temps de travail agricole prend donc d'abord en charge la succession des temps des activités – labourage, amendage, semis, irrigation, récolte. Puis elle doit prendre en compte l'efficacité du travail, et donc la productivité pour chacune de ces étapes. C'est dans ce domaine que l'organisation du travail va évoluer du fait des effets de la révolution industrielle, ce dont ne témoignent pas encore fortement les films Lumière.

Le cinéma étant un art urbain, son approche du monde rural se fait donc le plus souvent par le regard de non ruraux découvrant le travail agricole. Il est alors souvent présenté soit avec une certaine forme nostalgique d'un retour aux sources, celui du retour du travail de la terre en réaction à un rythme urbain devenu insupportable, soit comme un monde nécessaire dont les héros des films, urbains pour l'essentiel, croient en connaître les contours sans pour autant en maîtriser la réalité.

Je suis un criminel

Le film *Je suis un criminel* de Busby Berkeley, réalisé en 1939, répond plutôt au premier cas. Un boxeur devant fuir la ville, car accusé d'avoir tué un homme, trouve protection dans une plantation de dattes en Californie. Mais bien d'autres urbains ont fait le même chemin pour des raisons cette fois économiques, fuyant le chômage de la grande dépression des années 1930. Pourtant, le film montre justement le fonctionnement d'une plantation américaine nécessitant une main-d'œuvre importante pour la récolte non mécanisable. Dans une séquence, ces ouvriers décident alors de prendre du bon temps après leur temps de travail en allant se baigner dans une réserve d'eau. Cette séquence a pour objet de créer une situation de suspense dramatique. Mais elle informe aussi sur l'organisation du travail agricole dans une société moderne n'ayant pas seulement une production de première nécessité mais également une production spéculative et commerciale au-delà des zones de production. Ainsi, si la mécanisation est impossible pour la récolte, l'utilisation de la réserve d'eau pour irriguer les palmiers est un des éléments de modernisation de cette agriculture spéculative, permettant de minimiser le nombre d'employés pour cette activité. Et si l'irrigation présentée à l'image de *Je suis un criminel* est encore assez rudimentaire, faite d'une simple ouverture de vanne et de sillons creusés à même le sol, elle témoigne d'une agriculture moderne ayant su muter pour passer d'une agriculture destinée à un marché local à une agriculture commerciale parfois au-delà des frontières du pays.

La mort aux trousses

Si dans *Je suis un criminel*, la production présentée est celle d'un produit agricole non essentiel, ce n'est pas le cas du film *La mort aux trousses*. Réalisé en 1959 par Alfred Hitchcock, ce réalisateur britannique, maître du suspense, propose une des séquences les plus

mythiques du cinéma hollywoodien en plongeant son héros, et les spectateurs avec, dans un univers rural moderne. Cette séquence s'inscrit dans la deuxième catégorie proposée plus haut, celle du héros reconnaissant l'espace agricole dans lequel il se trouve sans pour autant le maîtriser, tout comme d'ailleurs les spectateurs. Ainsi, Roger Thornhill, le personnage principal interprété par Cary Grant, doit retrouver un certain George Kaplan à un arrêt de bus situé en pleine zone rurale. Le spectateur comme Roger reconnaît un paysage d'*open field* propice à une agriculture moderne et productiviste. L'organisation du travail repose ici notamment sur le découpage des espaces agricoles en champs de très grande surface sans clôtures, desservis par un système routier orthogonal et avec une absence quasi-totale de végétation sauvage, toute la surface étant dédiée à la production agricole. À la différence des films Lumière, cela correspond donc à un monde à très faible densité humaine.

Maître des séquences de suspense, Hitchcock sait que le spectateur en connaît lui aussi les codes. Musique stridente, obscurité, espace clos, ennemi invisible, telles sont les clés pour mettre une ambiance de thriller. Pourtant, rien de tout cela dans cette séquence. Roger discute avec un individu prenant le bus. Celui-là reconnaît un avion dispersant des pesticides sur des récoltes n'existant pas. Cette information n'intrigue ni Roger, ni le spectateur. Parce qu'en bons urbains qu'ils sont, ils ont reconnu une agriculture qui s'est organisée en fonction des besoins de production accrue pour une population de plus en plus urbaine. Cette organisation a été permise par la modernisation des techniques agricoles augmentant la production et la productivité. À la différence de l'industrie, la modernisation et la mécanisation ont entraîné immédiatement une diminution de la main-d'œuvre. À cela s'ajoute l'apport d'intrants pour accroître encore la production. Dans le film, il s'agit de produits devant protéger la production par saupoudrage, insecticides ou pesticides. L'usage de l'avion montre l'immensité des espaces agricoles, condition nécessaire pour en permettre la rentabilité.

Quand Roger se fait attaquer par l'avion, lui et les spectateurs réalisent ce que signifiait la remarque du passager de l'autobus. Roger n'a alors d'autre solution que de s'échapper et de se cacher dans les champs. Ceux-ci sont couverts de maïs. On a donc ici une deuxième forme de la modernisation de l'agriculture. Si la première concernait des productions spéculatives, la seconde a permis un accroissement des productions céréalières, entraînant une organisation de production adaptée pour des surfaces agricoles de plus en plus imposantes, le tout avec une main-d'œuvre de moins en moins nombreuse. De fait, l'organisation du travail dans le domaine agricole tend de plus en plus à ressembler à celle des autres secteurs d'activité.

Les travailleurs face au travail

Outre l'organisation du travail, le cinéma a aussi souvent montré comment les travailleurs ont appréhendé le travail, que ce soit tout simplement pour y accéder ou pour faire valoir des droits dont certains se manifestent en fonction des situations économiques ou sociales. Cela implique donc une représentation différenciée des employés et des employeurs, représentation le plus souvent au désavantage des patrons, mais n'épargnant pas pour autant les salariés.

Les rapports de force

Les mutations du travail nées de la révolution industrielle entraînent également plus que jamais des bouleversements dans les relations employeur/employés et ce avec d'autant plus d'acuité que le nombre d'employés devient plus nombreux alors que, paradoxalement, les rapports de force se déséquilibrent en faveur de l'employeur.

Riz amer

En 1949, Giuseppe de Santis montre dans *Riz amer* comment des femmes sont prêtes à tout pour accéder à un emploi, quitte à travailler de manière clandestine pour forcer le patron à les engager. Le réalisateur insiste sur la situation très particulière d'une Italie ruinée au lendemain de la seconde guerre mondiale, devant néanmoins nourrir une population nombreuse constituant une main-d'œuvre pléthorique, mais avec des moyens limités. À l'image, des plans d'ensemble relèvent presque du documentaire, révélant des rizières de la plaine du Pô offrant aux spectateurs un spectacle vertigineux d'ouvriers agricoles pratiquant une agriculture intensive. Étonnamment, le spectateur du XXI^e siècle peut y reconnaître l'agriculture d'Asie du Sud-Est. Avec une telle densité de main-d'œuvre, l'avantage joue inexorablement en faveur des employeurs ou des chefs d'équipe qui voient dans la présence des clandestines une possibilité de produire plus et de remplir les objectifs à moindre coût. Les clandestines y trouvent la possibilité de gagner un salaire et donc de survivre, quitte à gagner moins ou avec

plus de précarité que celles engagées légalement. En revanche, les employées légales voient dans ces clandestines travaillant pour moins cher une concurrence néfaste ainsi qu'une menace pour la pérennité de leurs propres revenus.

Les premières revendications sociales des travailleurs correspondent donc à un maintien d'équilibre entre ceux qui ont un emploi légal et ceux qui aspirent à en avoir un, ceci face à des employeurs dont l'objectif est d'optimiser le rapport entre la production et son coût. Pour eux, cela passe par un volume de travail important contre une rémunération faible.

Les camarades

C'est sur cette logique que repose *Les camarades*, film de Mario Monicelli réalisé en 1963. Montrant d'abord la durée du temps de travail quotidien à l'usine et les dangers dus au manque de sécurité en cette fin de XIX^e siècle, le film s'oriente ensuite vers une succession de mouvements revendicatifs pour des droits sociaux. Ceux-ci aboutissent finalement à une manifestation ouvrière plus radicale face au refus patronal. Or les manifestants, hommes et femmes, enfants et adultes, tous ouvriers de l'usine, doivent affronter un régiment de l'armée mobilisée pour défendre l'usine, et donc symboliquement le patron, quand bien même les soldats font partie de la même classe sociale que les ouvriers. Tournées pendant la période de croissance des années 1960, ces revendications apparaissaient pleinement légitimes au regard des législations sociales contemporaines du film des pays européens. Vues en ce début de XXI^e siècle, elles renvoient cependant aussi aux luttes actuelles pour défendre des acquis ou de nouveaux droits sociaux, preuve que les rapports de force sont permanents entre employeurs et employés, aboutissant à des équilibres nés de ces rapports de force.

Ressources humaines

C'est d'ailleurs de ce rapport de force qu'il est question dans *Ressources humaines* de Laurent Cantet en 1999. Mais le film de ce cinéaste qui allait obtenir quelques années plus tard une Palme d'or avec *Entre les murs* introduit une nouvelle dimension au conflit social, celui-ci reposant notamment sur une mutation du travail dans les pays occidentaux. En effet, les salariés se divisent en catégories différentes, celles des ouvriers peu qualifiés sans avenir dans une société industrielle délocalisant ses effectifs dans des pays à main-d'œuvre bon marché et celles des cadres qualifiés ayant fait des études et aspirant à des emplois mieux rémunérés. Le conflit social oppose ainsi à la fois les employés face aux dirigeants de l'entreprise, mais aussi les employés entre eux, sur des critères notamment générationnels. En effet, le système social protecteur des Trente glorieuses a permis l'ascension sociale des enfants d'ouvriers par l'accès aux études supérieures. Or la génération des parents se retrouve la plus fragilisée par la situation économique de désindustrialisation du tissu économique des pays occidentaux en général, de la France en particulier. S'il n'y a donc pas eu reproduction de classe économique puisque les enfants peuvent désormais accéder à des emplois plus qualifiés, les conflits sociaux opposant employeurs et employés perdurent, non plus pour améliorer les conditions de travail, mais pour le maintenir pour les plus jeunes, ou pour bénéficier d'un départ anticipé à la retraite afin d'éviter le chômage, fléau des années post Trente glorieuses.

Le chômage

Un des grands thèmes du cinéma est justement celui de l'absence de travail pour les classes sociales populaires, soit qu'elles perdent leur emploi, soit qu'elles en cherchent un.

Les raisins de la colère

Dans *Les raisins de la colère*, John Ford adaptait, en 1939, le livre de John Steinbeck dans un film poignant mettant en scène la manière dont les agriculteurs du Midwest ont subi à la fois un climat défavorable et une situation économique difficile lors de la grande dépression des années 1930, les rendant tributaires des décisions des propriétaires du capital foncier. Dans une séquence clé, un paysan explique comment il fut chassé des terres qu'il cultivait pour améliorer le profit d'un propriétaire foncier tout puissant et cependant non identifié dans un système capitaliste brutal. Ainsi, la recherche de rendement et de productivité est tout aussi importante dans le domaine agricole que dans celui de l'industrie pour des investisseurs capitalistes. Et si les grandes exploitations vues précédemment dans *La mort aux trousses* ont pu se constituer, ce fut au prix de la désertification forcée des espaces ruraux, le travail de la machine, plus rapide, plus puissante et plus efficace se substituant à celui des hommes. C'est surtout la dilution des responsabilités qui ressort de ce film, empêchant d'identifier les

décisionnaires des mesures conduisant au départ de centaines de familles, perdant de fait toute forme de revenu. L'universalité du message conduit à reconnaître presque en tous points ce que les médias relatent aujourd'hui lors des plans sociaux. Cette dilution ressemble alors de fait à une absence de responsabilité face à des décisions sociales lourdes, entraînant, comme le montre le film de John Ford, à la fois la perte d'emploi pour les ouvriers mais aussi une déclassification sociale globale de la famille, et particulièrement celle des enfants, avec des conséquences matérielles (par exemple vestimentaires), sanitaires (alimentation) ou éducatives.

Que les gros salaires lèvent le doigt !

Bien des années plus tard, en 1982, lors d'une autre crise, Denys Granier-Deferre réalisait *Que les gros salaires lèvent le doigt !*, une farce témoignant de la violence cynique d'un patron, superbement interprété par Jean Poiret, devant procéder à des licenciements au sein de son agence. Bien que clairement identifié, il n'assume pas clairement ses responsabilités, ce qui rapproche finalement la situation de celle du film de John Ford. Il noie cette responsabilité sous des prétextes fallacieux dont son excès de générosité pour des salaires qui seraient trop élevés pour la pérennité de l'entreprise. Derrière un simulacre démocratique et d'égalitarisme, le patron reproduit de fait la brutalité du *struggle for life* qui caractérise le système capitaliste pour ses pourfendeurs. En effet, les employés les mieux payés sont invités à jouer aux chaises musicales, les perdants du jeu étant alors les licenciés de l'agence. Cette violence repose donc également et encore à l'écran sur la division des catégories sociales travaillant dans la même entreprise, puisque les bas salaires ne sont pas concernés par ces licenciements. Sous une forme de paternalisme classique proposant un séjour chez le patron aux employés se cache en fait une critique d'un patronat se servant de ses employés comme variable d'ajustement pour maintenir ses propres revenus. La charge est évidemment sans nuance et le patron apparaît comme merveilleusement odieux. Mais le film est aussi une manière de montrer à quel point les employés sont parfois prêts à toutes les bassesses pour conserver leur emploi, symbole à la fois de positionnement social, mais surtout de revenus dans une société touchée par un chômage endémique, avec la crainte de ne pas retrouver un poste à salaire égal. La menace de la perte de travail permet au patron de faire pression sur les salaires de ses employés contraints d'accepter le moins pire. La conséquence peut aboutir à un sentiment de perte d'identité voire de dignité.

Le couperet

Et c'est bien de ça dont il s'agit dans le film de Costa Gavras *Le couperet* réalisé en 2005. Bruno Davert interprété par José Garcia vit comme un échec personnel la perte de son emploi de commercial, avec des conséquences sur sa vie privée. Au travers d'une séquence dans laquelle lui et son épouse, jouée par Karin Viard, essaie de sauver leur couple, un conseiller conjugal essaie d'évaluer les conséquences psychologiques du licenciement qu'a subi Bruno. Costa Gavras pointe alors du doigt une des réalités sociales qui pèse sur les individus. Face au conseiller dédramatisant la situation vécue par Bruno, lui expliquant « qu'il n'était pas son travail », celui-là insiste en affirmant « qu'en lui prenant son travail on lui avait pris sa vie, et avec elle, celle de sa famille ». Dès lors, que le travail soit agricole ou tertiaire, au XX^e siècle ou au XXI^e siècle, le ressenti de ceux qui sont sans emploi relève de la même logique : déclassement social, perte de revenus, perte de dignité, voire d'identité.

Les conséquences touchent donc le « travailleur » dans son intégration dans la société mais également dans sa place au sein de la famille. Se rajoute encore une composante liée à la culture occidentale dans laquelle l'homme (mari ou père) se sent assigné à une mission de subvenir aux besoins de sa famille, faisant de sa non-activité économique un motif supplémentaire d'échec social.

Un monde en mutation

La réalité du marché du travail évolue néanmoins, certes lentement puisque, comme le montrait le premier film de l'histoire du cinéma, les femmes travaillent dans les usines depuis déjà bien longtemps. Mais les transformations sociales, familiales mais aussi géo-économiques entraînent des mutations du monde du travail dans lequel le rapport de force semble à chaque fois basculer inexorablement en faveur des donneurs d'ordres et des détenteurs du capital, qu'il soit humain, industriel ou financier.

It's a Free World

Dans *It's a free world*, Ken Loach propose en 2007 une vision atypique de cette évolution du monde du travail à l'échelle mondiale, avec toujours la même logique économique consistant à réduire les coûts de la main-d'œuvre pour accroître les marges des dirigeants d'entreprise. Ainsi, Angela, l'héroïne du film, engage-t-elle des personnes étrangères sans les déclarer, réduisant de fait les coûts salariaux. Angela, elle-même en situation économique précaire, reproduit un modèle qui l'a toujours écrasée. La séquence de fin du film est à ce titre extrêmement violente socialement puisqu'elle va recruter directement ses employés en Ukraine. Opérant pour l'occasion un véritable « casting », des femmes en situation précaire postulent pour travailler sans aucune protection sociale au Royaume Uni et sont prêtes à donner de l'argent pour être recrutées. De fait, Angela se trouve face à ces femmes comme elle a pu l'être face à ses employeurs ou donneurs d'ordre dans son pays. Ken Loach, cinéaste engagé dans un combat contre le capitalisme et ses conséquences, livre ici un regard très ambigu puisque il est sans concession vis-à-vis d'Angela, à la fois victime du système, mais également coupable de le maintenir voire de contribuer à son expansion. Son film sans happy end est en soi une dénonciation de la mondialisation de l'économie qui consiste ici en une mondialisation du marché du travail, ayant pour conséquence une diminution des exigences de protection sociale des employés du fait de leur mise en concurrence internationale et aboutissant à un alignement sur les conditions sociales les moins favorables.

Will Hunting

Cette mondialisation du marché du travail s'opère également par la délocalisation des activités économiques pouvant l'être, ce qui est le cas pour les activités industrielles. Si dans *Ressources humaines* étaient montrés les combats des employés pour ne pas perdre ces emplois, *Will Hunting* de Gus Van Sant, réalisé en 1997, évoque quant à lui le sort des employés américains dont le niveau de vie permet de prendre des vacances dans des pays lointains au faible niveau de vie, mais qui voient leurs activités être délocalisées dans ces mêmes pays pauvres. Gus Van Sant, au travers de son héros Will interprété par Matt Damon, démonte la schizophrénie d'un système qui fait se concurrencer des peuples soumis à des décideurs. Ceux-ci cherchent à faire consommer des populations à qui on enlève la possibilité d'avoir un travail décent et, dans le même temps, donnent du travail à d'autres à des conditions salariales leur interdisant de consommer ce qu'ils produisent. Cette mondialisation du travail se fait donc encore une fois au détriment des employés et à l'avantage exclusif des dirigeants, et selon Gus Van Sant dans *Will Hunting*, avec le soutien des organismes nationaux américains qui déstabilisent les pays du Sud permettant l'implantation d'usines américaines employant des ouvriers à faibles salaires. Ainsi, la réduction des prix de production entraîne la réduction des prix des biens de consommation dans les pays occidentaux, la diminution des salaires de leurs habitants et, dans tous les cas, l'augmentation des marges des entreprises.

Ma part du gâteau

C'est bien cette recherche exclusive de marge et de profit qui est le plus souvent dénoncé dans le cinéma. Dans *Ma part du gâteau*, en 2011, Cédric Klapisch oppose deux personnages principaux, France, jouée par Karin Viard, et Steve, interprété par Gilles Lellouche. La première, employée d'une usine dans le Nord a été licenciée et se retrouve à travailler à Paris comme femme de ménage au service de Steve, trader féroce et sans scrupule. Après avoir expliqué à France la manière de spéculer sur une valeur boursière d'entreprise quitte à la ruiner dans le seul intérêt d'un profit boursier, Steve réalise que la société qui employait France fait partie de ses entreprises victimes. Durant tout le film, Klapisch brosse le portrait d'un personnage animé par le seul souci d'enrichissement et n'intégrant pas la souffrance engendrée par son activité. Ainsi, alors qu'il sait ce que France a subi du fait de la faillite de son employeur, sa désinvolture l'amène à s'étonner que le monde soit si petit, sans manifester le moindre regret pour les conséquences de ses actes. Dans les faits, il s'agit bien d'une mondialisation du monde du travail puisque la production de l'entreprise sera délocalisée dans un pays à moindre coût salarial et donc plus rentable. Mais, contrairement aux autres films, la décision ici revient non à l'entrepreneur, mais à d'autres personnes, voire d'autres entreprises jouant avec les titres de bourses de l'entreprise, son capital financier, jeu pratiqué à échelle mondiale. Au-delà de la mondialisation, c'est donc la financiarisation de l'économie et son transfert de prises de décision des stratégies d'entreprises, avec droit de vie ou de mort sur elles, que le film accuse. Il n'en montre pas son utilité, puisque les entreprises ont besoin de

financement pour investir et se développer, mais son côté pervers, les financiers n'ayant aucune responsabilité, ni dans le travail produit, ni dans les ressources humaines impliquées dans l'entreprise. Il n'en montre également aucune régulation, que ce soit par le système ou par les institutions politiques. À la différence des décideurs vus précédemment, dans *Les raisins de la colère* ou *Que les gros salaires lèvent le doigt !*, les financiers n'ont même plus à dissimuler leurs responsabilités dans les licenciements puisque la nature de leur activité ne prend pas en compte cette composante économique. Ils sont irresponsables économiquement et caractérisés comme tels dans le film. Le discours est donc extrêmement radical, accentué par le contraste entre un personnage identifié par son caractère extrêmement humain et fragile et un autre sans aucune conscience sociale et aucune empathie pour les autres, quand bien même ces autres seraient proches de lui ! C'est donc une vision déshumanisée de l'économie qui est proposée et il est logique que le rapport aux travailleurs soit inexistant pour ces traders. A contrario, le rapport des travailleurs à ces personnes est forcément violent puisqu'ils sont conscients d'être cette variable d'ajustement permettant d'augmenter les revenus de ces décideurs improductifs mais tout-puissants.

Ainsi, les cinéastes se sont souvent attaqués au système capitaliste avec un point de vue aboutissant à des conclusions assez semblables, quels que ce soient les pays ou les périodes : le salarié est vulnérable, car il ne décide pas. Et ce n'est pas le film de Serge Korber qui pourrait dire le contraire. Dans *Un idiot à Paris* réalisé en 1967, le patron Bernard Blier tance les ouvriers grévistes de son entreprise, une boucherie industrielle, en les culpabilisant sur la famine dans le monde et sur le gaspillage de viande que la grève impliquerait, déconsidérant ainsi leurs revendications salariales. Et pour ce faire, il leur rappelle, et de fait, aux spectateurs comme aux ouvriers du film, que cette catégorie de travailleurs est bien la plus vulnérable du système capitaliste et que, par conséquent, les revendications finiront comme toujours au panier, tandis que la reprise du travail se fera sans conditions ! Les revendications sociales ne sont donc possibles qu'en situation de rapport de force entre travailleurs et dirigeant. Cela aboutit alors à une représentation assez immuable de l'organisation du travail, représentation montrant une extrême verticalité de la hiérarchie avec dualité entre ceux possédant le capital, les décideurs ou donneurs d'ordre, et ceux subissant les recherches d'optimisation des profits des patrons, forcément intégrés au système capitaliste. Dès lors, la quasi absence de valorisation de ce système dans les films, comparée au nombre de ceux le critiquant, que ce soit sous l'angle dramatique ou par la comédie, peut donner lieu à plusieurs explications possibles :

- la dramaturgie préfère montrer des conflits plutôt que des situations paisibles ;
- le cinéma, art de masse, se nourrit des rapports de force, et le rapport de force social plaît donc forcément aux masses ;
- le monde du travail, malgré les avancées sociales n'a pas tant changé que cela parce que le système capitaliste qui existait lors du premier film de l'histoire du cinéma est toujours en place ;
- enfin, les cinéastes seraient plutôt de sensibilité sociale et donc de gauche.

Et l'une des explications n'exclut évidemment en rien les autres !