

Revue d'histoire
des chemins de fer

Revue d'histoire des chemins de fer

36-37 | 2007
Images de cheminots

Filmer les cheminots grévistes : entretiens autour de *Nadia et les hippopotames* de Dominique Cabrera, co-scénariste Philippe Corcuff, 1999

*How to shoot films of striking railwaymen: A dialogue on Nadia and the
hippopotami (1999, script-writer D. Cabrera, co-script-writer P. Corcuff)*

Dominique Cabrera, Christian Chevandier, Philippe Corcuff et Dimitri
Vezyroglou



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rhcf/119>
DOI : 10.4000/rhcf.119

Éditeur

Association pour l'histoire des chemins de fer

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007
Pagination : 150-167
ISSN : 0996-9403

Référence électronique

Dominique Cabrera, Christian Chevandier, Philippe Corcuff et Dimitri Vezyroglou, « Filmer les
cheminots grévistes : entretiens autour de *Nadia et les hippopotames* de Dominique Cabrera, co-
scénariste Philippe Corcuff, 1999 », *Revue d'histoire des chemins de fer* [En ligne], 36-37 | 2007, mis en
ligne le 10 mai 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rhcf/119> ; DOI :
10.4000/rhcf.119

Tous droits réservés

Filmer les cheminots grévistes : entretiens autour de *Nadia et les hippopotames*

de Dominique Cabrera, co-scénariste Philippe Corcuff, 1999

Dominique Cabrera, réalisatrice

Christian Chevandier, maître de conférences à l'université de Paris I – Panthéon-Sorbonne (histoire)

Philippe Corcuff, maître de conférences de science politique à l'Institut d'études politiques de Lyon

Dimitri Vezyroglou, maître de conférences à l'université de Paris I – Panthéon-Sorbonne (histoire)

Christian Chevandier : Je tiens d'abord à dire combien je suis heureux que puisse se tenir cette conversation¹. Nous sommes quatre ici, à travailler, comme chercheurs ou comme praticiens, autour de l'image et, dans le cas de ce film, sur les rapports entre un groupe social, sa propre image, c'est-à-dire notamment les images qui sont à la fois le produit et le facteur de sa représentation, et l'extérieur. Je me posais, à sa sortie, la question de la postérité du film dans la corporation, notamment par « la perpétuation d'une mémoire cheminote et [...] la reconstruction d'une identité sociale »². L'image, au sens le plus restreint, joue en cela un rôle prépondérant, et c'est bien ce qui nous intéresse dans notre séminaire « Les cheminots, images et représentations croisées », puis dans le colloque « Images de cheminots. Entre représentations et identités ». Au moment où est préparé puis tourné *Nadia et les hippopotames*, elle est l'héritage d'autres films, particulièrement *La Bête humaine* et *Bataille du Rail*. Nous savons à quel point ton film est inspiré de celui d'Alexandre Velasco, *Les Rendez-vous de décembre*, mais ces grands ancêtres m'intriguent. Dominique, est-ce que tu y a pensé, y a-t-il des scènes qui sont directement inspirées de ces films ?

1- Une conversation qui s'est tenue par un échange de courriels, en juin et juillet 2007, et qui a fait suite à une rencontre à Paris lors de la projection du film.

2- Christian Chevandier, « *Nadia et les hippopotames* », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 67, juillet-septembre 2000, p. 161-163.

Dominique Cabrera : Des scènes, non. Je pensais à ces films souvent et j'y pense encore, à leur part documentaire, aux liens qui se sont tissés à l'occasion de leur tournage entre deux mondes. Mais j'y ai pensé aussi comme à des films venant d'un monde sur le point de disparaître. J'ai l'impression que la matière cinématographique de *La Bête humaine* et de la *Bataille du Rail* est solide, comme bien plantée, bien que les deux films soient très différents. Cela vient-il des cinéastes ou de l'air du temps ? Aujourd'hui et quand on a fait *Nadia et les hippopotames*, c'est l'incertitude du lendemain, l'érosion des protections sociales et des statuts qui faisait l'air du temps, cela innerve tout le film qui est dans son processus même une recherche, une quête d'une certitude, de quelque chose de solide : une vérité, une pensée, une filiation, un rapport sur lesquels on puisse compter.

Dimitri Vezyroglou : Il y a, c'est vrai, une tradition de « films de cheminots » dans le cinéma français, Christian vient de l'évoquer. Mais il n'y a pas de tradition de « cinéma politique ». J'entends par là non pas le cinéma militant, on pourrait en trouver de nombreux exemples, mais des films de fiction construits sur une structure narrative traditionnelle qui parlent de la politique, de leur propre contexte politique sans précautions oratoires, sans dissimuler ou travestir les mots, les noms de partis, de syndicats, d'acteurs politiques et sociaux. Mon intuition est que, en France, on trace une frontière très forte entre le documentaire et la fiction de ce point de vue. Le cinéma anglais, par exemple, me paraît beaucoup plus libre et décomplexé, comme le montre l'exemple récent de *The Queen*, de Stephen Frears, un film dont à mon avis on ne pourrait pas réaliser l'équivalent en France. C'est valable aussi, me semble-t-il, pour le cinéma italien ou le cinéma américain. En France, je vois peu d'exemples de films de fiction qui montrent ces choses-là sans fard : la droite, la gauche, la lutte syndicale... Le vôtre se distingue par sa franchise et son absence de « pudeur » sur cette question, et par sa façon naturelle d'insérer une fiction (la quête de Nadia) dans la reconstitution très réaliste d'un événement socio-politique. D'où ma question : quand vous avez écrit ce film, quand Dominique l'a réalisé, aviez-vous conscience de « mettre les pieds dans le plat » en faisant tenir aux personnages un discours politique réel, en montrant à l'écran des bannières syndicales, des badges, etc. ? Et, si vous en aviez conscience, comment avez-vous travaillé cette question de la frontière entre documentaire et fiction ?

Dominique Cabrera : J'avais très fortement l'impression de mettre les pieds dans le plat...

Philippe Corcuff : La question de ce que pourrait être la bonne tonalité pour un film politique qui ne soit pas un film directement « militant » est intervenue de temps en temps dans nos discussions au cours de l'écriture du scénario comme du tournage. Pour ma part, j'avais en tête deux écueils à éviter, deux idéaux-types n'existant jamais tout à fait tels quels dans la production cinématographique effective : 1) un pôle « réaliste socialiste » pour lequel l'histoire, les personnages et l'écriture proprement cinématographique ne seraient que des illustrations d'une thèse politique ; et 2) un pôle « nouveau cinéma français » des années 1990, où les mouvements sociaux apparaîtraient comme un décor obligé, un bruit sourd en arrière plan (parfois un peu folklorisé), sans vraiment affecter l'histoire, les personnages et l'écriture cinématographique. Nous voulions que la politique soit au cœur du film, mais pas comme une thèse assénée aux spectateurs ; plutôt comme une recherche, une quête, participant, dans le registre proprement cinématographique, aux résistances en cours et aux tâtonnements vers des possibilités utopiques renouvelées. Cela a d'ailleurs été mal reçu par une partie de la critique la plus cinéphilique, qui comme le note bien Dimitri apparaît paralysée devant ce qu'elle constitue comme « le problème du film politique ». C'est notamment une telle représentation de l'impossibilité du « film politique » qui a alimenté, par exemple, la mise en cause de *Nadia et les hippopotames* par le philosophe Jacques Rancière dans les *Cahiers du cinéma*³.

Dominique Cabrera : Faire un film, c'est faire partager une expérience, et l'expérience de la lutte politique n'est probablement pas l'expérience la plus courante des cinéastes, des acteurs et des producteurs. Qui d'entre nous a des rapports personnels, suivis, articulés avec des personnes politisées d'un autre groupe social ? Devenir cinéaste, devenir un acteur connu, un producteur, c'est, si l'on vient d'en bas, changer de milieu, d'amis, de revenus, de pratiques, de références. Dans des périodes dépolitisées comme celles que nous avons traversées, on ne se déplace pas facilement d'un milieu à un autre, chacun vit dans son monde. C'est un effort, un travail, une épreuve, un risque d'aller chez les autres chercher de quoi faire un film. Pourquoi prendre ce risque ? Au nom de quoi ? Qui vous le demande ? Par ailleurs, à propose de la

3- Voir Jacques Rancière, « Il est arrivé quelque chose au réel », *Cahiers du cinéma*, n° 545 (avril 2000) ; ainsi que Philippe Corcuff, « La singularité individuelle en "jeux de langage" – Sur quelques interférences entre la philosophie de Jacques Rancière, la sociologie de Pierre Bourdieu et le film *Nadia et les hippopotames* », *Transversale – Arts et sciences en recherche* (revue annuelle européenne), n° 1 (2005).

langue « politique », on entend souvent, c'est démonstratif, explicatif, pour rendre souple une langue, il faut bien la connaître, la travailler, pouvoir plaisanter, être dans le sous-texte, jouer, y être à l'aise ; si on la manipule peu, il y a toutes les chances que notre langue « politique » apparaisse raide, empruntée, maladroite. Le discours politique porte aussi dans la vie, la marque de la difficulté, de la douleur de penser. La langue est maladroite peut-être parce que les sujets politiques le sont bien souvent !

Dans la vie de tous les jours, quels sont les moments, les circonstances où l'on fait l'épreuve d'une controverse politique ? J'ai l'expérience plutôt de l'évitement. Il me semble que c'est cela l'expérience contemporaine de la politique : l'évitement. Il est rare dans les conversations d'aller plus loin que le mécontentement, la répétition des arguments des professionnels de la politique et... le passage à autre chose. C'est qu'il nous est seriné à longueur de temps qu'on ne peut rien à l'ordre établi, que le capitalisme est « naturel », forme sociale parfaite immuable pour l'éternité ! Peut-être – et j'aimerais avoir votre avis sur cette question – qu'en France, à cause de la tradition d'invention politique fondée en 1789, il y aurait aujourd'hui comme un deuil, une dépression devant l'impuissance à penser, à faire naître un nouvel ordre. On n'en parle pas parce qu'on ne sait pas quoi en dire. On aimerait peut-être qu'il en soit autrement mais on ne sait pas comment le penser, par où passer pour y aller et on le vivrait comme une défaite, une dégradation profonde. Je fais l'hypothèse que, paradoxalement, si vous voyez plus de films politiques ailleurs, c'est qu'ils se situent à l'intérieur du système. Ils ne cherchent pas à le remettre en cause, ils n'ont pas comme horizon inconscient la possibilité d'en inventer un autre.

Dimi Vezyroglou : Ça, c'est l'aspect strictement politique du problème et sur ce point tu as probablement raison. Mais il y a un autre aspect important, c'est la dimension culturelle. Peut-être que *The Queen* ne remet rien en cause, mais il parle juste. Ce que j'appellerais le film politique, et *Nadia* en est un à mon avis, c'est un film qui sonne juste dans sa représentation du politique, qui ne se limite pas à un « arrière-plan », comme le dit Philippe, et qui n'est réductible ni au film « à clé » ni au film militant. Or je pense que, culturellement, la France est beaucoup moins encline à cette franchise que la Grande-Bretagne ou l'Italie, par exemple : comme si le politique était un sujet indigne d'une représentation artistique. Il y a certes du désenchantement et un sentiment d'impuissance, mais aussi une gêne fondamentale, une frontière culturellement solidement ancrée entre la représentation artistique et le discours politique.

Dominique Cabrera : Il y a une phrase inspirée de Stendhal, je crois qui flotte : « la politique dans une œuvre c'est comme un coup de pistolet dans un concert. » Elle est très claire. La politique et l'art, ça ne va pas ensemble, ça ne se mélange pas, la politique ferait même taire l'art, la politique explicite... Et au moment où on a sorti *Nadia* on a entendu cela : « Ce serait tellement mieux si les choses n'étaient pas dites ! » Je viens d'entendre cette critique à propos d'un film que je prépare qui se passe dans un camp de harkis en 62 : « il y a des phrases de dialogues trop explicites. » Représenter des personnes occupées à penser, capables d'articuler une idée sur leur situation, leur avenir serait un problème ! Ce serait plus « artistique » de représenter des personnes qui ne parlent pas de ce qu'elles font, de ce qu'elles croient, de ce qu'elles espèrent, qui n'ont pas la conscience de leur état. Comme si le cinéma capable de saisir sans un mot les sentiments, les corps, le temps ne devait pas aussi travailler à saisir de la pensée, des réflexions, l'état du monde dans tous ses états. Est-ce que c'est un effet de censure qui ne dit pas son nom ? Probablement, le cinéma, c'est une industrie du divertissement, parler politique, parler, penser tout court, ce serait de « la prise de tête », on n'est pas là pour ça ! D'un autre côté, il y a une intuition juste dans cette gêne. Le temps et l'espace, ce sont les matériaux de base du cinéma, c'est pour cela que l'action nous donne du plaisir au cinéma, parce que l'action travaille directement avec le temps et l'espace comme énergies. Les films d'action apparaissent alors comme des films qui sont au centre du cinéma, en termes industriels, parce que leur programme est d'être du cinéma de « divertissement » mais aussi parce qu'ils usent et abusent en les étirant, en les compressant, du temps et de l'espace.

Christian Chevandier : Nous n'allons pas épuiser ici la question du film politique, et nous savons à quel point il peut se distinguer du film militant, ne serait-ce qu'en plaçant le spectateur comme sujet. Et sans doute est-ce un élément du film politique que d'être inscrit dans son temps. Dans *Nadia*, les discours politiques ne sont pas plaqués : j'ai fréquenté des AG de cheminots lors de grèves de 1986, 1995, 2001, 2003, et ce que j'y ai entendu ou ce que j'ai entendu ensuite dans les bistrotts n'est pas différent de ce que disent les cheminots du film. Du coup, ces discours n'empêchent pas *Nadia* d'être un film politique, bien au contraire. Le film militant tente de se faire intemporel et ne réussit souvent qu'à être anachronique. Le film politique est celui qui porte les questions de son temps, quitte à les porter longtemps, et certains (certains !) films d'Eisenstein jouent encore ce rôle. Ce peut aussi être le cas de films très courts se voulant documentaires. Je pense à celui qui a été tourné à Céreste à l'automne 1944 pour *France libre actualités*, avec René

Char dans son propre rôle du capitaine Alexandre, et dont la seule présence des personnages renvoie à ce qu'ils ont vécu, mais certains films amateurs du temps de la pellicule argentique auraient le même statut. Rejouer peu de temps après, presque sur le moment, son propre rôle, au milieu de ceux avec lesquels on a agi à cette occasion, témoigner ainsi de son engagement dans la cité à fin de contribuer à son évolution, est une démarche on ne peut plus politique. Le personnage de la syndicaliste dans *Ressources humaines* ou du conseiller communiste dans *Menace sur la ville* sont joués par une syndicaliste et par un militant communiste. Cette dimension est loin d'être secondaire ; nous savons à quel point l'observation participante ou l'expérience de son sujet peuvent être essentielles pour le chercheur en sciences sociales. Si ce n'est par la question du rapport au réel, *Nadia* est quelque peu différent. Son écriture, votre écriture, est d'une autre nature. Et c'est là que l'on peut se poser la question de l'historien. *Nadia*, c'est un scénario de la fin du XX^e siècle qu'il n'aurait pas été possible de situer quarante ans plus tôt. Les rapports entre les hommes et les femmes, entre les hommes eux-mêmes, étaient d'une autre nature, plus rudes souvent, en tout cas préservaient rarement la possibilité d'une tendresse. Dans une des scènes parmi les plus fortes du film, la gréviste et le non-gréviste parlent de leurs vies, de leurs gamins. Un homme qui explique qu'il aime, tard le soir, en rentrant du travail, aller dans la chambre de ses enfants, les entendre dormir, sentir « leur bonne petite odeur » (je cite de mémoire), c'est inimaginable pour les décennies du milieu du siècle, mais cela ne peut se trouver que dans une fiction. Le lien entre la parenté, la filiation et le travail, ce qui est quand même essentiel, ce ne sont ni les documentaires ni nos travaux de chercheurs en sciences sociales qui arrivent à les cerner, mais bien des fictions, et, là, je pense aussi au film de Laurent Cantet, *Ressources humaines* (1999). Mais pour en revenir à ce que peut apporter l'historien dans le cinéma, c'est peut être de souligner cela, d'insister sur cette histoire sensible. Les sentiments, les émotions, sont inscrits en leurs temps. Ils passent par des rapports de domination et notamment des rapports de classes qui eux-mêmes sont inscrits en leurs temps. Or, c'est cela qui doit être appréhendé pour le contemporain. Quand Tavernier travaille sur le Moyen Âge ou sur la Grande Guerre, la question est bien celle de ce que ressentent, de ce pensent les hommes et les femmes de ces temps, et pas de savoir comment l'on fermait alors les pots de confiture... Mais quant on fait un film qui se situe au moment où il est tourné, l'historiciser, c'est avoir conscience du poids du présent. C'est valable pour René Clément comme pour toi, mais aujourd'hui nous regardons *Bataille du Rail* comme un film « historique », ce qu'il n'était pas.

Dominique Cabrera : Moi, j'ai l'impression que ce que l'on voit surtout, c'est l'air du temps de l'époque où Tavernier tourne son film. Un film est toujours un documentaire sur le temps où il a été tourné. La nature même de la captation cinématographique, c'est d'être la captation du présent, ce qu'on filme, c'est l'instant présent sans cesse recommencé. De plus, faire un film, le produire, le fabriquer, c'est concret, c'est écrire, concevoir, trouver de l'argent, des acteurs, des décors, des techniciens. Chaque pas met à l'épreuve, fait naître le film à l'épreuve du réel de son temps. Un groupe de monsieur, madame tout le monde, producteurs, acteurs, techniciens, ni plus ni moins politisés que le reste de leurs concitoyens, prend en main le film avec le réalisateur et le travaille. Chacun prend les décisions qu'il a à prendre, dit ce qu'il a à dire, pèse à sa manière en se référant à son expérience personnelle, à ses intérêts. Chacun pense qu'il sait comment et où, avec quel vêtement, dans quelle lumière, cela se fait de déclarer son amour au cinéma, par exemple, et il le propose, il y travaille. Quand c'est directement politique et que les réponses ne vont pas de soi, ce n'est facile pour aucun des participants. Autrement dit, comment nous tous qui faisons le film pouvons-nous nous saisir de débats, de questions, de manières d'être dans le film que dans notre vie de tous les jours nous évitons la plupart du temps ? Faible syndicalisation, solitude, mise en concurrence des salariés entre eux, baisse des salaires, dégradation des conditions de travail, vassalisation des producteurs aux chaînes de télévision, le tableau social et politique du cinéma n'est pas tout rose ! Pour aller contre l'ordre établi dans ce circuit-là, il faut avoir beaucoup de force, trouver des alliés, fabriquer un groupe de complices, lui donner du grain à moudre, et/ou arriver dans une époque de transformation en cours. Les scénarios au cinéma sont politiques depuis le début. Les scénarios cherchent, proposent des solutions souvent morales à des problèmes politiques, parlent de l'adaptation des héros des temps anciens à une époque nouvelle, exaltent le rétablissement de l'ordre contre le chaos, de la justice contre la vengeance, militent souvent sans complexes pour l'ordre établi... Ce qui est rare, c'est que le cinéma s'attaque à cet ordre établi. Ceux qui l'ont fait, on les compte sur les doigts de la main, un peu plus ou un peu moins suivant les époques. En ce moment, il y a peut-être un peu plus de films « politiques » qu'il y a dix ou quinze ans et le succès de certains a agrandi un peu l'espace commun, la controverse politique à travers les élections présidentielles et le référendum a captivé beaucoup de nos concitoyens. Espérons que ce soit l'hirondelle...

Christian Chevandier : S'attaquer à l'ordre établi, c'est également porter un regard lucide sur ce qui a échoué à le remettre en cause. Mais ce regard est lui aussi de son temps. Quand Lucas Belvaux, dans un des films de sa trilogie, évoque d'une manière fort bien informée le terrorisme d'extrême gauche des années 1970 et 1980⁴, dans ce film qui est tourné et se situe une vingtaine d'années plus tard, ce décalage est essentiel en ce qu'il historicise le discours le plus récent. Et en cela, il fait partie des deux ou trois grands films sur l'après-Mai. Si quelqu'un veut comprendre cette époque, il faut d'abord qu'il regarde *Cavale*. Pour *Nadia*, il s'agit d'une époque, mais aussi d'un milieu. Philippe, tu es le coscénariste du film, mais tu es aussi l'auteur d'une thèse sur un syndicat de cheminots⁵, pour laquelle tu t'es immergé dans ce monde au demeurant très accueillant des travailleurs du rail, particulièrement des syndicalistes cheminots. S'il est possible de distinguer l'un et l'autre, quelle influence a eu l'expérience du chercheur en observation puis la réflexion du chercheur en rédaction dans ton écriture du scénario ?

Philippe Corcuff : À travers la collaboration avec Dominique, j'ai essayé de traduire dans le « jeu de langage » cinématographique des observations et des analyses effectuées dans le cadre du « jeu de connaissance » sociologique. Or ces deux registres ont leurs spécificités, leur histoire et leur autonomie propres. Ainsi je me suis inspiré de certains militants rencontrés au cours de ma thèse pour nourrir certains personnages du film. Et, plus généralement, nous avons souhaité que les situations décrites soient vraisemblables du point de vue des connaissances disponibles sur le milieu cheminot en général et sur les grèves de 1995 en particulier. Mais le film n'a pas été conçu de manière « réaliste », au sens que Jacques Rancière donne à ce terme, c'est-à-dire « le réalisme naturel de la reproduction mécanique »⁶. Nous l'avons plutôt conçu comme une re-création cinématographique, comme une traduction, impliquant tout à la fois une récupération de questions venues de l'observation sociologique du réel, mais aussi des déplacements et de l'invention, grâce au savoir-faire et au génie cinématographiques de Dominique. Par exemple, si la connaissance sociologique se focalise

4- Christian Chevandier, « *Cavale*, le fantôme de l'après-Mai », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 79 (juillet-septembre 2003), p. 133-135.

5- Voir Philippe Corcuff, « Constructions du mouvement ouvrier – Activités cognitives, pratiques unificatrices et conflits dans un syndicat de cheminots », thèse de doctorat de sociologie de l'EHESS, Paris, soutenue le 23 décembre 1991.

6- Dans Jacques Rancière, « Le plan absent : poétique de Nicholas Ray », dans *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 129.

volontiers sur le socialement plus probable, la vérité cinématographique peut explorer le factuellement improbable au moyen de la fiction. Dans le cas de *Nadia et les hippopotames*, il s'agit, par exemple, du choc improbable des grèves de 1995 et du mouvement des chômeurs de décembre 1997-janvier 1998 (au travers de cette nuit factuellement improbable associant Nadia-la précaire aux syndicalistes cheminots Jean-Paul, Serge et Claire) ou de la rencontre statistiquement improbable de Claire (gréviste) et d'André (non-gréviste). « Naissance d'un sentiment, vérité d'un moment, être ensemble dans l'amitié de l'invention », a écrit significativement Dominique à propos de cette dernière scène⁷. Par ailleurs, au cours du tournage, les acteurs professionnels étaient parfois débordés par les discussions des cheminots figurants. J'ai été alors amené à leur réécrire des dialogues vraisemblables au fur et à mesure du tournage.

Christian Chevandier : Il y a les dialogues, et puis tout ce qui est autour, tout ce qui fait le film. Je l'ai revu récemment en tentant de distinguer les acteurs professionnels des figurants, pour beaucoup cheminots. L'exercice était un peu biaisé, puisque je sais qui est qui... Je cherchais des différences évidentes dans l'habitus. En vain... Alors, on peut se dire que les comédiens sont excellents, on peut aussi se dire qu'aujourd'hui le cheminot, en tout cas le militant assez engagé pour être dans les réseaux sollicités pour ce film, et le comédien ou l'intellectuel ne vivent plus dans des mondes très différents, et que ça aide. Mais on peut se demander également si cela ne vient de la réalisatrice... Comment as-tu filmé les corps ? Ou tout simplement, comment filme-t-on les corps ?

Dominique Cabrera : Comment répondre à cette question ? On filme l'espace entre les personnes. Dans ce film en particulier, j'étais obsédée par cela, les filmer seuls, à deux, à trois, comment ils se tenaient les uns par rapport aux autres, qu'est-ce qui circulait entre eux, qu'est-ce qui se passait entre eux ? Dans le temps d'une grève, d'un événement politique, il se passe quelque chose entre les protagonistes, comme la contagion d'une émotion, on est – cela m'a été beaucoup raconté et j'ai des fragments d'expérience personnelle à ce sujet – on est agrandi par les autres, ça circule mieux entre les gens, comme si les barrières émotionnelles se baissaient. C'est cela que j'ai essayé de créer dans les moments collectifs et dans les moments intimes du film. Faire sentir ce sentiment très spécial d'ouverture à l'autre, de passage de l'un

7- Voir Dominique Cabrera, « Mes dates-clés », *Libération*, 7 juillet 2004.

à l'autre et à tout le monde des idées et des émotions. Je rapproche cet état de l'état de création ou de l'état amoureux. Tout le monde peut se souvenir de cela dans l'état amoureux, on devient quelqu'un d'autre, meilleur, plus vaste, on advient grâce à la rencontre avec l'autre à un autre soi. D'ailleurs le temps ne passe pas de la même façon. Dans l'état d'invention politique, il y a des moments comme cela, des moments de création collective, cela ne va pas sans violence ni sans douleur comme dans l'état de création, comme lors d'une naissance, le nouveau se fraie un passage dans les cœurs et dans les corps et entre les corps. Il m'a été raconté nombre d'histoires d'amour, de séparations pendant la grève, j'y vois des tentatives pour vivre dans la vie sexuelle, amoureuse, la contagion lyrique qui habite alors le collectif.

Christian Chevandier : C'est intéressant, parce qu'en partant du métier de cheminot, on en arrive aux autres métiers, au sien notamment... J'ai eu la même expérience lors d'une discussion à propos de *Nadia* (le film) avec Ariane Ascaride. Ce n'est pas vraiment surprenant, un métier se construit par la confrontation, fort pacifique ici, à d'autres métiers. C'est le cas du métier de chercheur... Philippe, tu as écrit dans les *Inrocks* que le recours par un cinéaste à un sociologue, « c'est plutôt rare »⁸. Le sociologue ne se contente pas d'observer et de peindre une réalité réelle, des vrais gens. Il élabore tout un travail théorique. Est-ce que tu en as fait passer des éléments, comme ceux de ton papier dans *Genèses*⁹ ou l'article de Didier Leschi dans *Sociologie du travail*¹⁰, dans le film ? Et comment ?

Philippe Corcuff : Des questions sociologiques ont pu être retraduites, passées au crible du langage cinématographique, dans la dynamique tâtonnante de construction du film, où l'œil cinématographique de Dominique a joué un grand rôle, comme sa sensibilité propre aux corps et à la matière. Ainsi ma thèse a pris appui sur le paradigme du *constructivisme social* (Edward P. Thompson, Luc Boltanski, Pierre Bourdieu, Gérard Noiriel, etc.) dans l'approche des entités « cheminots » et « classe ouvrière », c'est-à-dire qu'elles ont été appréhendées comme des produits d'un processus socio-historique de construction et de dé-construction à l'œuvre dans les pratiques quotidiennes. Le film aussi,

8- *Les Inrocksuptibles*, n° 198 (12 mai 1999).

9- Voir Philippe Corcuff, « Le catégoriel, le professionnel et la classe. Usages contemporains de formes historiques », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 3 (mars 1991).

10- Voir Didier Leschi, « La construction de la légitimité d'une grève : le rôle des assemblées générales de la gare de Lyon », *Sociologie du travail*, vol. 39, n° 4, 1997.

à sa manière, s'est interrogé sur la possibilité de construire un « tous ensemble » entre des syndicalistes cheminots et Nadia-la précaire. Parfois, cette possibilité est activée (la scène de la chanson dans un des piquets de grève ou la nuit dans la camionnette entre Nadia, Jean-Paul et Serge), parfois Nadia demeure à la périphérie du groupe (l'arrivée dans le premier piquet de grève), parfois les tensions prennent le dessus (la scène autour du feu entre Nadia et Claire, ou celle avec Nadia blessée, Claire, Serge, Jean-Paul et un autre syndicaliste). À la fin du film, Nadia apparaît souriante au bord de la manifestation : le film ne finit pas sur l'inéluctabilité du « tous ensemble ! » mais sur son *peut-être*. Autre champ d'investigation en germe pour moi à l'époque : une approche sociologique de la singularité individuelle, puisée notamment chez Pierre Bourdieu, où chaque individu apparaît comme un composé unique de propriétés collectives¹¹. On trouve aussi une traduction de ce type de questionnement au sein du registre cinématographique. C'est une certaine histoire sociale et politique qui leste les trois syndicalistes principaux du film, Jean-Paul, Serge et Claire ; une histoire entrecroisant des aspects professionnels, générationnels, de genre, syndicaux, etc. Le premier milite à la CGT, les deux autres à la CFDT. Les deux hommes sont agents de conduite, héritiers des « seigneurs du rail » d'antan. Claire est une femme dans un milieu d'hommes. Serge, ancien « gauchiste », a connu des rapports politiquement conflictuels avec son père, un « vieux stal ». Mais, en même temps, chacun a un cheminement propre, avec ses expériences sociales et contre ses expériences sociales. Cette singularité socialement constituée éclate, par exemple, dans l'intervention de Serge lors de l'assemblée générale matinale. Le film, comme la sociologie mais avec d'autres moyens, est bien en quête de nœuds de l'intime et du collectif.

Christian Chevandier : La CFDT de Serge et Claire, ce n'est pas vraiment la CFDT d'aujourd'hui, c'est la CFDT historique, celle des débuts et de l'autogestion, qui est restée forte chez les cheminots jusqu'au mouvement de social de 2003. Donc une CFDT qui existait encore dans la corporation quand le film a été tourné. J'ai été très surpris, lors du débat qui a suivi la projection du film, dans le cadre du séminaire de la commission d'histoire sociale de l'AHICF et du Centre d'histoire sociale du XX^e siècle, par les réactions de membres de la corporation cheminote. Leur lecture du film passait par la parité entre les bannières

11- Voir Philippe Corcuff, « Le collectif au défi du singulier : en partant de l'habitus », dans Bernard Lahire (dir.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 1999.

syndicales. Je suis un bien piètre chercheur d'en avoir été surpris, puisque j'aurais dû me douter que nous en sommes à un moment où chacun tente de récupérer pour sa boutique la mémoire de quatre-vingt quinze, comme ceux qui aujourd'hui portent aux nues *Bataille du rail* sont les successeurs de ceux qui n'ont eu de cesse pendant des décennies de tenter de le discréditer. Nous étions au moment de la projection une dizaine d'années après 1995, le paysage syndical à la SNCF avait été bouleversé par cette grève puis par celle de 2003, l'opposition entre la confédération CFDT et sa fédération des transports avait entraîné l'éclatement de cette fédération, un renforcement à la fois de la fédération CGT et de SUD-Rail, qui est né du mouvement de quatre-vingt-quinze. Et, lors du débat, on en était à compter les petits drapeaux, les badges. Dominique était presque accusée de faire de la pub pour SUD, alors qu'à l'époque SUD-Rail n'existait pas et que l'on ne voit que quelques drapeaux de SUD-PTT dans la manifestation interprofessionnelle qui clôt le film. Tout comme on voit des banderoles de la CGT ou un sympathique figurant-manifestant moustachu avec un énorme badge « CGT-GDF ». A sans doute joué le fait que Philippe milite à SUD-Éducation, de manière assez notoire, et que lors du débat vous étiez tous les trois à la tribune, mais cela pose quand même le problème de la lecture d'une œuvre en fonction de considérations anachroniques. Or ça vient très rapidement. Cela renvoie bien sûr à la question de la réception par le groupe social. Comment ça s'est passé sur le moment, et quand est apparu ce procès ? Je suppose que le mouvement contre la « réforme » des retraites, en 2003, a dû jouer son rôle, peut-être de rupture. On est passé à autre chose, on fait fi des enjeux de quatre-vingt quinze.

Dominique Cabrera : Je ne parlais pas de procès. Le mois dernier, je suis allée montrer le film à Miramas, invitée par le comité d'entreprise cheminots à majorité CGT et cette question, si elle a été évoquée, n'a pas occupé le débat très animé, chaleureux qui a suivi. Ce qui me frappe, c'est à quel point le hasard a joué dans ce qui a pu apparaître à certains comme une volonté de ma part de soutenir les uns ou les autres. C'est ce que je disais tout à l'heure sur l'air du temps qui produit le film à travers les choix, les hasards apparents. Dans la manifestation de la fin, d'abord. Elle est composée d'amis, des sympathisants, de ceux qui ont bien voulu venir et parmi eux les syndicalistes des deux syndicats. Raymond Sarti le décorateur avait fabriqué un stock de banderoles qu'il distribuait à qui les voulait et je pense que les acteurs bénévoles de ce jour là étaient plus attirés par les banderoles de leur sensibilité que par les autres. Certains avaient aussi apporté leurs drapeaux, badges personnels, et j'avais encouragé cela pour que les personnes

qui manifestaient se sentent partie prenante de l'événement. Au fur et à mesure de la journée, notre foule de manifestants bénévoles fondait ou grossissait en fonction du programme des uns et des autres. Il y avait une autre manif pour de vrai dans un autre arrondissement ! Comme on avait peu de monde et que ce qui m'obsédait, moi, c'était de donner le sentiment d'une foule, d'une vraie manif, j'avais imaginé de faire tourner en rond les manifestants en les faisant au passage changer de banderoles, je m'escrimais au milieu d'eux à mettre du désordre pour que cette manif soit vivante. J'étais loin de pouvoir ou de vouloir les faire défiler en ordre en contrôlant le nombre de ceci et de cela. Dans ce désordre que je fabriquais et que je tâchais d'amplifier, il y a eu une floraison de petits drapeaux SUD-PTT brandis à certains moments-clés et, au montage, il fallait les garder si on voulait ces moments particulièrement vivants, je me suis laissée déborder par une offensive qui n'était probablement même pas organisée. La cerise sur le gâteau, c'est qu'en fin de journée, quand il n'y avait presque plus de lumière ni de figurants, on nous a annoncé que Bernard Thibaut allait venir dans une heure pour participer lui-même à la manif. J'ai répondu que dans une heure ce serait trop tard, il n'y aurait plus de lumière ni de participants. Aujourd'hui, je le regrette, sa présence aurait contrebalancé la floraison de drapeaux de SUD. Mais comment aurais-je pu le filmer sans la foule de la manif et dans le soir tombant ? On ne le saura jamais, j'aurais peut-être trouvé. La question des badges sur les costumes des acteurs : je ne voulais pas supprimer les badges et autocollants alors qu'on voyait bien sur les photos de l'époque que les militants en portaient volontiers. Les deux hommes ont chacun un badge sur le bras, un badge CFDT et un badge CGT mais celui de la CFDT que Thierry Frémont porte à l'envers s'est révélé à l'usage plus pétant, plus visible que celui de la CGT que porte Philippe Fretun. On a donc l'impression qu'on le voit plus, c'est qu'on le voit mieux. Au-delà des badges, je veillais à ce qu'il y ait un équilibre entre les personnages. Celui de la CFDT prononce le discours de la fin mais c'est celui de la CGT qui est l'amoureux et qu'embrasse Ariane Ascaride à la fin. Il me semblait qu'ils étaient tous les deux gagnants à la loterie du film et que personne n'aurait le sentiment que je voulais prendre partie d'une manière subliminale pour les uns ou les autres. Ce n'était pas mon intention d'ailleurs, je voyais bien l'histoire des uns et des autres et c'est cela qui me passionnait, rendre compte de l'écho de ces personnes en moi, de cette histoire à travers la précision de notre travail, d'essayer d'atteindre autre chose. En ce qui concerne les syndicats, il s'est passé quelque chose d'autre que nous n'avons pas maîtrisé. J'avais donc demandé aux deux syndicats, la CGT et SUD, de me mettre en rapport avec des militants. Sont venus participer au film

ceux que cela intéressait, avec qui se tissaient des affinités, de la sympathie réciproque. Il y a eu des militants des deux bords sur le plateau, c'était facilité par le fait qu'il y avait eu beaucoup d'unité sur le terrain en 1995. On a retrouvé cela pendant le tournage, je ne me souviens pas de conflit ou de débat à ce sujet. Mais après le tournage, certains militants qui étaient à la CGT sont passés à SUD ou se sont démobilisés. C'est peut-être cela qui a fait mal et je le comprends, ce n'était sans doute pas aisé à négocier au moment de la projection du film de voir à l'écran le copain d'hier qui était passé ailleurs et qui portait dans le film le badge du syndicat.

Christian Chevandier : Cela n'est intéressant que dans la perspective du séminaire, qui est de travailler sur les images de cheminots et leurs effets, notamment sur le groupe lui-même. Sinon, ce n'est pas très important, et en tout cas pas spécifique du tout. Lorsque les groupes Medvekiné ont, dans les années soixante, tourné des films dans les usines, les réactions de certains syndicalistes étaient très négatives parce que ce n'était pas les proclamations d'un délégué qui étaient montrées, mais des discours d'ouvriers qui parlaient de manière inhabituelle d'eux et du groupe. Je pense notamment à cet ouvrier qui parlait de ses mains dans *Classe de lutte* (1968). Aujourd'hui, les anciens de la Rhodia, mais aussi de jeunes ouvriers, des étudiants aussi, sont enthousiasmés lorsqu'ils voient ces films. Et *L'Humanité* ne tarit pas d'éloges¹²...

Philippe Corcuff : On peut difficilement éviter que la lecture du film de ceux qui sont le plus engagés dans l'espace de concurrence intersyndicale soit biaisée par la logique de concurrence et/ou par les stéréotypes associés aux habitudes de compétition, y compris parmi des universitaires qui sont censés avoir une vue plus distanciée. On est bien obligé d'accepter cette contrainte née de la pluralité historique des humains et de la diversité des expériences sociales, qui instaurent des filtres différents dans l'appropriation d'une œuvre artistique. Les études de réception des formes culturelles mettent la plupart du temps l'accent sur ce filtrage ; l'enquête que j'ai menée sur la série télévisée américaine *Ally McBeal* le confirme une fois de plus. Lors de ce séminaire de l'AHICF et du Centre d'histoire sociale du XX^e siècle, cela semble avoir été exacerbé dans la dynamique de la discussion, en conduisant à se focaliser sur des détails présents dans le film par hasard, mais surinterprétés par certains, jusqu'à leur attribuer d'un sens intentionnel semi-caché fantasmatique leur donnant un parfum de « complot ». Et

12- « Un cinéma conquérant et joyeux », *L'Humanité*, 15 mars 2006.

le rappel de ce qui s'est passé du côté de la création du film – que Dominique a été constamment attentive à ce qu'il n'y ait pas de déséquilibre entre les organisations syndicales représentées sur le tournage ou que la logique aléatoire de la sympathie interpersonnelle m'a souvent conduit à développer plus d'échanges sur le tournage avec des militants de la CGT qu'avec mes camarades de SUD-Rail – aura du mal à bousculer les *a priori* de certains. Cela participe de la mélancolie face aux malentendus suscités par les œuvres dont on a contribué à la création.

Dimitri Vezyroglou : En histoire culturelle du cinéma, on prend d'ailleurs des précautions avec le terme de « réception ». Ce terme est peu satisfaisant parce qu'il suppose que la trajectoire de l'objet culturel – en l'occurrence le film – est à sens unique, du producteur actif, qui sait ce qu'il a à dire et à montrer, au « récepteur » passif, qui serait là pour absorber l'objet tel qu'il a été conçu. Or ce n'est pas comme ça que les choses se passent : de la part du public – on devrait dire des publics – il y a appropriation et interprétation du film en fonction de critères d'expertise très variables. C'est ce qu'a montré Jean-Pierre Esquenazi à propos de Godard : le succès d'*A bout de souffle* en 1959 ne s'explique pas par une adhésion spontanée du public à la proposition esthétique de Godard, mais par le fait que ce film rencontre une attente forte en terme sociologiques (représentation de la jeunesse, des femmes, de la sexualité, des voitures...), et que le public se l'est donc approprié pour en faire en quelque sorte son « porte-parole ». C'est aussi ce qu'on pourrait appeler un « malentendu », car Godard ne désirait être le porte-parole de personne, ne voulait pas être le cinéaste emblématique de la jeunesse des Trente Glorieuses. Pour moi, il n'y a pas de malentendu, il y a juste de la part du public des stratégies d'expertise et d'appropriation qui ne rencontrent pas forcément la proposition du concepteur de l'œuvre. Dans le cas de *Nadia*, il était évident que des acteurs du mouvement de décembre 1995 verraient ce film en fonction de leurs critères d'expertise à eux.

Dominique Cabrera : Ce qui me frappe par rapport à ces malentendus, ces critiques, ces conflits c'est que dans cet entretien nous avons en proportion bien plus parlé des malentendus que des bien entendus. Dans les débats qui ont suivi le film, j'ai entendu beaucoup de voix qui se reconnaissent dans ce que nous avons fait. Et, plus intéressant, des cheminots qui faisaient la différence entre leurs souvenirs et le film, qui aimaient le film comme un film qui n'était pas fidèle à leurs souvenirs dans le détail mais dans la structure. Et le temps qui passe accentue cet effet, les films se transforment avec les années, on voit de plus en plus

leur construction, leur mouvement de fond et de moins en moins les circonstances, les effets d'actualité. Quand j'ai revu le film à Miramas, c'est cela qui m'est apparu, que c'était un film sur une époque pré... quelque chose, où le monde ancien en crise tentait de donner naissance à autre chose qui n'avait pas encore de forme stable. On cherche son chemin, comment sortir de la nuit. C'est ce que le film raconte, Nadia cherche le père de son bébé qui l'a abandonné, elle croit l'avoir vu dans des images télévisées d'un piquet de grève, elle s'immisce dans un groupe de militants qui font le tour des piquets de grève pour le trouver, ils se perdent ensemble, ils cherchent où dormir, ils résistent au froid ensemble, le temps passé ensemble créent des liens nouveaux. Quelquefois j'essaye de voir les films avec des yeux posthumes en quelque sorte. J'imagine que pour celui-là remonteront à la surface la question de la filiation, les questions de fidélité à ses origines, à sa classe, les différences sociales infimes entre les protagonistes qui leur semblent des abîmes, la recherche de liens, de sens qui pourraient les aider à voir plus clair, à trouver la nuit. Peut-être que ce qui touchera dans un siècle, c'est le fait que dans une séquence où ils roulent au hasard, Ariane-Nadia fume une cigarette, allongée à l'arrière, la braise rougit dans l'ombre, clignote par instants en rythme avec sa respiration et les hommes à l'avant murmurent, ils disent qu'ils n'aiment pas le monde capitaliste contemporain, qu'on le sent bien que ça pourrait être différent mais qu'ils ne savent pas comment faire un autre monde, ni avec qui.

Christian Chevandier : Les gestes et les postures s'accordent avec les paroles pour construire les discours. Et là encore, comment le chercheur en sciences sociales, le sociologue, l'historien, peuvent-ils en rendre compte ? La tentation alors est grande de sur-interpréter, de surinvestir les propos. J'ai usé et abusé, dans des cours comme dans des textes, d'une phrase que j'aime beaucoup et qui renvoie aujourd'hui l'historien à tant de débats civiques auxquels il est enjoint de se rallier : « À quoi ça sert d'avoir une histoire si on la ramène pas ? » Elisabeth Lévy l'avait diffusée dans une émission de France-Culture consacrée au tournage de *Nadia*. Je vous pose la question à tous, comment l'entendez-vous, cette phrase ? Moi je l'ai prise comme l'affirmation par le groupe social d'un droit d'intervention dans la vie publique mais aussi d'un devoir qui leur viendrait des grands anciens, ceux qui ont fait cette histoire à la suite de laquelle ils ont le droit et le devoir, ce qui est plus douloureux, de la ramener. D'où la réaction très forte du groupe social lorsque cette histoire est mise en cause, que ce soit par un ministre qui dit : « Il n'y a plus d'escarbilles » ou lors des récentes affaires judiciaires autour de la dimension ferroviaire de la politique nazie d'extermination des juifs d'Europe.

Dimitri Vezyroglou : Tout groupe social veut contrôler l'image qu'il renvoie et qu'on donne de lui. Parce que le cinéma « présentifie » et « dramatise » (au sens de scénariser) cette image, un film est susceptible de faire naître une crainte de la part du groupe social qu'il représente : la crainte de voir son image lui échapper et d'être dorénavant assimilé à celle que le film impose. D'où la contestation, l'invocation d'une sorte de « droit de réponse » et la réappropriation du propos du film, comme on a pu le voir pour *Nadia* mais comme ça peut se voir aussi très souvent au sujet des films sur la Résistance.

Philippe Corcuff : Les questions de Christian touchent à l'*éthique de la mélancolie* qui nous a traversés dans la construction du film. Ce que j'ai appelé, plus tard, dans *La Société de verre*¹³, en référence justement au film, une « éthique de l'hippopotame ». Il y a deux façons de ne pas oublier le passé dont on hérite : une façon nostalgique, parfois un peu folklorisante, qui a le regard exclusivement tourné vers le rétroviseur, et puis une mélancolie radicale, créant des interférences dynamiques entre passé et futur. Une mélancolie puisant dans la tradition des ressources pour relancer les dés de l'utopie. C'est la mélancolie du philosophe Walter Benjamin, dans ses thèses « Sur le concept d'histoire » en 1940, peu de temps avant de se suicider à la frontière franco-espagnole, juif fuyant le nazisme, marxiste hétérodoxe percuté par la paralysie du mouvement ouvrier dans le choc d'une social-démocratie aseptisée et d'un stalinisme totalitaire. Les figurants cheminots du film, trois ans après 1995, baignaient d'ailleurs dans une certaine mélancolie, hésitant entre la nostalgie de ce qui n'avait pas livré ses promesses et l'ouverture aux nouvelles possibilités de l'à-venir. « Et mon passé revient de sa défaite », chante Charles Aznavour dans *Non, je n'ai rien oublié*, histoire d'un amour contrarié de jeunesse qui semble pouvoir renaître à l'occasion d'une rencontre inopinée. Pour moi, cette « éthique de l'hippopotame » a d'abord été incarnée par le personnage joué par Sylvester Stallone dans *Copland* de James Mangold (1997). Ce shérif un peu balourd, qui n'a pas grand-chose à faire dans une ville composée principalement de flics de New York va, à un moment donné, sauver « la communauté » contre elle-même de la corruption, en maintenant une fidélité à ses valeurs. Au vu de l'importance de la tradition pour les syndicalistes cheminots, il m'a semblé que cette métaphore à portée éthico-politique leur convenait assez bien. D'où le titre un peu énigmatique du film. C'est parce qu'ils sont lestés par une histoire, qu'ils peuvent

13- Voir Philippe Corcuff, *La Société de verre. Pour une éthique de la fragilité*, Paris, Armand Colin, 2002.

tenter de se brancher sur un avenir inédit, alors que la flexibilité néolibérale leur demande de se débarrasser du « surpoids » que constituerait cette histoire selon les critères du profit capitaliste. La société marchande, enfermée dans le « présentisme », nous veut « allégés ». Les hippopotames freinent de tout le poids historique, non pas contre l'avenir, mais pour préserver un autre avenir possible. Les limitations du droit de grève dans les transports publics au nom du « service minimum » visent alors à dépouiller nos hippopotames de certaines de leurs ressources de résistance.

Dominique Cabrera : L'idée de résistance dont nous avons tant besoin aujourd'hui, la question sur notre histoire qui devrait nous permettre de « la ramener » m'inspirent l'image de l'avion qui tombe dans un trou d'air et qui puise dans cette chute, dans l'appui de la résistance de l'air, l'énergie, la ressource qui va le faire remonter plus haut. On ne connaît ni le présent, ni l'avenir, qui sait ce que recouvre la soumission contemporaine ? Qui sait ce qu'il adviendra de nous et de nos sociétés ? En ce moment, circule sur Internet, téléchargée allègrement par des milliers d'internautes, l'image d'une speakerine qui refuse en direct d'ouvrir le journal par un sujet sur Paris Hilton, elle veut ouvrir sur l'Irak. On jubile de voir quelqu'un dire non au cœur du système de la domination des images. Cette séquence est sur Internet pour longtemps, bien après l'actualité de l'événement elle continuera de diffuser son parfum d'insoumission. Ce qui se passe là n'est peut-être pas une œuvre mais, à mon sens, c'est une création, cette journaliste invente un geste nouveau, l'invente sur le vif pour beaucoup d'autres. Ce qu'on tente en réalisant un film est ainsi toujours le pari d'une invention, non seulement de montrer sans démontrer mais aussi de faire en sorte que ce qu'on montre soit comme un piège qui capture l'imagination, la collaboration, l'invention de n'importe quel spectateur pour l'ajouter au film, le faire sortir de la parthénogénèse de sa création, le faire vivre tel qu'en lui-même il demeure et il change à travers le temps.

