

SHELLAC PRÉSENTE

C'EST

UN FILM DE

QUOI

LUC JOULÉ

CE

ET SÉBASTIEN JOUSSE

TRAVAIL ?





« Vous rentrez dans le rythme de l'usine, le bruit, les gens, les pressions, les stress... C'est comme un rôle, comme le cinéma, vous n'êtes plus le même. »

Khalil  
(cariste)

liberté, même dans les tâches les plus prescrites, d'investir la part de soi qui donne du sens. Au travail, au-delà d'y « gagner sa vie », nous voulons d'abord exister.

Sans ce périmètre intime et « intouchable », le travail n'est plus alors qu'une coquille vide, un moyen de subsistance mortifère, un temps hors du temps, moment de vie hors de la vie.

Film après film, nous constatons une organisation du travail qui nie délibérément cette part vivante. Une fiction totalitaire qui, sous couvert de rationalité et d'impératifs de production, vide le travail de sa substance véritable. Aucune catégorie professionnelle n'y échappe.

En nous focalisant sur cette lutte, nous ne cherchons pas à éluder d'autres combats. Pendant les trois années de notre séjour, nous avons beaucoup discuté avec les salariés de l'usine. Malgré leurs efforts, les concessions, les résistances, leur inquiétude est grande sur la pérennité de l'activité. Cette réalité sociale transparait au fil des témoignages du film,

« Depuis 35 ans que je fais ce boulot oui, y'a un peu de moi !... Alors si je peux apporter une petite touche personnelle... pourquoi pas ? »

Driss  
(outilleur)

mais elle n'en est pas le sujet. Pas plus que les difficultés pourtant réelles et quotidiennes de Nicolas Frize à faire vivre sa structure de création artistique. Le travail ne va pas de soi dans les usines. Pas plus que dans la musique contemporaine ou le cinéma documentaire de création. Alors pourquoi s'obstiner à filmer le travail vivant alors que sa mise à mal semble partout à l'œuvre ?

Comme Italo Calvino qui cherche « au milieu de l'enfer ce qui n'est pas l'enfer », nous pensons qu'en filmant, en disant, en écrivant, en chantant le travail vivant, en le discutant publiquement, nous le rendons, peut être, plus difficile à tuer, nous offrant même l'opportunité de le réinventer.

C'est en tout cas l'occasion de se réapproprier collectivement cette part de nous-même qu'est le travail vivant et d'y trouver, parfois de manière inattendue, une culture partagée.

C'est pourquoi nous voulons donner à la sortie du film dans les salles de cinéma, la dimension d'un acte culturel, le point de départ d'une rencontre, d'une nouvelle parole plurielle et commune. Une parole vivante.

Par Luc Joulé  
et Sébastien Jousse

« Quand j'enregistre je ne cherche pas une chose précise... Je m'abandonne au présent... je cherche des choses qui me prennent. Je ne cherche pas à capter le réel, je cherche à entrer dans le réel et à faire mon nid. »

Nicolas  
(compositeur)

## ÉDITO

*L'enfer des vivants n'est pas chose à venir ; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensemble. Il y a deux façons de ne pas en souffrir. La première réussit aisément à la plupart : accepter l'enfer, en devenir une part au point de ne plus le voir.*

*La seconde est risquée et elle demande une attention, un apprentissage, continuel : chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place.*

Italo Calvino,  
*Les Villes Invisibles*

Film après film, notre recherche cinématographique semble nous ramener à cette obstination de plus en plus affirmée : filmer le travail vivant.

À travers cet acte de donner à regarder et écouter le travail en train de se faire – ici la production d'une usine d'emboutissage et la création musicale d'un compositeur – nous cherchons à rendre sensible une lutte, qu'individus travaillant ou aspirant à l'être, nous partageons tous. Une lutte authentique, plus ou moins consciente, qui nous pousse à toujours vouloir mettre de nous-même dans le travail. Aussi rébarbatif soit-il.

Une obstination très humaine, qui ne se résume pas à bien faire son travail ou à chercher à s'y sentir bien. Plutôt une inclination naturelle à faire les choses à notre façon, à trouver nos espaces de

# RENCONTRE

## Comment êtes-vous arrivés dans l'usine PSA de Saint-Ouen ?

Nous étions sortis de notre film précédent, *Cheminots*, quelque peu « touchés » intérieurement. Nous avons partagé le quotidien d'une communauté professionnelle en plein désarroi, consciente de vivre la fin d'un épisode de son histoire. Nous ne voulions pas poursuivre dans le registre du désastre. Nous ressentions le besoin de revenir à la question du travail dans sa dimension vivante, créatrice, voire émancipatrice. Nous avons été invités à participer au Ministère de la Culture à un groupe de travail sur « création artistique et monde du travail », qui a décidé de remettre ces questions sur « le devant de la scène ». La proposition nous a été faite de réfléchir à l'idée d'un film. Le compositeur Nicolas Frize participait à ce groupe et nous avons ainsi eu l'occasion de faire connaissance. Il recherchait un lieu de résidence en Seine Saint-Denis pour sa prochaine création musicale. De notre côté, l'équipe du Ministère de la culture, avec le concours de Travail et Culture à Roubaix, nous a accordé une bourse d'écriture. Nicolas Frize a accepté de nous « embarquer » dans sa résidence. Nous n'avions, à ce moment-là, pas de sujet à proprement parler. Mais plutôt le champ d'une recherche, un questionnaire que nous voulions développer.

« Ce schéma de temps qui est imposé par la structure... j'adhère pas du tout. J'applique mon temps, mon temps à moi, mon temps de vie, mon temps de respiration, mon temps de repos, mon temps de travail. »

Antoine  
(conducteur d'installation)

D'une part, dans le dialogue des deux travaux en présence et « mis en scène » cinématographiquement : qu'est-ce que le travail artistique peut dire du travail industriel ? Et réciproquement. Et d'autre part, qu'est ce que ces deux travaux peuvent avoir en commun ? La démarche artistique et culturelle de Nicolas Frize,

la production industrielle, les tâches à ce point standardisées que cela tient souvent de la barbarie d'une organisation aveugle, pour créer quelque chose dans son travail ? Peut-il écrire, en partie, sa propre partition ? Ainsi, le travail du compositeur questionne de manière singulière le travail de l'usine. Il ne s'agit pas

« J'essaye de me mettre à la place de la pièce... Je suis la pièce... Je me dis si on me supprime cette partie-là, est-ce que je pourrais continuer à enlever cette partie-là... Moi je me sens comme si j'étais dans la matière. »

Abdelaziz  
(tourneur)

pour autant de laisser croire qu'un ouvrier ou un artiste font le même travail. Faire dialoguer cinématographiquement ces deux travaux est l'occasion de révéler chacun au contact de l'autre et de questionner, à partir de là, le travail en général. Le film met à jour cette nécessité impérieuse pour chacun de nous de mettre de soi dans le travail. De créer un « je » et un « nous » aussi modestes soient-ils. Rapprocher la partition du compositeur et le « standard » de l'ouvrier (la norme de fabrication d'une pièce), c'est se demander quelle marge de créativité est possible dans une activité industrielle. Cela crée ainsi l'idée d'un territoire commun aux

« Alors on se dit il faut mentalement tenir et peut être habituer le corps... C'est vrai ça, c'est un truc... l'homme il s'habitue à n'importe quoi quand il est condamné... »

Dejan  
(opérateur)

« travaux ». Le dialogue part de l'individuel pour en arriver au collectif. À ce qui nous touche tous. De « c'est quoi ce travail ? » nous glissons vers « c'est quoi le travail ? ». Au-delà, à travers ce titre : « C'est quoi ce travail ? », nous voulons mettre le spectateur dans une position de questionnement, voire d'étonnement, à l'adresse du travail. Celui de l'artiste qui, au départ, peut sembler une gageure dans l'environnement d'une usine d'emboutissage et celui du travail industriel entièrement tourné vers l'impératif de production et qui prend des accents Kafkaïens lorsqu'on l'observe à hauteur d'individu. ●●●

## Au générique, vous écrivez le pluriel de « travail » avec un s. Alors, c'est quoi ces travaux ?

Nous revendiquons cette faute d'orthographe. Le mot « travaux » a quelque chose d'incomplet. Au contraire, « travaux » replace bien l'activité de chacun fort de sa singularité. Il révèle à la fois la question de l'altérité et celle de la coopération dans « le » travail. C'est pourquoi nous voulions que le générique participe aussi de la recherche du film. Cette question de l'altérité se pose suivant deux approches.

qui prend comme matière le travail, nous donnait le moyen de cristalliser la question centrale du film : où est la personne dans le travail ? Mais d'emblée, nous nous sommes également méfiés de la symbolique de l'artiste. Qu'un artiste exprime sa subjectivité et sa sensibilité dans son travail, cela va de soi. Mais un ouvrier ? Comment dépasser, si cela est possible, les impératifs de



**« Le travail c'est un lieu où l'on passe tellement de temps à coudre du sens, au milieu de sensations en plus... mais c'est quelque chose que personne ne peut dire. »**

**Nicolas (compositeur)**

●●●  
**Le tournage a-t-il suivi chronologiquement la composition et la préparation du concert dans l'usine ?**

Oui, tout à fait. D'autant que nous avons à gérer deux contraintes. Le travail du compositeur est totalement éphémère et s'invente « chemin faisant ». Nous devons être attentifs à ne rien rater des différentes étapes, même les plus anodines a priori, de la création de Nicolas Frize. Par ailleurs, il nous avait demandé que notre présence ne perturbe pas la relation qu'il souhaitait tisser avec les salariés. De leur point de vue, la création musicale devait primer. Nous avons donc choisi de tourner d'abord le travail du compositeur – depuis ses premiers pas dans l'usine jusqu'au concert – et ensuite le travail de la production industrielle. Il y avait donc ces aspects « conjoncturels ». Et aussi, plus fondamentalement, une organisation qui correspondait de toute façon à notre démarche. Il était indispensable que nous découvriions et comprenions le travail de l'usine, que nous rencontrions les gens pour les écouter nous parler de leur travail. Nous passons beaucoup plus de temps sans caméra, en repérages et en rencontres, qu'en temps de tournage proprement dit (ici 61 journées de tournage – 27 consacrées à la création musicale et 34 au travail de l'usine – sur 3 années). Ce temps long n'est pas un luxe. Il correspond à une nécessité incontournable. Nous prenons le temps de construire notre point de vue subjectif, de trouver le sens de notre recherche, d'élaborer un récit. Nous revendiquons ce temps long (plus de deux ans) avant de tourner la première image. Il s'agit pour nous de créer avec les personnes que nous rencontrons un dialogue, une compréhension partagée de nos deux travaux. Nous recherchons une véritable coopération avec les personnes. Il faut donc qu'elles comprennent ce que nous sommes, ce que nous développons avec elles. Entrés mi-2012 dans l'usine, nous avons tourné le travail des salariés entre février et avril 2014. À force d'être vus sans caméra, il arrive même qu'on nous demande si nous allons vraiment tourner un film...

**« Quand je suis arrivée le bruit des robots me parlait. En fait, je le transformais un peu en morceaux de musique... mais plus maintenant... Je me suis habituée au bruit agaçant du robot. »**

**Oumou (opératrice)**

C'est souvent le signe que toute éventuelle méfiance ou incompréhension s'est estompée. Dès lors que nous tournons, nous sommes dans la continuité d'une relation. Chacun sait pourquoi il est filmé, même s'il ne peut imaginer dans le détail le résultat final.

**Filmer un lieu de travail est un geste fort, voire transgressif. Comment a réagi la direction ?**

Il faut tout d'abord préciser que PSA ne participe financièrement d'aucune façon à la production du film. Par ailleurs, que ce soit à notre arrivée, durant le tournage ou le montage, il ne nous a jamais été demandé de visionner le film avant achèvement. De notre propre initiative, nous l'avons présenté au directeur de l'usine à la fin du montage. Nous sommes très étonnés de la confiance qui nous a été accordée. Lorsque nous nous sommes présentés la première fois à François Cridlig, le directeur de l'usine, nous lui avons expliqué notre recherche et notre démarche. Nous nous sommes engagés réciproquement et moralement sur différents éléments, convenant de nous rencontrer pour faire le point à différentes

étapes de notre travail. Cela s'est toujours déroulé dans un excellent climat. Nous sortions de *Cheminots* où la direction de la communication de l'entreprise – publique, faut-il le rappeler ? – avait cherché à empêcher le tournage du film. Ici, nous avons pu faire notre travail en toute responsabilité et en toute confiance. Cela a été extrêmement précieux.

**Avez-vous dû composer avec les questions sociales du travail dans l'entreprise ?**

À aucun moment, le film ne se voulait dans l'analyse de la situation sociale de PSA. Nous n'étions pas venus pour ça. Mais les portraits individuels sont finalement traversés par ce qui se passe dans l'entreprise : la fermeture de l'usine d'Aulnay-sous-Bois, le resserrement des métiers, les salaires très bas... Nous voulions que tout passe par le prisme de l'individu, à partir d'une incarnation sensible et intime des récits. Cela est venu tout seul, sans que nous insistions. Avec la force de l'instant vécu.

**L'usine compte plus de 600 salariés. Comment avez-vous choisi ceux que vous avez filmés ?**

Tout au long de notre coopération, nous étions très attentifs à la relation de confiance avec les personnes qui contribuent au film. Lors des repérages, nous avons passé au moins une journée avec chacune des équipes de l'usine. Nous devions comprendre le travail tel qu'il se déroule et s'organise, les différents métiers en présence, et vérifier où se jouaient les questions que nous nous posions. Ces rencontres étaient aussi l'occasion de répondre aux interrogations des salariés, sur notre relation avec Nicolas Frize ou confirmer que le groupe PSA n'avait pas versé un centime dans la production, que nous n'étions pas une équipe télé... C'est ainsi que les choses se sont précisées.

Où et avec qui. À l'issue de cette étape, dans les différents services où nous avons décidé de tourner, nous avons proposé aux personnes auxquelles nous pensions de participer au tournage. Quelques-unes ont décliné notre proposition.

**« Je modifie pas mal la «partition» oui... C'est pas bien, mais si je veux que le «morceau» me plaise je «l'arrange» à ma sauce... »**

**Grégory (responsable d'unité)**



Par timidité principalement. La grande majorité a accepté. Certaines sont même « apparues » durant le tournage. À chacune, nous avons montré son portrait une fois monté. Il était impensable que nous achevions le montage sans ce retour, sans cette dernière validation. À notre grand soulagement, personne n'est revenu sur le montage. Tout le monde se retrouvait. Nous avons tourné 120 heures de rushes et réalisé 35 entretiens-portraits. Nous voulons d'ailleurs que cette mémoire accumulée sur un site de production industrielle puisse être conservée et rendue accessible. Nous sommes en contact avec les archives du groupe PSA pour effectuer un dépôt en bonne et due forme. Ainsi qu'avec les Archives nationales du Monde du Travail à Roubaix.



**Chacun des travailleurs est filmé à son poste, dans ses gestes particuliers, tandis que l'on entend en off son témoignage enregistré à un autre moment. Ce dispositif était-il établi dès le début ?**

Il était posé dès l'écriture du film. C'est au montage de *Cheminots*, dont nous avons aussi filmé les entretiens, que ce dispositif nous est apparu. Montrer en images le travail à l'œuvre et donner à entendre l'œuvre intime du travail. Nous savions que le tournage s'organiserait ainsi. D'abord filmer la personne au travail. Puis, dans la foulée, si possible dès le lendemain, réaliser un entretien audio individuel d'une heure environ. L'entretien était filmé si la personne voulait le conserver à titre personnel ; nous lui remettions alors l'entretien filmé dans son intégralité.

Chaque entretien était réalisé sur le lieu de travail, dans un bureau mis à notre disposition et suffisamment protégé du bruit de l'atelier. En accord avec la direction, les entretiens se déroulaient sur le temps de travail. Cela était très important pour nous, vis à vis des ouvriers, de ne pas avoir à leur demander de temps supplémentaire dans l'usine.

Plus largement, la question sonore est l'un des enjeux, esthétiques et techniques, du film. Comment la parole, l'expression de l'individu, résiste-t-elle à un environnement sonore aussi hostile ? C'était un défi pour notre ingénieur du son Arnaud Devillers de saisir les échanges des ouvriers dans un vacarme assourdissant. Dans une prise de son « large », aucune voix ne se détache. Il fallait donc reconstruire toute une perspective sonore et traiter de manière distincte chacun des sons (l'usine, le poste de travail, la personne, les échanges avec les collègues...).

**« Des fois je suis ailleurs, je suis partie pendant quelques temps... Où ? J'en sais rien... Et puis à un moment donné, hop ! Je reviens. Ben oui, ce sont mes mains qui travaillent toutes seules. Je suis là ! Je suis revenue ! »**

**Nathalie (opératrice)**

**Comment êtes-vous parvenus au degré d'intimité qui s'entend dans les témoignages ?**

Ces échanges se tiennent dans la continuité d'un dialogue entamé depuis un long moment. Chaque entretien durait environ une heure. Le montage de quelques minutes densifie cette parole. Il nous semble que cela a constitué une réelle expérience « culturelle » pour chaque personne. Beaucoup sortaient en nous confiant n'avoir jamais parlé ainsi de son travail, n'avoir jamais eu à répondre à de telles questions.

On commençait donc souvent par une question « banale » comme « *Quel est votre métier ?* », pour amener ensuite la personne à réfléchir sur la relation intime qu'elle entretient avec son travail, sur ce qu'elle invente, ou pas, et quelle résonance profonde cela entraîne sur sa manière d'être et de faire... Ces entretiens prenaient souvent un

**« On se transmet les informations, les techniques, les astuces, on se transmet les savoir-faire... Ça, c'est pas inscrit dans les règles du travail... C'est les conditions du travail qui nous amènent à faire comme ça. »**

**Mohamed (conducteur d'installation)**



**« Moi, je préfère quand il y a une panne. Voilà quoi... ça rompt... je me passe des symphonies de Mahler complètes dans ma tête, ou de Bruckner... Ou même Wagner, parce que j'aime bien. »**

**Jose Luis (opérateur)**

**Les voix posées des témoignages off contrastent avec ce bruit.**

Par cette opposition, nous donnons à entendre cette lutte entre l'intériorité humaine et l'environnement sonore

tour singulier. Poser un regard sensible sur les travaux de ces personnes atteste de leur réalité et les incite à y réfléchir avec nous. Cela peut sembler une évidence. Mais la réaction sincère des quelques personnes de la direction qui ont vu le film – qui nous disent avoir découvert une « humanité » et une parole insoupçonnées – en dit long sur l'incapacité à voir et entendre cette réalité au quotidien. ●●●



le temps de lire, d'échanger avec ses collègues. Et même de sortir de l'usine pour prendre un café pendant que sa machine tourne. Il exprime une résistance active, pensée comme une stratégie de survie. Antoine, même s'il en perçoit les limites, retrouve de la liberté de création dans son travail : il l'aménage à sa façon.

**« Moi, en dix ans de chaîne, j'ai fait par exemple 350 000 voitures, et je me dis, 350 000 voitures dans le monde roulent, et c'est moi qui ai travaillé dessus, qui ai monté... soit le capot, souder la porte, mis le hayon... Voilà, ça, c'est le truc impressionnant ! »**

Dejan (opérateur)

**La progression vers une ouverture, une forme d'évasion, ne recompose-t-elle pas a posteriori une « sortie » du désespoir par la seule vertu du montage ?**  
Au cours du montage, une inquiétude nous a

●●●

**La série de portraits n'empêche pas un mouvement d'ensemble du film. En crescendo, presque de manière symphonique, il y a une montée du mouvement jusqu'à l'ouverture des portes de l'usine pour le concert et la tournée finale du salarié qui salue ses collègues.**

Ce mouvement d'ensemble est délibéré. Il s'appuie, certes, sur la chronologie du travail du compositeur. Mais le travail de l'usine s'organise autour d'autres principes. À la fois plus nombreux et plus diffus. La structure se veut musicale, avec des moments forts et faibles, durs et légers, pour restituer toute la complexité du travail. Même dans les tâches les plus ingrates, réduites à une simple exécution mécanique, l'individu cherche à s'investir.

La montée en puissance est assez écrite et suit un fil : la place de la personne dans le travail.

Au début, le tourneur, Abdelaziz, s'exprime à travers son savoir-faire technique. Mais peu à peu, on en arrive à des métiers de pure exécution, avec un savoir-faire très réduit. Quelles marges de manœuvre, d'expression à ces endroits-là ? Où se nichent toutes ces « ruses » et ces « astuces » pour exister ou simplement survivre ? S'échapper par la pensée... Faire de l'avance et s'autoriser une pause clandestine... Même si c'est pour le fuir, y résister, il est nécessaire que chacun puisse créer quelque chose dans son travail.

**Deux salariés font état d'une souffrance – physique pour l'une, psychique pour l'autre – qui rappelle le désespoir perceptible dans *Cheminots*.**

En tentant de parler de l'intime de la personne dans son travail, en révélant cette nécessité de créer quelque chose de soi dans le cadre d'un travail très standardisé, très contraint par les impératifs de production, il était évident que nous allions rencontrer cette souffrance. Les différents témoignages l'expriment à chaque fois de manière très singulière. Pour certains directement ; pour d'autres on la devine en creux. Sur cette question, le film opère une progression. Une fois posée la question de la création



**« Si on n'a pas fait sa prod, on est dans le rouge... Et moi je déteste être dans le rouge ! Moi il faut tout le temps que je sois dans le vert. Il faut que je fasse la prod. Si je suis dans le rouge, c'est aah... C'est moi quoi... C'est dans la tête que ça se passe. »**

Nathalie (opératrice)

dans le travail, on glisse vers le constat d'une difficulté, puis d'une impossibilité d'exprimer quelque chose de soi. C'est à ce moment que l'expression de la souffrance est la plus directe. La personne ne trouve aucune échappatoire, aucune contrepartie. Elle est « nue »

face à la cadence, au standard. Puis apparaissent des modes de « résistance » : des coopérations, faire pousser des plantes, rêver ou, au contraire, se concentrer à l'extrême pour supporter l'isolement. Jusqu'à des réflexes de fuite. Le film amène à cette question : lorsque le travail ne laisse plus aucune place de création à la personne, le travail ne devient-il pas inacceptable ? La confiance d'Antoine à la fin du film est essentielle. Il explique que son professionnalisme et sa maîtrise lui permettent d'aller plus vite, de dépasser le temps de la production pour prendre

**« Je l'entends, je la sens, je la caresse un peu, j'ai été voir les niveaux tout ça, elle me fait un bruit enchanteur, ça tapote... et je me casse ! Je m'enfuit de l'usine... »**

Antoine (conducteur d'installation)

occupés. Ce lieu qui nous avait « agressé » les oreilles et le corps tout entier, que l'on avait trouvé éprouvant et hostile, ne risquait-il pas de s'adoucir à travers l'humanité des témoignages dans une ode joyeuse au travail en usine ? Nous avons été très attentifs à cette « dialectique » du lieu : sa réalité violente et son tissu d'humanité. Le film montre simplement que, même dans des situations désespérées, l'humain cherche à exister, à revendiquer son droit à une forme de liberté, de créativité. C'est un socle commun à tout travail à partir duquel il y a quelque chose à défendre et revendiquer collectivement. Antoine, qui sort pour boire un café, insiste sur une dimension importante de l'usine en lien avec la société : elle est en centre-ville. Cette porosité entre l'usine et la ville résonne plus largement sur le plan politique. Reléguer les usines dans les marges invisibles et inaccessibles de la cité, c'est poser une chape sur le travail.

Cet « effacement » facilite l'assujettissement, et donc les souffrances. La question du travail est au cœur de la cité et doit s'affirmer comme une question politique et vivante.

**Vous consacrez une partie de la fin du film au concert *Intimité* qui se déroule dans l'usine, mais l'œuvre est assez peu donnée à voir et à entendre.**

Notre but n'était pas de documenter le travail d'un compositeur. Tout comme d'ailleurs, nous ne documentons pas le travail de cette unité industrielle. Le film ne cherche pas à expliquer, par le menu, à quoi servent les pièces produites. La démarche de Nicolas Frize est justement fondée sur l'activité, pas sur ce qu'elle produit – c'est d'ailleurs pour cela que ses concerts ne font jamais l'objet d'une captation. Ils constituent un moment de rencontre et de partage, dans un lieu donné, à un moment donné.

C'est pourquoi nous avons filmé ce public durant le concert et très peu la scène, les musiciens, le chœur.

Nous nous sommes surtout intéressés au phénomène culturel de la représentation permettant au public d'entrer dans l'usine. C'est l'image de la société tout entière qui réinvestit le périmètre et la question du travail.

**Le film est très attentif aux visages et aux regards des spectateurs qui viennent l'écouter.**

L'aboutissement du travail de Nicolas Frize, c'est le moment du travail du spectateur. Ce moment où, après le temps du travail de l'interprète, l'œuvre se décompose et se recompose avant de disparaître. Nous avons décidé d'aborder cinématographiquement ainsi le concert. Loin, il est vrai, d'une captation classique, télévisuelle. Cette position correspond à notre démarche de cinéastes. Nous voulions interroger les visages de ce public mis face à un travail dont il ignore tout. Que savons-nous finalement de la réalité charnelle de nos « travaux » respectifs ? En se posant cette question, la réalité physique quotidienne du travail apparaît comme un des espaces les plus secrets, les plus jalousement gardés de notre société. Une des grandes forces du travail de Nicolas Frize est de proposer, à partir d'une création artistique, des moments d'ouverture et de partage sur les lieux mêmes du travail.



**Questionner le travail est un travail collectif ?**

Exactement. Il est important pour nous que le « *c'est quoi ?* » du titre fasse état d'une recherche, et que le spectateur du film, à l'image de celui du concert, puisse lui-même s'engager sur cette voie et vivre cette recherche. C'est dans ce même sens que nous sommes très attentifs à la sortie du film. Pour faire que le temps de l'exploitation commerciale soit aussi, et peut-être avant tout, un temps de diffusion culturelle. Une fois le film fait, il n'est pas question pour nous de le « jeter »

**« Je ne pensais pas qu'au boulot il pouvait y avoir des gens qui avaient besoin que d'autres collègues leur portent attention... La machine on sait que si il y a un problème, la maintenance pourra intervenir, mais l'être humain on ne sait pas... »**

Karlym (moniteur flux)

comme ça dans les tuyaux. La diffusion fait partie de notre activité. La sortie du film n'est pas le mot de la fin mais le début d'une discussion au travers des débats qui suivent les projections. Il est également nécessaire de prendre ce temps-là. Le temps de création est au cœur du questionnement du film et plus largement nous semble au cœur des tensions de la production et de l'exploitation cinématographiques... Prendre le temps est un principe que nous appliquons à notre propre travail. Nous avons fait le choix d'avoir le temps d'écrire, d'avoir le temps de tourner, d'avoir le temps de monter et de post-produire.

Il s'agit de ménager toutes les étapes de la fabrication d'un film, de prendre soin de tous ces travaux. Il s'agit aussi d'avoir le temps de partager notre travail une fois achevé. Nous avons trouvé avec Thomas Ordonneau et toute l'équipe de Shellac (production et distribution) une attention précieuse et un espace pour pouvoir expérimenter cette manière de faire jusqu'à la projection en salle. Nous avions fait ce constat en accompagnant *Cheminots* dans les salles pendant plusieurs mois : la diffusion est un *transport en commun* à partager. Sinon l'œuvre seule ne vaut rien. ●

Propos recueillis par Charlotte Garson à Paris en mai 2015.

BIC  
CROISÉE

Luc Joulé et Sébastien Jousse se rencontrent au département cinéma de l'université Paris VIII Saint Denis au début des années 90.

Par la suite, chacun poursuit sa propre route. Assistanat et communication dans les collectivités pour Luc Joulé ; réalisation de courts-métrages et de films institutionnels pour Sébastien Jousse.

Ils se retrouvent début 2000 pour la réalisation du film documentaire *Les Réquisitions de Marseille – mesure provisoire* consacré à la plus importante expérience de gestion ouvrière en France. Le film ouvre une exploration cinématographique de la question du travail. En 2010, le long-métrage documentaire *Cheminots* s'intéresse à la culture du travail et à son bouleversement dans le quotidien de l'activité de celles et ceux qui « font le train ».

Le nouveau long-métrage documentaire, *C'est quoi ce travail ?* suit la rencontre de deux travaux, celui d'un artiste et celui de la production industrielle. Il questionne la dimension vivante du travail.



**Ils sont au travail. Les salariés d'une usine qui produit 800 000 pièces d'automobile par jour et le compositeur Nicolas Frize dont la création musicale s'invente au cœur des ateliers. Chacun à sa manière, ils disent leur travail. Chacun à sa manière, ils posent la question : alors, c'est quoi le travail ?**

#### **Contacts**

#### **Distribution**

**Shellac**

T. 04 95 04 95 92

contact@shellac-altern.org

#### **Programmation**

**Shellac**

**Lucie Commiot / Anastasia Rachman**

T. 01 78 09 96 64 / 65

programmation@shellac-altern.org

#### **Presse**

**Stanislas Baudry**

T. 06 16 76 00 96

sbaudry@madefor.fr

#### **Contact associations**

**Philippe Hagué**

T. 06 07 78 25 71

philippe.hague@gmail.com

#### **C'est quoi ce travail ?**

**scénario et réalisation** Luc Joulé et Sébastien Jousse **1<sup>ère</sup> assistante réalisation** Carole Guénot **chef opérateur/cadreur** Sébastien Jousse

**compositeur** Nicolas Frize **ingénieur du son** Arnaud Devillers **montage image** Franck Littot **montage son et mixage** Maxime Gavaudan

**recording** Thibaut Macquart et Samuel Rouillard **auditorium** Commune image **étalonnage** Alexandra Pocquet **laboratoire** Cosmodigital

**direction de production** Francine Cadet **producteurs** Thomas Ordonneau, Shellac sud et Nicolas Naudé, TEC/CRIAC

**Une production** Shellac Sud et TEC/CRIAC

**avec le soutien** de la Région Provence-Alpes-Côte-d'Azur et de la région Ile-de-France, en partenariat avec le CNC

cette œuvre a bénéficié du Fonds d'Aide à l'Innovation Audiovisuelle et de l'Avance Sur Recettes après réalisation, du Centre National du Cinéma et de l'image animée

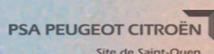
**une distribution** Shellac

100 min. - DCP - 1.85 - 5.1 - France - 2015 - visa n° 135.538

**Dossier de presse et photos téléchargeables sur [www.shellac-altern.org](http://www.shellac-altern.org)**

**[www.shellac-altern.org](http://www.shellac-altern.org)**

Ce document est édité à 20 000 exemplaires par la société Shellac (13003 Marseille).  
**Graphisme** Christèle Huc



**sortie  
nationale  
14 octobre  
2015**