



GRAND PRIX DE LA COMPÉTITION NATIONALE 2011-FID-MARSEILLE • PRIX SPÉCIAL DU PUBLIC 2012-FILMER LE TRAVAIL-POITIERS •
MENTION SPÉCIALE DU JURY 2012-CROSSING EUROPE FESTIVAL-LINZ • MENTION SPÉCIALE DU JURY 2012-ESCALES DOCUMENTAIRES-LA ROCHELLE •
PRIX DU MEILLEUR MOYEN-MÉTRAGE 2012-CINEMAMBIENTE-TURIN •



Un film de Manuela Frésil

Entrée du personnel

*“Une fois qu’on a appris le geste...
On est comme des machines !”*

Sortie nationale le 1^{er} mai 2013



www.entreedupersonnel-lefilm.com

Synopsis

Au début, on pense qu'on ne va pas rester.

Mais on change seulement de poste,
de service.

On veut une vie normale.

Une maison a été achetée,
des enfants sont nés.

On s'obstine, on s'arc-boute.

On a mal le jour, on a mal la nuit,
on a mal tout le temps.

On tient quand même,
jusqu'au jour où l'on ne tient plus.

C'est les articulations qui lâchent.
Les nerfs qui lâchent.

Alors l'usine vous licencie.

À moins qu'entre temps on ne soit passé
chef, et que l'on impose maintenant
aux autres ce que l'on ne supportait plus
soi-même. Mais on peut aussi choisir de
refuser cela.

Entrée du personnel a été réalisé à partir de
récits de vie de salariés et de scènes tournées
dans de grands abattoirs industriels, sous la
surveillance des patrons.



59 minutes – DCP – 16/9 – Dolby Stéréo – Couleur – Visa n° 124.273

AVEC LES VOIX DE Anne Caillère, Mimi Alice Diop, Steve Tientcheu, Nadine Marcovici, Catherine Vuillez, Mounir Margoum.
AVEC LA PRÉSENCE À L'ÉCRAN DE Des militants syndicaux CGT et CFDT salariés des abattoirs. Michel Gravoil, Florence Muller,
Emilie de Preissac, Eléonore Saintagnan, Steve Tientcheu. Réalisatrice : Manuela Frésil. Assistant : Edie Laconi. Image : Jean-Pierre
Méchin. Montage : Marc Daquin. Montage son et mixage : Benjamin Rosier. Production : Ad Libitum. Production déléguée : Catherine
Bizern et Dominique Cabrera. Production exécutive : Françoise Guglielmi. En coproduction avec Mil Sabords, Télénantes et Yumi
Productions. Avec la participation de la Région Haute-Normandie, Centre national du cinéma et de l'image animée, Ministère de la Culture
et de la Communication – Direction générale des patrimoines – Mission du Patrimoine Ethnologique. Avec le soutien de la Région des Pays
de La Loire, Conseil général des Côtes d'Armor, l'ANGOA et de la PROCIREP-Société des Producteurs, l'Institut de Recherches et d'Etudes
des Salariés Agricoles (IRESA FNAF CGT). Une distribution Shellac.



DISTRIBUTION

Shellac

Friche de La Belle de Mai
41 rue Jobin
13003 Marseille
Tél. 04 95 04 95 92
shellac@altern.org
www.shellac-altern.org

PROGRAMMATION

Shellac

Lucie Commiot

Tél. 01 78 09 96 65

Anastasia Rachman

Tél. 01 78 09 96 64

programmation@shellac-altern.org

PRESSE

Stanislas Baudry

34 Boulevard Saint Marcel

75005 Paris

Tél. 06 16 76 00 96 - 09 50 10 33 63

sbaudry@madefor.fr

CONTACT

ASSOCIATIONS

Philippe Hagué

Tél. 06 07 78 25 71

philippe.hague@gmail.com

Dossier de presse et photos
disponibles sur
www.shellac-altern.org



Ce film a reçu le soutien du **Groupe national des Cinémas de Recherche**, qui fédère, dans toutes les régions, des salles classées Art et Essai et Recherche.

Le GNCR

> soutient, dans les salles, un cinéma réellement indépendant et novateur ;

> favorise la rencontre entre les auteurs, leurs œuvres et les publics ;

> affirme, par des choix artistiques et politiques, l'idée d'un cinéma libre et vivant ;

> défend les salles indépendantes dans leurs choix et leurs pratiques.

Note d'intention

PAR LA RÉALISATRICE



À l'origine de ce projet, il y a l'expérience sidérante de la visite d'un abattoir industriel, le plus grand de Bretagne. Je voulais voir l'outil, les procédures par lesquelles l'industrie agro-alimentaire qui nous nourrit, transforme les bêtes en viande.

Le choc a été rude, et dans

un premier temps, je n'ai vu que les bêtes.

Sept heures du matin, des centaines de cochons sont serrés là, les uns contre les autres. Ils attendent sous des brumisateurs, pour être détendus. Par groupe de quinze ou vingt, ils avancent vers la machine à tuer, passant successivement de parcs en parcs, à chaque fois plus étroits. Ils arrivent trois par trois dans le couloir de contention, puis deux par deux, un par un. Au bout du parcours, une porte se lève, comme une guillotine.

Le rendement est de 800 à l'heure, un toutes les quatre secondes et demi, 7 000 par jour, 1 500 000 par an.

D'un coup de couteau, le saigneur tranche les carotides. Il répète ce geste 3 500 fois au cours de sa journée de travail. Les cochons devenus porcs continuent d'être agités de soubresauts nerveux et impressionnants. Le tapis avance. Plus loin, un autre ouvrier accroche chaque carcasse par la patte arrière droite à la chaîne. Les voilà entraînées dans l'usine.

Plus loin, il y a les désosseurs qui retirent les os de la viande, et des ouvriers qui retirent les tendons et les dernières traces de gras, et tout au bout il y a la mise en barquettes.

A chaque fois, des gestes répétés plusieurs centaines de fois par heure. Les hommes et femmes indifférenciés, recouverts des pieds à la tête d'une tenue identique, blanche, comme une armée de clones vouée au travail à la chaîne.

Car un abattoir, c'est d'abord une usine. Longtemps cette évidence est restée pour moi une étrangeté. L'abattage de masse sidère, le fonctionnement de la chaîne sidère ; tout concourt à ne plus pouvoir rien penser de ce que l'on voit.

La rumeur dit que travailler là-bas, « c'est terrible ». Terrible... bien sûr, cela ne peut pas rien faire de tuer tant de bêtes. Ce « terrible » je l'attribuais au fait de donner tant de fois la mort dans la journée. Je voulais parler de ça avec ceux qui y travaillent. Mais au cours de mes visites j'étais accompagnée d'un « cadre ». Les « opérateurs » - qu'en d'autres temps, on appelait les ouvriers - rîvés aux machines, ne me regardaient pas et ne semblaient même pas me voir.

Alors pour pouvoir leur parler, j'ai proposé une réunion dans le local du syndicat. J'ai été étonnée : ils sont venus nombreux de plusieurs usines de la région. Des usines qui tuent des porcs, des usines qui tuent des vaches, des abattoirs de volailles. J'avais en tête mes questions de morale, mais ils m'ont répondu en me racontant leur vie au travail. Ils m'ont raconté comment le geste de tuer, dépecer, couper, désosser, répété et répété, use leur propre corps. J'étais particulièrement frappée et émue quand ils m'expliquaient les gestes qu'ils faisaient sur la chaîne de découpe, et qu'ils se prenaient comme exemple. Ils me disaient « Il faut couper le tendon là, entre ces os là... » en me montrant leur épaule, leur bras, leur dos.

Ce n'était pas de la mort des bêtes dont ils me parlaient, ni de leur propre dégoût, ni de la viande. Mais de choses plus concrètes, plus précises et plus douloureuses encore : le cauchemar de leur vie à l'usine.

Le travail à la chaîne rend malade. Ce n'est certes pas une spécificité de l'industrie agro-alimentaire. Mais à l'abattoir, c'est un fait avéré, les ouvriers tombent malade plus souvent et plus rapidement.

Les corps des animaux sont démembrés par la chaîne de production ; celui des hommes aussi. Les ouvriers souffrent de là où l'on coupe les bêtes. Et c'est pour parler de cette violence qu'ils étaient venus me rencontrer.

Une femme n'arrêta pas de pleurer. Elle parlait de la bosse de « calcaire » qui s'était formée sur son épaule et de sa main qu'elle ne pouvait plus serrer. Elle parlait de son licenciement et de son invalidité

à jamais. Elle parlait de son désespoir, elle disait : « je sais que je ne peux plus travailler mais je n'arrive pas à accepter que je ne pourrai plus jamais travailler ». Elle avait 40 ans et en paraissait 60. Assis en face de Rozenn, il y avait Yves. Il regardait Rozenn pleurer. Il disait : « l'abattoir maintenant c'est le bout. C'est là où on va lorsqu'on ne peut plus travailler ailleurs. On ne peut pas imaginer comment travailler, ça pourrait être pire... »

Les ouvriers avaient accepté que je les enregistre, mais exigé que leurs témoignages restent anonymes, par peur des représailles. Le récit de leur vie au travail était bouleversant, troublant, insoupçonné. Souvent ils me disaient que la mort des bêtes ne leur faisait plus rien, qu'ils s'y étaient habitués. Mais je les entendais aussi parler de leurs cauchemars, des images qui revenaient après le travail, pendant leur sommeil, comme si la mort des bêtes les rattrapait... Mais au-delà des histoires et des situations individuelles se dessinait une issue tragique, un destin commun : tous ces ouvriers étaient, ou finiraient, usés. Usés jusqu'à l'os. Je suis allée dans d'autres usines où j'ai fait d'autres entretiens. À chaque fois, j'ai été touchée par la précision des mots, des phrases, des expressions que les gens employaient : leur corps était aliéné par la chaîne, par la répétition des gestes, mais leur parole exprimait la conscience de cette aliénation.

Ils pensaient leur condition et dans la brutalité de la situation qu'ils décrivaient, il n'y avait plus rien d'humain que cette parole-là, seul signe tangible de leur résistance...

Au-delà du vertige que produit le lieu de l'abattoir, l'enjeu central de ce film, est bien la question du travail. Pour en rendre compte il faut mettre en rapport la chaîne, ce qu'on en voit, ce qu'on peut en filmer, avec cette parole des ouvriers. Le film se construit autour de ces deux pôles. D'un côté, la rationalité et la modernité de l'usine à viande, le trouble produit par ce mode de transformation du vivant en matière inerte et consommable ; et de l'autre, le récit par les ouvriers de ce travail qui les détruit.

Quand l'entrée du personnel se fait impasse de l'abattoir... Temoignages

L'abattage

« Dans la viande oui j'ai toujours fait ça. J'ai commencé à l'âge de 18 ans.

Le premier jour : un choc.
C'est la cadence de tuerie qui fait que c'est violent.
Je ne m'attendais quand même pas à quelle vitesse on voit les vaches se faire tuer.

C'est pan pan pan. Ça s'arrête pas.
C'est une bête qui meurt toutes les minutes.

Si cela avait été moins rapide, je pense que j'aurais eu le temps de digérer la première vache avant de voir la deuxième se faire abattre.

Sinon, pour le reste, je pouvais m'attendre à ce que j'allais voir...

Mais on s'y fait, on fait notre boulot, on n'y pense pas. »

« Le plus pénible c'est d'accrocher les bêtes, parce que si vous embauchez, vous ne savez pas si vous allez réussir à débaucher.

Il y a toujours des réactions des bêtes. Des réactions terribles, terribles, terribles.

Elles sont mortes, mais c'est des réactions.

Et puis des fois, ça va tellement vite qu'on oublie qu'on n'y pense plus.

On s'habitue, on s'habitue à tout, c'est la pire des choses, l'habitude. »

Les cadences

« Moi, au départ je me disais : "il faut qu'on y arrive" j'étais à fond derrière l'entreprise.

Je me disais : il n'y a pas de raison que les Bretons y arrivent et que nous on n'y arrive pas, il faut nous équiper davantage, avoir des machines qui soient... Et puis pour les cadences, ben on s'y fera petit à petit...

Et on a gagné des parts de marché, mais on perd de l'argent. On n'arrête pas de perdre

de l'argent, parce qu'il n'y a plus de prix. On vend à perte. C'est devenu complètement aberrant.

Avant, les accords avec les supermarchés c'était une semaine de promo par mois, c'est les 3 autres semaines qu'on gagnait de l'argent, maintenant 3 semaines par mois, on ne vend plus qu'en promo et la quatrième semaine, on ne vend rien parce que tout le monde a un congélateur.

On augmente les cadences et on perd de l'argent. La matière première qui baisse qui baisse, les coûts d'emballage qui augmentent, sur quoi peut-on gagner ?

On pourrait gagner sur les ouvriers, mais on est arrivé à des cadences, où je ne vois pas comment on peut aller plus loin... »

BIO – FILMO

PAR MANUELA FRÉSIL

Après des études de philosophie, je décroche un stage d'assistante au montage, auprès de Jean Rouch, au Comité du Film d'Ethnographique. Puis j'intègre la **Fémis** en Section Montage. Avec mes « camarades de promotion » : Françoise Bernard, Juliette Cahen, Ariane Doublet, Pascal Goblot, nous réalisons **Terre-neuvas** (Prix du public - vision du réel - Nyons en 1993).

J'essaie de vivre de mon métier en faisant des films que j'estime « honnêtes » pour la télé, et en particulier pour ARTE, dont **Pour de vrai** : la vraie vie des petites filles, lorsqu'elles jouent aux Barbie, et **Si loin de bêtes** où il est déjà question d'élevages industriels.

J'accepte que mon travail, n'est pas un métier, mais une « vocation ». Je préfère la marge, la campagne à la ville, l'enseignement aux injonctions des chaînes, et je ne vais plus aux fêtes d'ARTE... Et parfois je rêve de devenir assistante sociale, éducatrice spécialisée, prof au collège... J'essaie de faire des films qui racontent ce qui ne se voit pas. Je filme des gens que l'on n'entend pas.

Je crée des ateliers de réalisation vidéo en direction de publics amateurs, quelques fois fragilisés.

En 2006 je réalise **7 + Un épilogue** avec les patients de l'hôpital psychiatrique de Reims.

En 2008 **Voisines**, avec un collectif de femmes africaines, récemment arrivées en France.

En 2009, je filme **Les Nuits de la préfecture** : la queue, une nuit durant, devant la préfecture de Bobigny.

En 2011, je finis **Entrée du personnel**. Travail qui m'a pris 7 ans.

Actuellement je hère avec les femmes et les enfants logés au 115 - Samu social - en quête d'une manière de raconter leur histoire.

POÏETIQUE* D'UNE CONSTRUCTION DOCUMENTAIRE

PAR CAROLINE ZÉAU, MAÎTRE DE CONFÉRENCES - UNIVERSITÉ PICARDIE JULES VERNE.

Le dispositif principal d'*Entrée du personnel* articule ensemble deux niveaux de récits : celui de l'image (et du son) et celui des paroles. Et cette dichotomie, réconciliée par la cohérence formelle du film, témoigne des conditions de production de l'une et des autres.

A l'origine, Manuela Frésil s'est demandé « comment faire ? » : pour évoquer l'expérience du travail à la chaîne dans une usine d'abattoir en dépit du contrôle de l'image et avec le souci éthique de ne pas nuire aux travailleurs qui témoignent et aux cadres qui lui ont permis de voir. Comment faire pour mettre en relation, dans une perspective cinématographique, l'image encadrée et la parole anonyme ? La première étape fut bien sûr la rencontre et l'écoute des témoignages qui ont déplacé le point de vue initial de la cinéaste : du corps de l'animal vers celui de l'ouvrier.

Une soixantaine de témoignages ont été recueillis, enregistrés à la condition de l'anonymat car les ouvriers savent quelles sont les conséquences possibles de cette parole rendue publique. Livrés par des hommes et des femmes de tous âges, ces récits ont fini par révéler la conscience d'un sort commun de l'ouvrier d'abattoir, un destin collectif qui, à l'issue d'une réduction chimique, a fourni l'ossature d'un récit reconstitué à partir des paroles dites.

Ainsi, l'enjeu était-il de restituer leur récit dans une temporalité qui dépasse celle du présent du tournage pour rendre compte de la transformation qui résulte de l'expérience de l'abattoir, ce que le travail fait du travailleur à l'échelle d'une vie. De cette nécessité résulte la construction d'un texte, constitué de sept récits – quatre femmes, trois hommes – et monté à partir du matériau brut de la parole transcrite dans le respect rigoureux du mot et de la syntaxe. Tout en traçant les contours de personnages distincts – hommes ou femmes, avec ou sans enfants, d'âges différents – les récits s'emboîtent, se passent le relais, dans une alternative solidaire au travail à la chaîne, pour raconter le destin commun de l'ouvrier d'abattoir. Au-delà de la justification artistique, cette approche apparemment paradoxale – transformer le réel à des fins documentaires – se trouve ici légitimée par le problème de l'anonymat qui interdit le principe d'identification. **Chaque personnage du film est façonné par le montage de plusieurs témoignages mais chaque phrase entendue par le spectateur a réellement été dite.** Plus ou moins conscient du dispositif, il est rendu sensible à cette tension entre le fictionnel et le factuel : l'association des images et du texte résiste à son attente d'une adéquation entre un corps et une voix, mais l'authenticité saisissante du langage signale l'inscription vraie de la parole en amont du film. **L'effet de distanciation ainsi produit est renforcé par l'interprétation du texte, dit par des comédiens qui ne dépassent pas totalement le registre vocal de la lecture. La vitesse de celle-ci semble rythmée par celle du travail à la chaîne dans un système de mimétisme entre la caméra, les voix et la machine. A chaque personnage correspond une voix qui revient, de loin en loin, tout au long du film, et que le spectateur bientôt reconnaît ; mais le visage qu'il peut lui associer varie.**

Là encore, la méthode employée répond à un impératif éthique : se saisir d'une parole sans l'usurper. Le plus souvent, la voix *over* accompagne les images du travail d'abattoir ; mais à quelques reprises – à la plage, dans le local syndical – le corps de l'interprète surgit, l'énonciation est ainsi rendue visible, l'instance du discours, tel un chœur antique, s'incarne, soulignée par l'artificialité des gestes et des postures. **Trois jeunes femmes sont installées sur la plage,** vaquent à leurs loisirs puis s'adressent, frontalement, à la caméra pour dire chacune comment elles s'accommodent de l'usine, la troisième mimant de ses deux mains la mécanique du travail en disant : « Une fois qu'on a appris le geste, on est comme des machines. »

A contrario, deux exceptions sont faites à l'interprétation et à l'asynchronisme du corps et de la voix : deux hommes et une femme qui témoignent en son direct et à visage découvert. Ainsi alors qu'ils valident par ce qu'ils disent et par leur ancrage manifeste dans la réalité de l'usine l'histoire qui nous est racontée, leurs propos se trouvent symétriquement « emblématisés » par le dispositif qui les encadre.

Le montage de ces récits opère une série de déplacements du spectateur qui, à l'instar de la réalisatrice qui avait dû ajuster son point de vue au contact des ouvriers, voit démenties les idées préconçues qui forment sa perception de la condition de l'ouvrier d'abattoir. Témoignage après témoignage, ces déplacements se résument ainsi : on peut être jeune, avoir un métier, venir là par choix « à cause de la mer » Il n'est pas question d'ennui, de cerveau, il est question de muscles :

« L'usine pour moi c'était une changement radical (...). En coiffure, tu te muscles vachement les mains, mais pas les poignets » On peut aimer ce métier : « Il y a des gens qui aimaient ça, moi par exemple, j'aimais ça » On s'habitue à côtoyer la mort même si on en rêve la nuit : « Celui qui est en tuerie, il fait des cauchemars, c'est obligé, tu as toujours le contact de cette bête qui va venir se faire tuer. Mais on s'y fait, on fait notre boulot, on n'y pense pas » etc.

Corrélativement, cette construction fait émerger les représentations sous-jacentes au discours et qui expriment principalement l'assimilation de l'homme à la machine ou à l'animal (ou les deux) et l'écartèlement de la personne.

Ce dernier motif traverse tous les récits et confirme l'idée du « partage de soi » énoncée par Jacques Gabillon dans *Chronique d'un été*. C'est d'abord le partage de la vie en deux temps distincts, étrangers l'un à l'autre, celui du travail et celui du loisir : « Quand il fait beau l'été après le boulot, je vais à la plage ». C'est aussi le choix entre la santé physique (si on s'en tient au salaire) et le confort matériel (si on force la cadence pour gagner la prime). C'est le partage entre l'avant et l'après : « Mon mari dit que j'ai changé. Je suis devenue indifférente aux autres » ; entre deux vies, avant et après le licenciement pour invalidité : « Une qui vient de finir. Une qui commence. » Conscient de ce qu'il sacrifie, chacun à sa manière se dit écartelé, coupé en deux comme une carcasse. Ce rapprochement entre l'homme et l'animal est un autre fil conducteur de ces récits enchaînés :

« Là, moi je suis aux épaules. »

« Je rêvais de la chaîne, mais c'est plus les cochons qu'étaient pendus, c'était les êtres humains. C'est la viande qui fait ça. [...] je veux pas devenir comme eux.

Ca m'est arrivé, j'étais dans le bureau moi quand ça m'est arrivé. [...] vous avez le chef, qui voit les intérimaires arriver, et qui dit à un autre chef : "Voilà de la chair fraîche..." »

« Parce que vous ne savez pas si vous aurez une main en moins. »

« C'est un os de son bras qui est mort, un métacarpe. »

Etc.

Enfin, l'assimilation de l'homme avec la machine : « Tu es trois à ce poste-là » ; « on est comme des machines ». Une femme (une ouvrière) confirme en son direct et en mimant les gestes qui remplacent les mots, trouve la parole :

[T]oujours un moment de... quand même, d'aller chercher... déjà... de... En plus on a toujours un mouvement de... non seulement les bras, mais les mains... Parce qu'on a le couteau.

Plus loin, l'homme devient un hybride de la machine et de l'animal :

On est cassé parce que notre machine à nous elle est... ou alors il faudrait qu'ils nous clonent. C'est ça il faudrait qu'ils arrivent à faire évoluer nos articulations en fonction des gestes qu'ils nous demandent de faire. [...] Je me dis que ce n'est pas possible de continuer d'amener les gens à être des clones, des bêtes dans leur tête. [...] on n'est pas des robots. Parce que quand on est robot, on n'est pas que robots, on est des humains.

Un homme, un ancien contremaître, dit au sujet des conséquences destructrices de la mécanisation de la chaîne :

Tout d'un coup, on s'est retrouvé à se dire, et ben c'est comme Charlot [...] ça va être plus pratique, et puis si ça va trop vite, on arrêtera le bouton [...].

La machine détruit l'humain comme le montre *Les Temps modernes* (*Modern Times*, 1936), mais quand le marché et la machine s'emballent, Charlot, lui est assez libre pour « arrêter le bouton » et partir, quitte à partir en ville... Même si Charles Chaplin, sans paroles ou presque, est parvenu à offrir l'une des représentations les plus marquantes de l'aliénation du travailleur de l'ère industrielle, il est encore en-deçà de la réalité.

*La poïétique a pour objet l'étude des potentialités inscrites dans une situation donnée qui débouche sur une création nouvelle.