

Quand Louis Malle filmait le travail à la chaîne : *Humain, trop humain*, et les débats sur la représentation du travail

Nicolas Hatzfeld*, Gwenaële Rot**, Alain Michel**

Récemment restauré dans sa version 35 mm, et édité en format DVD, le film *Humain trop humain* de Louis Malle mérite d'être redécouvert tant sa sortie en 1974 fut discrète. Ce long métrage documentaire offre l'occasion de s'interroger sur le changement des regards portés par notre société sur le monde ouvrier. On admet couramment aujourd'hui, en effet, que le monde ouvrier est devenu invisible. À côté de sa diminution, réelle mais somme toute relative – les statistiques, têtues, rappellent le poids des ouvriers dans la population active – l'effacement de ce groupe social apparaît souvent comme la perte d'un rôle reconnu dans la scène sociale et politique¹. Le cinéma illustre dans une certaine mesure cet effacement. Certes, nombre de films sortis ces dernières années témoignent d'un intérêt vivant pour les mondes du travail, et celui des ouvriers en particulier. Toutefois l'audience qu'ils rencontrent, vivace par-

fois, reste somme toute mesurée.

Cette situation, au fond, est-elle si nouvelle ? Dans les années où les travailleurs étaient à l'honneur, où la classe ouvrière était comme d'évidence tenue pour un pôle structurant de la société, les cinéastes et les spectateurs s'intéressaient-ils à autre chose qu'aux luttes et aux conditions de vie ? Les films plaçant le travail au cœur de leur sujet étaient rares hier comme ils le restent aujourd'hui². C'est précisément le cas d'*Humain, trop humain*, tourné dans l'usine Citroën de Rennes par Louis Malle en 1972³. Cinéaste alors célèbre, libre de ses choix et de ses moyens, pratiquant un engagement original, celui-ci réalise là un documentaire exceptionnel à l'époque et sans équivalent aujourd'hui, sur les réalités concrètes du travail des OS de l'automobile. Rattaché à ce qu'on appelle alors le cinéma du réel, *Humain trop humain* suscite également un faisceau de questions sur les modalités de

* Maître de conférences en histoire, Université d'Evry (IDHE – CNRS).

** Maître de conférences en sociologie, université de Paris X Nanterre (IDHE -

CNRS). *** Chercheur associé au CRHST-CNRS, Cité des sciences et de l'industrie.

la représentation cinématographique. Enfin, l'évocation des réactions suscitées par ce film à sa sortie conduisent à nuancer l'opposition supposée, entre les années 1970 et aujourd'hui, des regards portés par la société sur les ouvriers.

Du système de fabrication au travail des personnes

Comme dans de nombreux films d'entreprise, *Humain, trop humain* commence par un panorama extérieur de l'usine avant de suivre le processus de fabrication. Le film entre par le hall de stockage des rouleaux de tôle, puis passe successivement aux presses d'emboutissage qui forment les pièces de la carrosserie, au ferrage au cours duquel ces éléments sont soudés, à la peinture, et aux opérations d'assemblage pour finir à la sortie de chaîne des véhicules. Là s'arrête l'analogie de cette première partie avec les films calquant leur regard sur la continuité du flux industriel. Dès le début, Louis Malle décale l'attention : posée sur un pont roulant qui manipule des bobines de tôle, la caméra montre une pontonnière, aux airs de Madone, sur un fond de chants grégoriens. Puis, dans la succession des phases de fabrication, la curiosité se déplace des procédés de fabrication vers certains hommes et femmes, qu'on retrouvera plus tard. Enfin, des touches discrètes montrent quelques grippages dans la fabrication, qui suggèrent que tout ne fonctionne pas aussi bien qu'on pourrait le croire.

Le film débouche, dans une seconde partie, sur le Salon de l'automobile, revers de la production de masse. La caméra suit des visiteurs issus des milieux les plus variés de la société française tandis que le micro capte les conversations omniprésentes : commentaires des visiteurs sur les nouveaux modèles, argumentaires de vendeurs, hésitations d'acheteurs virtuels, questions banales du président Pompidou en visite officielle. Tout cela s'entrecroise sur fond de brouhaha et de musiques d'ambiance. Le réalisateur croque ces visiteurs et vendeurs en instantanés incisifs qui, à force d'accumulation, constituent un monde ivre de consommateurs, s'étourdissant jusqu'à l'épuisement. Le ton amusé tranche avec la gravité silencieuse des gestes et des visages saisis dans l'usine.

Avec la troisième partie qui occupe la moitié du film, le réalisateur opère un retour dans l'usine, sous la forme d'une lente remontée du flux depuis le montage final jusqu'aux premières étapes de la fabrication. Ces images font apparaître de manière plus marquée l'hétérogénéité des situations de travail. L'essentiel se joue dans l'agencement d'une vingtaine de séquences, souvent de quelques minutes. Centrant l'attention sur une personne ou un groupe, elles montrent plusieurs séries de gestes identiques et portent une grande attention aux regards, aux mains, aux piétinements. Une séquence impressionnante s'arrête longuement sur les gestes et les traits expressifs d'un peintre en cabine, qui

ne porte pas de masque tandis que son visage se couvre de peinture bleue. Dans d'autres cas, le regard est étonnamment actif : lors d'un gros plan sur le visage d'une ouvrière travaillant sur machine, on voit le mouvement des yeux qui passe très vite de l'outil, en haut, à la pièce, en bas, tandis qu'on entend un claquement qu'on imagine être celui du premier sur la seconde. Ce regard suffit à exprimer l'attention tendue et l'action minutieuse. Le réalisateur filme aussi la résistance de la matière : c'est ainsi que dans une longue séquence un jeune ouvrier imperturbable est filmé en train de monter une portière : celle-ci résiste, il faut y revenir à plusieurs fois, par des pressions de tout le corps, pour procéder aux ajustements.

Une scène illustre particulièrement bien l'emprise de la machine sur l'homme. À travers plusieurs cycles successifs d'opérations, elle montre l'activité d'un jeune soudeur. La sûreté du mouvement des mains et le visage impassible témoignent de la parfaite maîtrise du poste. L'ouvrier saisit une pince suspendue, la place avec précision sur la carcasse du véhicule, déclenche la soudure qui provoque une gerbe d'étincelles, répète ce geste sur tous les points à souder puis lâche son instrument. Aucune impression de vitesse ni de peine dans cette chorégraphie imperturbable. Est-ce à dire que tout va bien ? En contrepoint est montré le mouvement des pieds, dont les souliers à boucles dorées tranchent avec l'aspect sombre de la base du

convoyeur. Durant quelques longues secondes, on voit l'avancée de la luge transportant la carrosserie, qui oblige les pieds à reculer d'un pas, puis d'un autre, et ainsi de suite jusqu'à nous pénétrer du sentiment que la machine prend le dessus sur l'homme.

Souvent, le corps au travail est représenté morcelé, par une succession de va et vient (des pieds aux regards, ou des mains aux pieds) qui rappellent le rythme saccadé de la chaîne. La monteuse Suzanne Baron recourt à l'assemblage de brefs extraits de plans pris à partir de points de vue différents sur ces personnes. La chaîne est ainsi plus suggérée que représentée matériellement : le film ne comporte pas de travelling, et très peu de plans d'ensemble. Le film, toutefois, ne s'en tient pas à une vision unique, et la gamme des images retenues lors du montage suggère une variété de lectures du monde du travail : on peut y voir sa pénibilité et son écrasante répétitivité mais également sa précision et parfois son élégance. Des retouches à l'étain effectuées au chalumeau par un ouvrier très concentré correspondent à l'habileté technique évoquée par le livre de Robert Linhart⁴. D'autres instants de la vie d'usine sont furtivement captés : des discussions et sourires sont discrètement échangés au sein d'un groupes d'ouvrières qui montent inlassablement des rondelles, un soudeur allume à son bec de gaz une cigarette après un regard adressé à une contrôleuse en mini jupe ; dans un vestiaire, les peintres se nettoient le visage (avec quel sol-

vant ?), se peignent, abandonnent leurs combinaisons de travail puis s'habillent et plaisantent. Une autre scène presque surréaliste montre en gros plan une femme d'âge mûr, en blouse à fleurs et en chaussons, balayant le bord de la chaîne, entre les ouvriers qui s'affairent. D'autres femmes, jeunes, dont le maquillage soigné et la coiffure impeccable témoignent d'une persistance à l'élégance, sont filmées avec attention. Les ouvriers, souvent jeunes eux aussi, ont parfois des airs d'*Actors Studio*, comme si le cinéaste avait minutieusement choisi les acteurs-ouvriers de son film.

Dans ce contexte de l'usine, le son constitue un matériau inhabituel : constitué d'un enchevêtrement de bruits d'usines, métalliques, stridents, vibrants, il implique un traitement particulier, la recherche d'une certaine musicalité par le preneur de son Jean-Claude Laureux. Claquements du rouleau de tôle qui se déroule, martèlement sourd des coups de presse, frappe correctrice des maillets de caoutchouc et sifflement des visseuses, ces sons répétitifs et omniprésents ainsi captés permettent d'installer un rythme sur lequel s'appuie la monteuse dans le découpage et l'agencement des plans. « La bande son était volontairement très bruyante, elle restituait l'impression qu'on éprouve dans ces immenses hangars... on s'entendait à peine. Je voulais communiquer un sentiment physique de fatigue et d'ennui – cet aspect totalement inhumain d'une chaîne de montage – sans avoir à l'ex-

primer par des mots, mais seulement en le montrant d'une manière très directe par l'image et le son. »⁵ Le montage et la bande son permettent ainsi de remplacer l'absence totale de commentaire en voix *off*, une absence remarquable dans les années post-68 où l'esthétique d'avant-garde est au discours explicite et multiforme⁶.

Filmer le travail, tout simplement ?

« Le cinéma direct est un cinéma de l'instantané, indique Louis Malle dans une interview, un travail d'improvisation constante, et les choix se font constamment à la caméra. La mise en scène existe donc, dans la mesure où elle est constituée d'une série de choix, mais on les fait sur le moment.⁷ » Si Malle se refuse à construire le film avant son entrée dans Citroën, c'est pour respecter « la nécessité de choisir dans l'instant que montrer et comment le faire ». « Ma façon de travailler est de ne pas préparer longuement en étudiant le milieu et en cultivant un réseau de connaissances pour ne commencer à filmer que quand tout est prêt.⁸ » Les prises de vues s'effectuent donc au gré des découvertes, des opportunités, des rencontres effectuées durant le tournage et des contraintes du réalisateur. Ce parti pris, lié à l'émergence de la Nouvelle Vague, s'est affirmé au cours de son expérience de documentariste⁹. Il a pris corps avec la formation d'une équipe très restreinte, partageant ses principes et éprouvée

lors du tournage de *Calcutta* en 1968.

L'équipe tourne pendant 15 jours de présence dans l'usine en juillet 1972, en 16 mm avec une petite caméra *Éclair*, et un magnétophone *Nagra*, un matériel utilisé à partir des années 1960¹⁰, qui permet une relative discrétion et facilite l'acceptation de la part des ouvriers. Cependant celle-ci n'est pas acquise a priori. Ainsi l'idée d'interviewer des ouvriers dans l'usine est abandonnée, faute d'une confiance suffisante. Face à la caméra, les réactions de chacun déterminent les images qui peuvent être prises. Par voie de conséquence, ces images ne montrent que ce qui est accepté dans la relation filmique. Les ouvriers apparaissent parfois de bonne grâce, parfois de mauvaise. Certains semblent prendre la caméra comme un regard d'analyse technique ou une incitation à faire davantage. Louis Malle ne cherche pas à masquer ces reflets de la présence de la caméra. Il montre à de nombreuses occasions la réciprocité du regard entre l'équipe et les ouvrières et ouvriers filmés, et illustre pour le spectateur le poids de la relation au cours de laquelle se fait le film¹¹.

Si la légèreté du matériel utilisé permet un faible encombrement, un silence de fonctionnement et une aptitude à saisir le son en synchrone qui changent les conditions du cinéma documentaire, elle n'évite pas la recherche d'une juste distance avec les personnes filmées. En permettant de réaliser des plans serrés sur des visages avec une caméra maintenue en retrait,

les techniques de zoom assouplissent la contrainte de distance. Sans doute facilitent-elles la prise d'image, moins intensément ressentie par les intéressés que la captation de parole. Ainsi, durant une scène où une ouvrière et deux ouvriers bavardent lors d'une pause-café, le preneur de son refuse de s'approcher du groupe pour enregistrer leurs paroles : « Si j'approche le micro de ces gens-là, c'est fini, il n'y a plus de scène. »¹² Au demeurant, lors de cet échange « muet », une fois encore un regard bref maintient les cinéastes à l'écart et illustre pour le spectateur le poids de cette juste distance.

Film de rencontre, l'œuvre de Malle constitue une source d'une grande richesse sur le travail ouvrier dans l'usine automobile. En s'attardant, dans les scènes choisies, sur les relations qu'entretient la personne avec la matière, les outils et l'appareillage, le film dresse l'état d'une façon de travailler, et suscite une comparaison presque spontanée : dans les trente années qui nous séparent de ce documentaire, qu'est-ce qui change et qu'est-ce qu'au contraire l'on retrouve avec constance ? À cette question simple, et lourde d'enjeux tant les débats sur la transformation du travail sont vifs, la réponse est nuancée. La plupart des gestes montrés ont disparu trente ans plus tard et sont remplacés par d'autres. Disparaissent des opérations comme l'égalisation à l'étain des irrégularités de carrosserie, rendue presque inutile par les progrès dans la précision du système de fabrication. La mise en place à la main de

nombreux équipements tels le pare-brise, est remplacée par l'action de robots, ou assistée par des automates. L'automatisation a progressé à grands pas dans les ateliers de peinture, d'emboutissage ou de tôlerie ainsi que pour de nombreuses manutentions. Pour d'autres situations de travail, y compris dans les ateliers les plus modernes, on ne voit, par contre guère de changements : c'est le cas d'ouvrières ou d'ouvriers maniant les tôles embouties en sortie de presse, sertissant des câbles ou vissant divers accessoires sur les moteurs. Un peu partout, on continue de voir des ouvriers et des ouvrières rivés à leur poste.

Film documentaire, *Humain, trop humain* s'avère être en même temps un film d'auteur. « Il est absurde, indique Louis Malle, de dire que le cinéma direct puisse être objectif. On interprète par le regard, la position de la caméra, ce qu'on filme et ce qu'on ne filme pas »¹⁵. De cette analyse, qu'il partage avec les cinéastes engagés, le réalisateur tire une ligne de conduite singulière à l'époque. Alors que de nombreuses œuvres de l'immédiat après-68 affichent un statut d'œuvres collectives, Malle n'entend pas diluer sa responsabilité personnelle de création. La singularité se retrouve dans l'organisation du regard sur le monde des ateliers. Ce ne sont pas ici des modèles ni des figures pittoresques du prolétariat qui sont recherchées, comme Jean Renoir a pu en façonner avec Gabin dans *La bête humaine*¹⁴, mais plutôt des personnes de la société d'alors : ouvriers

qui, comme les spectateurs, portent une attention fugace aux jambes de la contrôleuse, jeunes hommes jouant une distance qui répond à l'ambiance désabusée de l'époque, virtuoses, enfin, acteurs de leur propre rôle confrontés à un système industriel déshumanisé. Les « gueules » montrées par les séquences successives sont d'autant plus expressives qu'elles traduisent ce face à face avec force et pudeur, sans commentaire extérieur univoque, rajouté et imposé.

Des débats caractéristiques des années 68

Humain, trop humain comporte une représentation originale de l'usine et du monde ouvrier privilégiant la situation des personnes au travail. Le style, ici, rejoint l'intention. Dans un entretien accordé au magazine *Ecran* en 1974, Louis Malle évoque sa volonté de trouver « un angle d'attaque » inédit. Selon lui, trois catégories de films sur le travail à l'usine prédominent : des films techniques d'entreprise, des « portraits télévisés » d'un ouvrier filmé au travail, chez lui¹⁵... et des films militants. Or ce qu'il voulait, c'est précisément explorer les situations d'atelier, entre ces genres documentaires qu'il estime desservis par leurs intentions démonstratives¹⁶. À l'époque où la dénonciation du « système » est presque de rigueur dans un monde d'intellectuels engagés dont les ténors affirment que tout est politique, Louis Malle assume sa vision dé-

calée, suivant une démarche déjà déployée dans *Calcutta*.

Le décalage se retrouve du côté de l'audience. Diffusé en 1974¹⁷ dans deux salles de cinéma (dont la Pagode, qui appartenait au réalisateur), le film ne rencontre guère de succès et est rapidement retiré de l'affiche. Comment comprendre cet effacement à l'époque où, précisément, le rayonnement de la classe ouvrière est renouvelé à travers les controverses de l'après-68? Les arguments développés par certaines critiques publiées à l'époque permettent d'esquisser des hypothèses.

Le film est qualifié d'« exemplaire » par Alain Rémond¹⁸, qui souscrit entièrement au parti-pris du cinéaste : « l'image suffit, terriblement accusatrice ». Le journaliste loue l'auteur qui a pris le risque de malmener le spectateur en filmant « avec une efficacité qui ne doit rien au didactisme, à la démonstration ». On retrouve un enthousiasme comparable chez Henry Chapier¹⁹, qui salue l'absence de discours démagogique et encense ce « cinéma différent qui ne ressemble ni au documentaire ni au cinéma vérité, ni aux films engagés » et « invite à ouvrir un débat de civilisation ». Le film ferait d'autant mieux ressortir les formes de l'asservissement des OS [qui] devient aujourd'hui « plus perfide, plus subtil, en un mot plus civilisé ». Même registre pour la critique du *Canard Enchaîné*, qui parle de film éloquent et de témoignage accablant. L'enthousiasme est partagé par Vincent Canby du *New York Times* qui, à l'occasion de la pro-

jection du film à New York en 1975, parle de « provocative, vivid, complex, original movie ». Parmi ces défenseurs certains évoquent toutefois les insatisfactions ou incompréhensions que risque de susciter un tel film. Rémond répond à de probables esprits chagrins qui regretteront que ce ne soient pas les ouvriers qui aient filmé, ou que rien ne soit dit sur la politique répressive pratiquée par Citroën. Dans un entretien Louis Malle lui-même évoque le mélange de « malaise et d'agacement » qui caractérisent les réactions dominantes à *Humain, trop humain*, comme celles qui avaient accompagnées en 68 la sortie de *Calcutta*.

C'est bien un manque de démonstration et de didactisme qui lui est par exemple reproché dans *L'Humanité* : « Qui sont ces ouvriers? Comment vivent-ils? Quels sont leurs problèmes? A quoi aspirent-ils? Cela n'est pas dit ni même suggéré. Seul demeure un regard tout à fait extérieur porté sur des individus au travail mais avec lesquels aucun lien de compréhension n'est établi ». L'attaque est également virulente dans le tout nouveau *Libération*²⁰ : « Au prix de quoi L. Malle a-t-il réussi lui à convaincre la direction de Citroën de le laisser filmer les rapports humains dans l'usine? Au prix du reflux complet, de l'occultation (on se demande comment la caméra a pu éviter de prendre dans le champ au moins une fois, un petit chef!) des rapports de production capitalistes, de la hiérarchie, du despotisme de la fabrique ». L'auteur, Serge Toubiana, re-

proche à Louis Malle d'interpréter l'exploitation ouvrière à l'aune de la société de consommation, et d'être incapable de faire de son cinéma l'instrument d'une prise de conscience. L'esthétique cinématographique est au moins pour partie proche de ces arguments, comme en témoigne la critique publiée dans les *Cahiers du Cinéma*²¹.

« Mais une fois que la caméra a pénétré dans l'usine, la caméra « regarde ». Elle ne voit que le visible, le visible construit par le pouvoir, ici le patronat : « une usine sans problèmes, nous a-t-on expliqué, où les petits chefs sont discrets ». Une usine – musée, visitée par une caméra-guide. Comme dans un musée, tout est bien arrangé pour ne pas choquer l'œil du visiteur, comme sur un plateau de ciné-mise en scène-fiction ; tout est bien mis en place, tout ce qui n'a pas sa place dans la fiction (...) est évacué, les acteurs sont dirigés : travailler comme d'habitude. (...) Le film de L. Malle, sous couvert de direct (direct, donc vérité, je n'ai rien inventé) fonctionne sur le mode du drame fictionnel qui ne fait qu'illustrer le propos du réalisateur-scénariste, sans que celui-ci soit jamais inscrit dans le film : les OS et les visiteurs du salon de l'auto ne sont que les acteurs-illustrateurs de la pensée de L. Malle et n'interviennent jamais sur le propos du film ni sur son déroulement. »

Certaines de ces critiques méritent qu'on s'y attarde. Tout d'abord, l'absence de représentation des petits chefs, cette hiérarchie d'usine que, dans l'extrême gauche, la *Cause du Peuple* a prise

pour cible privilégiée de son combat subversif. L'argument porte plus largement dans l'opinion d'extrême gauche et de gauche, tant la politique répressive de Citroën se distingue alors par son caractère systématique et violent autour du syndicat CFT²².

De l'omission de cette part de la vie dans l'usine de Rennes, les articles glissent vers l'évocation, plus ou moins explicite, d'une compromission avec la direction de l'entreprise, seule susceptible d'expliquer l'entrée du cinéaste dans les ateliers. Le problème soulevé est bien réel, tant il est délicat de pénétrer dans ces espaces réputés privés que sont les intérieurs d'entreprises. Il est l'occasion d'approcher davantage l'époque et ses références. Dans ses entretiens, Louis Malle indique avoir sollicité son entrée chez Citroën après avoir essuyé plusieurs refus, chez Renault notamment, illustration des limites de l'ouverture de la Régie aux regards extérieurs²³. Le réalisateur, qui dispose déjà d'une solide réputation, a pu bénéficier du jeu de relations personnelles²⁴ parmi les dirigeants et, en même temps, d'une aide de René Vautier, réalisateur breton et responsable du syndicat des techniciens du cinéma CGT, qui aurait « préparé le terrain » auprès des ouvriers²⁵. Comment interpréter l'accord de Citroën ? L'usine de Rennes fait à plusieurs titres la fierté de l'entreprise. Construite en 1961, elle est alors à la pointe de la modernité industrielle. De plus, elle fait contrepoint, par son calme social, aux autres usines automobiles dotées d'une image par-

ticulièrement conflictuelle depuis mai-juin 1968. La direction de Citroën peut s'enorgueillir ouvertement d'avoir choisi, comme d'autres entreprises²⁶, l'Ouest pour ses implantations. Le personnel, écrit le PDG Pierre Bercot, y est composé de salariés « neufs, non formés – mais aussi non déformés – par la fréquentation des usines » et qui maintiennent « l'équilibre entre une petite exploitation familiale et leur travail »²⁷. On peut supposer que l'entreprise envisage sans trop d'appréhension de laisser examiner ses ateliers par un cinéaste, fût-il indépendant.

Dans le fond, les critiques hostiles reprochent surtout à Malle de n'avoir pas donné à son film un discours s'opposant explicitement au pouvoir ou au capitalisme, selon les sensibilités. L'absence est d'autant plus sensible qu'il

s'agit des ouvriers : ils sont ici privés du sens que leur situation est censée donner aux enjeux sociaux et politiques, et du rôle de classe qu'une œuvre cinématographique se prétendant engagée a charge de conforter. En reprochant en fin de compte à Louis Malle de n'avoir filmé que le travail et, ce faisant, d'avoir conforté l'ordre établi, ces critiques font ressortir les significations de l'intérêt alors affirmé pour le monde ouvrier. Ce n'est pas le moindre intérêt du film que de nous conduire à reconsidérer ce regard d'antan. Voir aujourd'hui le film et les réactions alors suscitées conduit à repenser le rôle attribué au travail et aux travailleurs au cours des années 1970, ainsi que les canons esthétiques et politiques qui, à l'époque, jouaient dans la représentation du social.

Notes

1 « Ouvriers, ouvrières. Un continent morcelé et silencieux », *Autrement*, n° 126, Janvier 1992; Stéphane Beaud et Michel Pialoux, *Retour sur la condition ouvrière*, Paris, Fayard, 1999.

2 Annie Borzeix, « Introduction, Filmer le travail, recherche et réalisation », in *Champs visuels*, n°6, 1997, p.5. ; Gérard Collas « Filmer le travail, montrer l'invisible », *Images documentaires*, n°24, 1996, pp. 13-21.

3 Le film, produit par la Nef, a été restauré en 2004 par le CNC. Il est diffusé dans sa version DVD par Arte Vidéo.

4 Robert Linhart, *L'établi*, éditions de Minuit, 1978.

5 Philip French, *Conversation avec Louis Malle*,

Paris, Denoël, 1993, p 190.

6 Pour une analyse des films militants significatifs de cette esthétique, cf. Nigwal « Le travail en représentation dans les films militants », *Histoire et société*, n°9, janvier 2004.

7 Claire Devarrieux et Marie-Christine de Navacelle (dir.), *Cinéma du réel*, Paris, éd. Autrement, 1988, p.24.

8 René Prédal, *Louis Malle*, Paris, Edilig, 1989, p.77 et p.86.

9 *Humain trop humain* est le sixième documentaire de Louis Malle. Son premier, *Le monde du silence*, co-réalisé avec le Commandant Cousteau, lui a valu la palme d'or en 1956 alors qu'il n'avait que 23 ans.

10 Jean Rouch utilise ce matériel la première fois

lors du tournage de *Chronique d'un été*, réalisé avec Edgar Morin en 1960.

11 Gérard Althabe « Lecture ethnologique du film documentaire », in *L'homme et la société*, n°2001/4, p.9.

12 Entretien avec J-C Laureux, 8 janvier 2004.

13 Louis Malle, in « Le Cinéma du réel », *op. cit.* p.24.

14 Michel Cadé, *L'écran bleu*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, coll. Etudes, 2000.

15 Cf. le film de Michel Brault et d'Annie Tresgot, *Les enfants du Néant*, (1969) que Louis Malle avait visionné un mois avant le tournage de son film [archives Louis Malle 0289 B 78, Bifi]. Ce film avait été commandé par Citroën mais refusé par la suite et montrait le passage d'un paysan à la prolétarisation industrielle. Cf. Interview de L.Malle au magazine *Ecran*, n° 25, mai 1974, p.26.

16 « Je ne savais même pas ce que j'allais trouver, ni si les ouvriers se laisseraient filmer. Il me semblait intéressant de montrer une chaîne de montage fonctionnant à son rendement maximum, comme c'était le cas à l'époque » in Ph. French, *Conversation avec Louis Malle*, Paris, Denoël, p.195.

17 Soit au même moment que *Lacombe Lucien*, beaucoup plus remarqué.

18 Alain Rémond « Place de la république, humain trop humain, vivre pour quoi faire », *Télérama*, 6-12 avril 1974.

19 Henri Chapier « L'autre Louis Malle », *Quotidien de Paris*, 5avril 1974.

20 F.M., « Humain trop humain et Place de la République », *L'Humanité*, 8 avril 1974 ; Serge Toubiana, « Donner la parole au peuple pour lui clouer le bec ! », *Libération*, 9 avril 1974.

21 Thérèse Giraud, « Attica / Humain, trop humain », *Cahiers du cinéma*, n°250, mai 1974, p.47-51.

22 La Confédération Française du Travail se transforme en Confédération des Syndicats Libres en 1977, après l'assassinat d'un gréviste des Verreries de Reims par un commando venu de chez Citroën, précisément.

23 Cf. entretien accordé par Louis Malle au magazine *Ecran* n° 25, mai 1974 p.25.

24 Entretien avec Jean-Claude Laureux, 8 janvier 2004.

25 Précisions données par René Vautier à l'occasion de la présentation de son film réalisé avec Soizig Chappedelaine *Quand les femmes ont pris la colère* (1977) au festival de cinéma *Résonance* à Bobigny en 2004. Ce film reprend de longues séquences d'*Humain, trop humain*.

26 Gérard Noiriel, *Les ouvriers dans la société française*, Paris, Le Seuil, 1986, pp. 211-228.

27 Pierre Bercot, *Mes années aux usines Citroën*, Paris, La pensée universelle, 1977.