

Entre nos mains

Fiche pédagogique de Charlotte Garson

Sommaire :

La réalisatrice

Genèse du film

Les étapes du récit

Quatre axes d'études



La réalisatrice

Mariana Otero, des « non lieux » à l'utopie



Née à Rennes en 1963 de parents peintres et de grands-parents républicains espagnols, Mariana Otero a étudié le cinéma à l'université avant d'intégrer l'IDHEC (la grande école de cinéma française devenue plus tard La Fémis). En 1991, son premier documentaire, *Non lieux*, est produit par les Ateliers Varan, un organisme français qui forme des documentaristes dans la tradition du cinéma direct. Coréalisé avec Alejandra Rojo, ce film s'intéresse à trois lieux où vivent des personnes en difficulté sociale : la prison de Fleury-Mérogis, une HLM de banlieue parisienne et un squat situé sur un terrain vague de la Porte de Saint-Ouen.

En droite ligne du documentaire d'observation où s'illustrent le Français Raymond Depardon et l'Américain Frederick Wiseman, Otero tourne à



hauteur d'homme, révélant des dynamiques sociales à travers le parcours de personnages attachants.

En 1994, elle signe un feuilleton documentaire en six épisodes, *La Loi du collège*, sur une classe de quatrième technologique turbulente dans un établissement scolaire de banlieue parisienne. Cette série est coproduite par la chaîne de télévision franco-allemande Arte et par Denis Freyd, également producteur des films des frères Dardenne et de Patricia Mazuy. *La Loi du collège* allie à la chronique du quotidien d'un établissement de ZEP (Zone d'Education Prioritaire) une dramaturgie qui n'a rien à envier au cinéma classique. De la tension au dénouement, du premier au troisième trimestres de l'année scolaire se joue l'affrontement entre élèves et « loi » de l'institution.

Le troisième documentaire d'Otero, *Cette télévision est la vôtre* (1997), explore les coulisses de la première chaîne de télévision privée portugaise, la SIC. Ayant accès à tous les niveaux de la hiérarchie, des plateaux aux réunions des décideurs, la réalisatrice montre que cette chaîne n'utilise les programmes (le contenu) que pour mettre en valeur le temps de publicité vendu aux annonceurs – ce qu'un dirigeant de chaîne française appellera plus tard le « *temps de cerveau disponible* » des téléspectateurs¹. Véritable réquisitoire contre la chaîne mais aussi, par ricochet, contre le fonctionnement de toute télévision privée, ce film suscite un scandale national au Portugal qui vaut à Otero le statut professionnel de *persona non grata* dans le pays.

Cinq ans plus tard, de retour en France, la réalisatrice tourne *Histoire d'un secret*, très remarqué lors de sa sortie en salle en 2003. Elle y conserve sa verve politique mais l'applique cette fois à un thème aussi intime que douloureux. Il s'agit du secret de famille déchirant qui lui fut révélé à l'âge de trente ans : quand elle avait quatre ans, sa mère, qu'on lui disait partie à Paris pour son travail, était en fait décédée des suites d'un avortement clandestin (l'interruption volontaire de grossesse était encore interdite en France). Réflexion sur la filiation réelle et fantasmée et le fonctionnement des tabous, cette enquête personnelle dépasse le cas individuel pour révéler les ravages d'une situation juridique qui a causé la mort tragique de dizaines de milliers de femmes jusqu'en 1975.

¹ « *Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible* », a déclaré le PDG de la chaîne télévisée privée TF1 Patrick Le Lay dans *Les Dirigeants français face au changement, Baromètre 2004*, des associés d'EIM, Editions du Huitième jour, 2004. Ces propos ont été largement repris et commentés dans les médias français.



Otero ne tourne son film suivant, *Entre nos mains*, que six ans après la sortie d'*Histoire d'un secret*. Entretemps, elle enseigne le documentaire (notamment dans le Master de création documentaire créadoc, à Angoulême) et milite pour la diffusion du cinéma indépendant au sein de l'association de cinéastes ACID, qu'elle copréside pendant deux ans. En 2010, *Entre nos mains*² est nominé aux César dans la catégorie « meilleur film documentaire » et attire dans les salles françaises plus de 52 000 spectateurs.



Genèse du film

Regard sur une utopie

Après son film autobiographique sur les circonstances tragiques de sa mère dans un avortement clandestin, Mariana Otero décide de « *filmer un lieu où les gens allaient changer les règles de fonctionnement habituel et faire une sorte de révolution*³ ». C'est en lisant un article sur les SCOP (sociétés coopératives de production⁴) qu'elle trouve l'objet adéquat à ce projet. Aiguillée sur plusieurs entreprises dont Starissima, une société de lingerie de la périphérie d'Orléans, elle se donne quinze jours pour déterminer si elle y restera. Dans cette entreprise à la main-

² Voir *Genèse du film*.

³ Entretien avec Lionel Hurtrez, site www.critikat.com, 5 octobre 2010.

⁴ Voir Document ci-dessous et *Axe d'étude 1*.



d'œuvre majoritairement féminine, le paternalisme à la française continue d'opérer, les postes élevés étant surtout l'apanage des hommes.

L'omniprésence des dessous féminins, au-delà de la cocasserie, paraît fructueuse à la cinéaste pour son film, mais surtout, Otero arrive au bon moment, quand rien n'est encore établi. En dépôt de bilan depuis octobre 2008, Starissima se fait alors aider par Sylvie Nourry, la responsable des SCOP du Loiret, afin de réunir les éléments qui permettront de continuer l'activité sous la forme d'une SCOP. Tournant trois mois durant 70 heures de rushes (pour un film dont le budget sera de 300 000 euros), Mariana Otero suit ce processus de mai à juillet 2009, tous les jours de 8 heures à 18 heures avec les travailleuses, même si elle ne tourne pas en permanence. « *Au début, les filles me disaient qu'elles ne comprenaient pas ce que je venais faire là, que leur histoire n'était pas intéressante*⁵ », se souvient-elle. Mais l'aventure de la SCOP tourne court et Starissima est placé en liquidation judiciaire en novembre 2009, laissant 50 salariés au chômage.

L'abondance du métrage tourné impose un important travail de montage, que la réalisatrice se partage avec sa monteuse, Anny Danché : Otero découpe le film (en dégageant ainsi les grandes lignes) avant le montage proprement dit, dont l'un des objectifs est de mettre en valeur les paroles de chacun(e) dans un film où le nombre de personnages pourrait rendre l'identification difficile.

➤ Document : Qu'est-ce qu'une SCOP ?

Les Scop, **Sociétés coopératives et participatives**, désignent les entreprises à statut Scop (Société coopérative de production) et à statut Scic (Société coopérative d'intérêt collectif). Soumises à l'impératif de rentabilité comme toute entreprise, elles bénéficient d'une gouvernance démocratique et d'une répartition des résultats prioritairement affectée à la pérennité des emplois et du projet d'entreprise.

Juridiquement, une Scop est une société coopérative de forme SA ou SARL dont les salariés sont les associés majoritaires.

Dans une Scop, les salariés sont associés majoritaires et détiennent au moins 51 % du capital social et 65 % des droits de vote. Si tous les salariés ne sont pas associés, tous ont vocation à le devenir.

Dans une Scop, il y a un dirigeant comme dans n'importe quelle entreprise. Mais celui-ci est élu par les salariés associés.

Dans une Scop, le partage du profit est équitable :

- une part pour tous les salariés, sous forme de participation et d'intéressement ;
- une part pour les salariés associés sous forme de dividendes ;
- une part pour les réserves de l'entreprise.

Dans une Scop, les réserves, impartageables et définitives - en moyenne 40 à 45 % du résultat - vont contribuer tout au long du développement de l'entreprise à consolider les fonds propres et à assurer sa pérennité. Les co-entrepreneurs sont rémunérés de leur travail et de leur apport en capital, mais à leur départ, celui-ci leur est remboursé sans plus-value

Source : www.les-scop.coop/sites/fr/

⁵ Entretien accordé à *La Charente libre*, 24 février 2011.



Les étapes du récit

Du rêve à la réalité, et retour

NB : les time codes ne sont fournis qu'à titre indicatif

1. 0 à 6mn. Plans rapprochés sur des « petites mains » qui cousent des soutien-gorge à la machine, découpent des patrons de culottes. Le décor est posé. En parallèle, dans un bureau, une femme explique le fonctionnement des SCOP à une assemblée de cadres de cette entreprise qui s'apprêtent à la constituer en société coopérative de production. Le contexte paraît propice : équipe soudée, équilibre commercial retrouvé, volonté commune d'opérer cette transformation. Pendant ce temps, à l'atelier et à l'entrepôt, les ouvrières vaquent à leurs tâches manuelles.

2. 6 à 13mn. Les ouvrières, à qui la conseillère a expliqué ce qu'est une SCOP, réagissent face caméra au projet de création de la coopérative. Leur engagement est freiné par un pré requis de la SCOP : il leur faudra investir au moins un mois de salaire, sans garantie de remboursement.

3. 13 à 17mn. Dans les bureaux, les cadres réfléchissent aux arguments qu'ils peuvent avancer pour convaincre les ouvrières. Une réunion entre cadres montre que l'hésitation est aussi dans leurs rangs. C'est la fin de la semaine. Les ouvrières saluent la cinéaste en partant.

4. 17 à 31mn. Les cadres préparent un formulaire à remplir par les salariés : c'est un engagement à investir au moins un mois de salaire dans la SCOP. Discussions parmi les ouvrières. La décision n'est-elle pas « déjà prise », s'interroge l'une d'entre elles ?

5. 31mn à 39mn. Carton : « *Une semaine plus tard* ». Les ouvrières ont rempli leurs formulaires, mais Sylvie fait jaser en mettant des conditions à son engagement. Muriel juge « pas claire » la somme qu'elles auront à investir. A la fin de la journée, les ouvrières asiatiques saluent la cinéaste.

6. 39 à 48 mn. Pendant que cadres et employés de bureau remplissent leur formulaire, le chef des commerciaux fait visiter l'entreprise à d'éventuels investisseurs extérieurs. Rumeurs et questionnements continuent d'agiter les ateliers. Valérie, ouvrière au conditionnement, remarque avec ironie que le comportement de la direction envers les ouvrières a changé, et que les « clans » qui existaient à Starissima ne sont plus aussi distincts.

7. 48 à 53mn. Parmi les cadres, le chef des commerciaux est seul candidat pour diriger la future SCOP. Sylvie, qui avait émis des conditions à son adhésion, est



revenue sur sa décision et « *rentre dans la SCOP* » sur les conseils de son mari. Le quotidien dans les ateliers. Fondu au noir.

8. 53 à 55mn. Carton : « *Alors que la quasi-totalité des salariés a décidé d'entrer dans la SCOP, le patron fait une contre-proposition* ». Il propose de diviser en deux l'entreprise : une société qu'il dirigerait et la SCOP. Conclusion de Laurent, le délégué syndical : « *Il veut qu'on travaille pour lui encore !* ».

9. 55mn à 1h04. Les ouvrières réfléchissent. Visiblement, le discours du patron les a troublées. « *On n'est qu'ouvrières. On voit rien, on nous dit pas tout* », conclut Muriel.

10. 1h04 à 1h08. Carton : « *Le 4 juin, tous les salariés sont présents pour assister à la réunion avec le patron* ». Celui-ci, qui reste hors-champ, se voit accuser de faire perdre du temps aux salariés, décidés à se concentrer sur la création de la SCOP.

11. 1h08 à 1h14. Ambiance délétère. Le patron, dit une employée, convoque les salariés individuellement et tente de les convaincre. « *Moi, je sais plus, à force* », avoue une ouvrière.

12. 1h14 à 1h19. Carton : « *Fin juin, la proposition du patron a été écartée et le projet de SCOP avance.* » On célèbre dans les bureaux la naissance de la fille de Denis, futur dirigeant de la SCOP.

13. 1h19 à 1h22. Jour de pluie. Denis annonce que la marque de grande distribution Cora, client important de Starissima, a décidé de « *déréférencer* » les produits qu'il lui achetait. Cette perte de 900 000 euros de chiffre d'affaires compromet fortement le projet de SCOP.

14. 1h22 à 1h32. Cette nouvelle est annoncée aux ouvrières, partagées entre pessimisme et optimisme. Valérie voit dans l'abandon de Starissima par Cora une vengeance du patron. Fin de journée lugubre.

15. 1h32 à 1h38. « *C'est long, la journée, quand y a pas de travail* », soupire une ouvrière. Dans les bureaux, on plaisante amèrement sur la chronique d'une mort annoncée. L'une des deux ouvrières asiatiques, Thi Trang, déplore qu'on n'ait pas « *fait le poulet* », rituel qui aurait chassé de l'entreprise les mauvais esprits.

16. 1h38 à 1h40. Madame Nourry, la conseillère ès SCOP, annonce que les banquiers qui soutenaient la future SCOP se sont tous retirés à l'annonce de la perte du client Cora. La SCOP est belle est bien mort-née. En *off*, on entend le son d'une guitare.



17. 1h34 à 1h45. Comédie musicale : des bureaux aux ateliers, chacun, en vaquant à ses occupations, reprend en chanson les étapes du projet de SCOP qui, « réaliste », n'était « pas une utopie ». Il a permis aux salariés de « sortir grandis » d'une aventure où ils ont fait l'expérience d'une solidarité.

18. 1h45 à 1h46. Carton final : « *En novembre 2009, le Tribunal de commerce a prononcé la liquidation de Starissima. Les 50 salariés se sont retrouvés au chômage.* » Sylvie admire l'atelier depuis les bureaux. Générique sur fond noir.

Dès les premiers plans, le montage alterne confessions face à la caméra des ouvrières pendant le travail, parfois relancées par des questions de la réalisatrice, conversations informelles entre Laurent et les ouvrières (le jeune homme qui fait des allers et venues entre ateliers et bureaux, et dont on apprend qu'il est délégué syndical), et réunions entre cadres. Cette alternance fait émerger des portraits de femmes émouvants parmi les ouvrières sans pour autant idéaliser leur condition : de manière traditionnelle et paternaliste, c'est bien chez les « cols blancs », dans les bureaux, que l'avenir se décide. Dans les choix de place de la caméra, la réalisatrice montre que la porosité est néanmoins croissante : au fur et à mesure que la parole se libère entre ouvrières (complicité mais aussi doutes et angoisses partagées), le clivage entre le bas (entrepôt et ateliers) et le haut (bureaux) commence à s'estomper, jusqu'à la remarque finale de Sylvie.

Mais ce qui frappe dans le découpage du film, c'est aussi sa puissance dramaturgique, le véritable suspense qu'il crée, de carton en carton. En marge de ces cartons factuels qui énoncent des péripéties non filmées, Mariana Otero suggère l'atmosphère du moment par le choix de certains plans : ainsi de celui, saisissant, de mannequins vêtus de lingerie, silhouettes humaines mais inexpressives dans un espace vide, comme si l'entreprise avait déjà été débarrassée de ses employés. Après de brefs plans de pluie sur les vitres, cette atmosphère fantomatique augure le pire pour le projet collectif. Et de fait, tout de suite après, le chef des commerciaux annonce la perte du plus gros client de l'entreprise, qui signe l'arrêt de mort de la SCOP.

> *Piste pédagogique* : On pourra comparer les premiers plans sur les machines et les mains qui y travaillent avec le surprenant parti-pris final⁶. Du geste à la parole chantée, de l'insert au plan large, quelle transformation semble ainsi s'être opérée ?

⁶ Voir *Axe d'étude 3*.





Axe d'étude 1

Coudre et en découdre : un éveil politique

Ancrés dans la réalité du travail des ouvrières, les premiers plans du film prennent aussi une valeur métaphorique au regard du titre : la création d'une SCOP va être l'occasion pour elles de reprendre en mains leur société, dans le cadre d'une structure coopérative qui résume en miniature le fonctionnement d'une démocratie. Les plans qui suivent ont alors valeur de scène d'exposition : dans un film de fiction, les lieux et les personnages principaux seraient posés ; ici, c'est la SCOP qui est définie, selon l'optique pédagogique de la conseillère SCOP, Sylvie Nourry. Ce que le film retient des SCOP⁷, c'est d'une part la disparition du « patron », de l'autre le principe « une personne = une voix ».

Le patron de Starissima a accepté qu'Otero tourne dans son entreprise mais il a refusé d'apparaître à l'écran. Cette contrainte, Mariana Otero la transforme en parti-pris de mise en scène fort : dans la confrontation avec les salariés après sa « *contre-proposition* », son retrait hors-champ dénote son désir de toute-puissance (il refuse de passer la main) tout en augurant de sa disparition pure et simple (par la SCOP ou la liquidation judiciaire). Cet usage discret mais efficace du hors-champ cinématographique rappelle un autre choix de mise en scène saisissant de l'histoire du cinéma : dans *Le Crime de monsieur Lange* de Jean Renoir (fiction de 1936 sur

⁷ Voir ci-dessus, *Genèse du film*, document.



laquelle souffle l'esprit du Front populaire), le patron séducteur et exploiteur, Batala (Jules Berry), abandonne son imprimerie en faillite. Quand il revient, les employés se sont constitués en coopérative. Il veut reprendre la main et récolter les bénéfices, mais le doux Amédée Lange le tue. Renoir choisit de filmer le meurtre hors-champ : le temps d'un travelling circulaire dans la cour de l'immeuble où Lange l'a aperçu, Batala a été définitivement mis hors d'état de nuire. Sans aller aussi loin, Otero, dans la scène de la confrontation avec le patron, montre à la fois les résidus insistants du paternalisme et l'occasion qu'offre la SCOP de s'en débarrasser.

Dans le projet de SCOP, les ouvrières ont le plus à perdre vu la modestie de leurs moyens (comme leur hésitation à investir un mois de salaire le montre au début), mais elles ont aussi le plus à gagner : par le principe « une personne = une voix », ce n'est plus à l'aune de la participation financière de chacun (comme dans l'actionnariat) que s'exerce le pouvoir de décision. Ce principe, avant même d'être effectif à Starissima, y suscite déjà un ébranlement des rapports hiérarchiques : « *Tout le monde nous aime !* », constate Valérie, tandis que Laurent remarque qu'après sa « *contre-proposition* », le patron salue des employés qu'il feignait de ne pas voir auparavant. A terme, en tout cas, cette démocratie à l'échelle de l'entreprise constitue un bouleversement politique. « *Les coopératives, c'est la pagaille, s'écriait le patron du Crime de monsieur Lange. Tout le monde dirige ! Le colleur d'affiches donne son avis...* ». C'est à une subversion de la hiérarchie des classes que vise, à son niveau, l'autogestion.

Mais *Entre nos mains* ne se contente pas de faire l'éloge de cette structure démocratique : tout son récit montre que l'intérêt collectif est parasité par une foule d'intérêts individuels. La nature des produits Starissima – des sous-vêtements – s'offre alors elle aussi en métaphore : dans cette aventure collective, c'est l'intime de chacun qui est requis, un engagement de sa personne, qui va jusqu'à poser des questions au sein du couple (Sylvie et son mari agriculteur). A cet égard, du travail de finition et de conditionnement de la lingerie, Mariana Otero conserve des plans à la fois humoristiques et significatifs, car les sous-vêtements délicats sont manipulés avec une grande attention mais aussi avec un détachement propre au maniement de tout produit (l'employé de l'entrepôt qui sent une liasse de slips dont l'encre des étiquettes l'incommode).

L'articulation entre l'intime et le politique est en fait l'enjeu d'un film dans lequel, mis à part les quelques cartons de texte, le spectateur ne découvre ce qui



arrive dans l'entreprise qu'à travers les réactions et discussions des salariés. Et de fait, c'est au niveau individuel, celui de l'intime conviction, que se déroule le cœur de l'action d'*Entre nos mains* : l'important n'y est pas tant la réussite ou l'échec de la SCOP mais l'éveil de la conscience politique qui s'opère chez plusieurs ouvrières. Avec elles, le spectateur décrypte un certain jargon économique qui vise parfois à noyer le poisson : ainsi Valérie déchiffre-t-elle avec lucidité la proposition du patron de scinder la société en deux en concluant qu'il ferait de l'entreprise un simple sous-traitant. Autre exemple : Muriel analyse avec clarté la situation de dépendance vis à vis de quelques gros clients qui a été fatale à la santé économique de Starissima (« *Et tous les petits clients, c'était si difficile de les garder ?* »). Quant à la remarque a priori anodine de Sylvie, à la fin (des bureaux, la vue sur les ateliers est belle), elle pointe une hiérarchie que l'architecture a elle-même imaginée (parois de verre et surplomb permettent une surveillance panoptique des travailleurs).

> *Piste pédagogique* : Dans *Louise Michel* de Benoît Delépine et Gustave Kervern (2009), on comparera la réaction et la décision des ouvrières quand elles apprennent la fermeture de leur usine textile avec celle des ouvrières d'*Entre nos mains*.



Axe d'étude 2

Portraits de femmes

S'il faut se garder de ce que l'étiquette « film de femme » peut avoir de réducteur ou d'inepte, force est de constater qu'*Entre nos mains*, avec l'usage de la première personne du pluriel dans son titre, lie potentiellement la féminité des protagonistes à celle de la réalisatrice, dans un environnement où même les produits (lingerie fine) sont exclusivement destinés au corps féminin. Filmées chacune à leur poste de travail – couture, finition, conditionnement –, les ouvrières de Starissima sont inscrites dans leur environnement de travail via des plans suffisamment larges pour rendre compte de leurs gestes, encore artisanaux (à l'évidence, l'entreprise leur permet un travail relativement serein malgré sa pénibilité). Mariana Otero filme avec respect et affection leur amour du travail bien fait. Son film se rapproche en cela de l'approche du cinéaste Alain Cavalier dans *Portraits*, une série de vingt-quatre courts métrages ouvragés consacrés à des femmes qui accomplissent des métiers désuets ou menacés : *La Matelassière, La Fileuse, La Trempeuse, La Brodeuse...*⁸

Mais dans *Entre nos mains*, les ouvrières de Starissima attribuent d'abord à leur sexe leur relative ignorance de ce qui se prépare dans l'entreprise. Sexe et classe sont en effet inextricablement liés dans la remarque de Muriel approuvée par Sylvie : « *On n'est que des ouvrières !* ». Tout le film va en quelque sorte à l'encontre ce fatalisme de sexe et de classe, même si les premières apparitions de certaines ouvrières peuvent paraître comiques. Avant que leurs prénoms ne soient révélés au détour d'une phrase (Muriel, Sylvie, Valérie, Jeanne-Rose, Thi Trang...), celles qui sont encore anonymes sont caractérisées par des détails à la fois amusants et anodins : léger cheveu sur la langue (Valérie), voix haut-perchée (Muriel), bon sens paysan avec accent du terroir (Sylvie)... Bientôt le collectif apparaît dans la diversité de ses origines (Jeanne-Rose cite un proverbe en lingala, (une langue du Congo), Thi Trang évoque une tradition religieuse de sa propre culture, Sylvie parle de vendre ses poules pour investir l'argent dans la SCOP...). Bientôt, c'est à la condition féminine elle-même qu'il est fait allusion : Valérie déplore : « *Nettoyage, repassage, gamins... On dirait qu'on est faites pour ça !* » et plus tard, une salariée énonce en un raccourci fulgurant sa « carrière » à Starissima : entrée à la puberté, elle en sortira à la ménopause ! C'est ce qui s'appelle faire corps avec son emploi... Cette prise de conscience discrètement féministe se prolonge dans l'idée d'aller défiler chez Cora en

⁸ Tournés dans les années 1990, ces *Portraits* sont disponibles sur DVD chez Arte éditions.



sous-vêtements pour convaincre le groupe de « référencer » à nouveau la marque... Que ce soit dans l'humour (plus ou moins acerbe) des dialogues ou dans la construction narrative, *Entre nos mains* relate une émancipation qui passe par la prise de parole des femmes. Celle-ci ne s'opère d'ailleurs pas chez les seules ouvrières : on se souviendra longtemps du visage déterminé mais serein d'Ircila envoyant sur les roses le patron, qui fait « *perdre du temps* » aux salariés avec une proposition qui n'aura lieu d'être que si la SCOP parvient à se créer.

> *Piste pédagogique* : Comparer le début d'*Entre nos mains* où l'on voit les ouvrières coudre la lingerie à l'un des *Portraits* d'Alain Cavalier. Observer les choix de mise en scène, par exemple celui de Cavalier de se focaliser sur les visages et les mains.



Axe d'étude 3

Chanter la fin

Ecrite par deux femmes du « bureau d'industrialisation », la chanson finale du film a été mise en musique par un ami musicien de la cinéaste, Fred Fresson, venu avec sa guitare aider les salariés chanter. Cet épilogue en forme de comédie musicale est un parti-pris radical car il transgresse une loi implicite du cinéma documentaire. Les paroles de la chanson ont été préalablement écrites, les plans chantés répétés et tournés, comme dans un film de Jacques Demy : *Les Parapluies de Cherbourg* ou *Les Demoiselles de Rochefort*, par exemple⁹. On se prend même à songer à la parenté entre la ligne narrative des *backstage musicals* (films de coulisses comme *Tous en scène* de Vincente Minnelli) et celle d'*Entre nos mains* : dans ces comédies musicales-là, comme chez Otero ici, un spectacle (un projet de SCOP) est à l'horizon mais ce projet collectif est sans cesse miné par les intérêts particuliers ou la pression des producteurs. Quoi qu'il arrive, « *the show must go on* » : la devise de ce type de films pourrait en quelque sorte s'appliquer à l'épilogue d'*Entre nos mains*. Il s'agit de poursuivre la lutte à un autre niveau, avec des moyens artistiques.

Avec ce décrochage par rapport au reste du film, la cinéaste poursuit un questionnement politique : comment « ré-enchanter » le monde dans le cinéma du réel ? Confrontée à l'échec de la SCOP, qu'elle n'avait peut-être pas prévu, elle a en fait déplacé une proposition qu'elle avait faite aux salariés quand la SCOP était encore à l'horizon : réaliser avec eux un clip à mettre en ligne afin de susciter des investissements financiers dans la SCOP. Cette proposition a tourné court, mais il en reste quelque chose. Ce n'est pas tant une réussite (mensongère) qui se substitue à l'échec avec la chanson, mais le glissement d'un plan à un autre : la réappropriation par les ouvriers de ce qu'ils viennent de subir par ce qui pourrait s'appeler une geste (au sens épique) sous la forme d'un récit chanté.

> *Piste pédagogique* : Comparer les plans chantés d'*Entre nos mains* avec ceux situés dans la boutique de parapluies des *Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy (1963) et ceux dans le salon de coiffure de *Golden Eighties* de Chantal Akerman (1986).

⁹ Avec tout de même des aspects qui distinguent nettement cet épilogue de ces films de fiction : non seulement les salariés jouent leur propre rôle (ce ne sont pas des acteurs ou chanteurs professionnels) mais Otero n'emploie pas le play-back, renvoyant ainsi à la texture documentaire son moment chanté.



Axe d'étude 4

Le cinéma direct : le documentaire sans commentaire

Entre nos mains s'inscrit dans la tradition du cinéma direct, que les innovations technologiques (allègement de la caméra et apparition du son synchrone) ont rendu possible au début des années soixante. Ce type de documentaire, dit aussi « d'observation », consiste à ne pas masquer ou affecter le discours et les gestes des personnes filmées par des commentaires. Mariana Otero proscrit donc tout usage de la voix off (ce qui compromet le passage d'*Entre nos mains* à la télévision, où le spectateur est pris par la main de cette façon). Lorsqu'une information factuelle est nécessaire, elle préfère utiliser un carton de texte sur fond noir ou plus souvent attendre qu'une personne qu'elle filme la donne : ainsi de la définition exacte de la SCOP, livrée par madame Nourry au début du film. Celle-ci est un relais aisé de la documentariste, soulagée de la tâche didactique par une personne dont c'est le métier.

L'autre bête noire du cinéma direct, l'entretien, n'est pas tout à fait proscrit par Otero. « *Je souhaitais impliquer complètement [les ouvrières] dans le tournage et leur laisser la possibilité de s'adresser à la caméra quand elles en auraient envie pour raconter cette histoire qui était la leur*¹⁰. » Pourquoi la cinéaste conserve-t-elle certaines de ses questions, sinon pour se démarquer du point de vue pseudo-objectif du reportage ? En incluant sa propre voix, en retrait derrière la caméra, elle désigne très clairement sa place : en bas, dans les ateliers, avec les ouvrières (on ne l'entend jamais dans les séquences filmées dans les bureaux). Elle conserve aussi de la sorte une trace du lien qu'elle a tissé avec ces femmes, et qui explique qu'elles la saluent comme l'une des leurs lorsqu'elles rentrent chez elles le soir.

Au fil des séquences, un tel dispositif met clairement en parallèle le travail des ouvrières et celui de la cinéaste, artisanes à leur manière. A mesure que la SCOP commence à prendre forme, le film se tourne (impossible de ne pas faire le lien entre « scop » et « scope », entre les bobines de fil du début et la pellicule). Cette mise en parallèle de deux artisanats (dont le second est peut-être tout aussi menacé que le premier) est un geste éminemment politique : il met sur un pied d'égalité le filmeur et le filmé, selon une approche documentaire régie par l'équation « une personne = une voix ».

¹⁰ Entretien du dossier de presse.



- *Piste pédagogique* : On pourra visionner des extraits de quelques autres documentaires français sur la désindustrialisation ou plus simplement la fermeture d'entreprises, par exemple *Reprise* d'Hervé le Roux ; *Les Lip, l'imagination au pouvoir* de Christian Rouaud ; *Rêves d'usine* de Luc Decaster. En quoi le choix d'Otero d filmer la création d'une SCOP décale-t-il le point de vue par rapport à des situations de lutte plus dure (occupation d'usines, grèves) ? A quels dispositifs ces autres films font-il appel (cartons, entretiens face caméra, images d'archives...)?

A propos de l'auteur du dossier :

Charlotte Garson est rédactrice aux Cahiers du cinéma et à la revue Etudes depuis 2001. Elle est l'auteur de *Amoureux*, un essai sur la rencontre amoureuse au cinéma destiné aux jeunes cinéphiles (Cinémathèque française/Actes sud junior), d'une monographie sur Jean Renoir (*Le Monde/Cahiers du cinéma*) et de l'ouvrage pédagogique *Le Cinéma hollywoodien (Cahiers du cinéma/CNDP)*. Elle intervient fréquemment dans les salles françaises et forme les enseignants du dispositif « Lycéens au cinéma ». Elle collabore à la programmation du Festival des 3 Continents de Nantes ainsi qu'à l'émission de critique de France Culture « La Dispute ».

