

COMMENT LES DOCUMENTAIRES DE CRÉATION MONTRENT-ILS LES GROUPES PROFESSIONNELS ? L'EXEMPLE DES OUVRIER·ÈRE·S D'ABATTOIRS

Jean-Paul Géhin

Enseignant chercheur à l'Université de Poitiers, GRESCO

Images du travail Travail des images - Images du travail, Travail des images | n°5 | 2017

Pour citer cet article :

Jean-Paul Géhin (2017). "Comment les documentaires de création montrent-ils les groupes professionnels ? L'exemple des ouvrier·ère·s d'abattoirs". Images du travail Travail des images - Dossier | Images du travail, Travail des images | n° 5. Le travail à l'écran : mise en scène des groupes professionnels par les médias. [En ligne] Publié en ligne le 20 décembre 2017.
URL : <http://09.edel.univ-poitiers.fr/imagesdutravail/index.php?id=1626>

Comment les documentaires de création montrent-ils les groupes professionnels ? L'exemple des ouvrier-ère-s d'abattoirs

JEAN-PAUL GÉHIN

Résumé : Cet article se situe au croisement de deux réflexions en cours : l'une concerne les documentaires de création et la singularité de leur point de vue par rapport aux sciences sociales ; l'autre vise à analyser la possibilité de filmer le travail contemporain et donc les méthodologies permettant de le faire, sans dissocier ce qui est montré de la manière de le montrer. En s'appuyant sur l'exemple du travail dans les abattoirs, il s'agit de comprendre comment les documentaires de création abordent et traitent le travail et les groupes professionnels. Comment nous renseignent-ils sur l'organisation du travail et le déroulement des activités ? Au total, comment le travail est mis en scène et analysé ?

Mots-clés : documentaire, groupes professionnels, ouvrier d'abattoir

Abstract: This article is situated in the crossing of two current reflections: the one concerns the documentaries and the singularity of their point of view, compared with the social sciences; other one aims at analyzing the possibility to film the contemporary work and thus the methodologies allowing to make it, without separating what is shown by the way of showing it. Resting on the example of the work in slaughterhouses, it is a question of understanding how the documentaries of creation approach the work and the professional groups ? How do they tell us about the organization of work and the progress of activities? In total, how is the work staged and analyzed?

Keywords: documentary, professional groups, worker of slaughterhouse

L Plusieurs publications abordant la question des relations entre cinéma et travail (Eyraud, Lambert, 2009 ; Géhin, Stevens, 2012 ; Florés-Lonjou, 2012) rappellent que les images photographiques puis cinématographiques et le travail industriel sont nés ensemble durant le XIX^e siècle. Ce n'est pas un hasard si le premier film de l'histoire du cinéma, *La sortie des usines Lumière* (1896), met en scène une entreprise industrielle et des travailleuses car les inventeurs de ce média d'emblée le pensent comme un outil de connaissance. Ils accordent une place importante au travail tant pour enregistrer l'émergence des formes industrielles nouvelles que pour conserver les gestes et les savoirs traditionnels en train de disparaître. L'accent est mis sur sa capacité à saisir ce que l'œil ne voit pas comme le cheval au galop ou la décomposition du geste du travailleur (Piault, 2012). Le cinéma se retrouve au service de l'organisation scientifique du travail de Taylor, qui connaît un développement parallèle. Ainsi, Franck et Lilian Gilbreth filment le travail humain dans l'objectif affiché de le simplifier et l'améliorer, inaugurant la tradition d'usage d'images fixes ou animées en ergonomie.

Tous les genres cinématographiques sont concernés. Les longs métrages de fiction, muets puis parlants, vont s'intéresser à cette figure de la modernité qu'est le travail industriel¹ : de *Métropolis* de Fritz Lang (1927) au cinéma social et au néoréalisme de l'après-guerre, en passant par *Les temps modernes* de Charlie Chaplin (1936). Ils vont, plutôt que montrer avec précision le travail, s'employer à dénoncer les rapports sociaux de production induits par le développement de la société industrielle. Ils fabriquent, à l'image des *Temps modernes*, des représentations collectives du travail qui s'avèrent encore structurantes aujourd'hui (Bidet, 2015). Les courts métrages dits documentaires, d'informations, d'actualités ou encore de reportages, placés avant l'entracte, accordent aussi une place importante au travail. Ce sont souvent des films de commande, financés par la grande industrie ou les ministères² qui, en général, véhiculent une idéologie du progrès et qui donnent une vision très stéréotypée du travail ouvrier (Peigné-Giuly, 1996).



Vidéo 1. *Le chant du styrène*, 1958, 13'12"
Capture d'image du film *Le chant du styrène*
© Alain Resnais

Entre les deux guerres, à côté du cinéma de fiction et des courts métrages dits d'informations³, se constitue un genre cinématographique qui sera qualifié de documentaire de création (Niney, 2002). Cette émergence progressive part du constat que la réalité sociale ne se laisse pas saisir facilement. En rendre compte nécessite un travail de reconstruction, difficile et laborieux, que les cinéastes réalisent tout au long du processus filmique : pré-enquête, écriture, tournage, montage. Les deux pères fondateurs du documentaire de création explorent cette voie nouvelle dans les années 1920. Robert Flaherty, naturaliste américain, reconstruit une réalité en train de disparaître en faisant rejouer pour la caméra à *Nanouck l'esquimau* (1921) son propre rôle, des scènes de la vie quotidienne et de la chasse traditionnelle. Parallèlement, le cinéaste soviétique, constructiviste et futuriste, Dziga Vertov, reconstitue au montage dans *L'homme à la caméra* (1928), l'homme

¹ Le travail à la chaîne est très présent dans cette production iconographique (Hatzfeld, Michel, Rot, 2006).

² Cette production intensive présente un intérêt historique en nous permettant de disposer d'une masse considérable et unique d'images montrant le travail et les activités sociales à l'intérieur des entreprises ; elle a aussi fourni l'occasion à des jeunes cinéastes de réaliser leur premier film. C'est le cas de Yannick Bellon (*Goémons*, 1948), Georges Franju (*Le sang des bêtes*, 1949), Jacques Demy (*Le sabotier du Val de Loire*, 1955) ou Alain Resnais (*Le chant du styrène*, 1958). Ce dernier film, réalisé pour Pêchiney, constitue un exemple frappant de ce qu'on peut appeler un détournement de commande avec les textes poétiques et décalés de Raymond Queneau, les superbes images couleurs ou les étonnants mouvements de caméra.

³ Pour être complet, il faut mentionner, en particulier à l'occasion du Front populaire en France, l'émergence et le développement d'un cinéma qualifié de militant, qui a comme objectif de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas et de produire des contre-informations. Ce genre cinématographique (Gauthier, 2003) s'intéresse au travail et aux luttes sociales mais a rarement pu pénétrer en entreprise.

nouveau et la société nouvelle qu'il appelle de ses vœux. Chacun à leur manière, ils filment le travail, en proposant deux versions radicalement différentes du champ : d'un côté, une vision nostalgique du travail traditionnel et domestique ; de l'autre, un hymne engagé à la modernité et au travail industriel. À leur suite, nombre de cinéastes participent au développement du documentaire de création⁴, qui sera stimulé après-guerre et surtout dans les années 1960 par le mouvement social et des progrès techniques autorisant la caméra à l'épaule et le son synchrone, facilitant le recueil de la parole des acteurs sociaux et réduisant les coûts.

Cet article s'appuie sur une analyse sociologique de films appartenant à ce genre cinématographique en fort développement depuis quelques décennies et aux contours encore flous, même s'il existe aujourd'hui des synthèses historiques et cinématographiques intéressantes sur cette question⁵. Dans un premier point, on présentera la méthodologie mise en œuvre pour réaliser cette analyse exploratoire d'un corpus de documentaires de création. On tentera dans un second temps d'appliquer la grille d'analyse à un groupe professionnel particulier, les ouvrier·ère·s d'abattoirs. Un premier constat s'impose : même s'ils montrent les activités des abattoirs et des membres de ce groupe professionnel, ces documentaires, dans leur majorité, disent peu du travail, qui est en quelque sorte édulcoré par la mise en avant de grandes thématiques traversant l'activité comme le traitement fait aux animaux ou l'organisation industrielle de la mise à mort. Comme nous le verrons dans une troisième partie, il faudra attendre les années 2010 pour que quelques documentaires abordent plus directement le travail et rendent compte des caractéristiques du groupe professionnel en analysant les gestes, les savoirs, les rapports sociaux de travail ou encore les effets du travail sur les corps. Pour ce faire, ils sont amenés à puiser dans la boîte à outils des sciences sociales et/ou à effectuer des détours par la mise en scène.

1. Une tentative d'analyse sociologique des documentaires de création

L'approche présentée ici s'inscrit dans un champ de recherche encore peu abordé, analysant les relations entre cinéma documentaire et sciences sociales. On ne développera pas ici la forte défiance traditionnelle, par rapport à l'image fixe ou animée, de la démarche scientifique qui vise à rompre avec les apparences⁶. Cependant, force est de constater (Géhin, 2013) que le décalage souligné dès les années 1980 entre une société de plus en plus orientée par un flux continu d'images fixes comme animées et les sciences sociales (Terrenoire, 1985) est toujours d'actualité. L'usage de l'image reste marginal et sa prise en compte dans la démarche sociologique est toujours l'objet de précautions, voire de polémiques. De nombreuses pistes d'explication ont été avancées pour rendre compte de cet état de fait : polysémie des images et défiance de la démarche scientifique par rapport aux apparences ; tension entre rigueur scientifique et nécessité de la narration qu'impose la production documentaire ; rhétorique professionnelle tendant à opposer

⁴ De Luis Buñuel (*Terre sans pain*, 1932) à Henri Stork et Joris Ivens (*Misère au Borinage*, 1933) en passant par Georges Rouquier (*Farrebique*, 1946) : ce qui est alors souvent montré, ce sont les derniers instants des sociétés traditionnelles qui disparaissent, remplacées par la société industrielle, avec son lot de modernité mais aussi de misère sociale.

⁵ Cf. en particulier, la somme que constitue l'important ouvrage de François Niney (2002) et aussi les approches plus spécialisées de Jean Paul Colleyn (1993), Guy Gauthier (1995) ou Marc Henri Piault (2000).

⁶ Pourtant, dès sa fondation, la sociologie du travail va tenter de mobiliser photographie et cinématographie pour analyser et comprendre les activités de travail (Alaluf, 2012). Mais c'est aux fondateurs de l'école française de sociologie du travail, Pierre Naville (1966) et George Friedmann, que l'on doit une réflexion approfondie sur le contenu de l'activité de travail et l'instrumentation audiovisuelle visant à l'analyser et mieux le comprendre.

sociologues et documentaristes ; faiblesse de l'éducation à l'image à l'école en général et en particulier dans les départements de sciences sociales à l'université.

L'intention de cet article est de dépasser ces limites et ces tensions en étudiant une forme particulière de production audiovisuelle, les documentaires de création qui mettent en scène des activités de travail et des groupes professionnels, et ce faisant nous fournissent un ensemble de données, d'informations, d'images et de représentations des activités en question. Il s'agit de réaliser une analyse sociologique de ce riche corpus audiovisuel au même titre que d'autres données mobilisables comme des tableaux statistiques, des entretiens, des observations ethnographiques, des textes littéraires (Becker, 2009). Au total, c'est s'engager dans une méthodologie visant à mobiliser les documentaires de création, à la fois source d'informations et œuvre artistique, comme outil de compréhension du social.

Depuis une décennie, on constate un regain d'intérêt des documentaires de création, pour les questions du travail, de l'organisation et du fonctionnement au quotidien des groupes professionnels. L'accent est en général mis sur le travail de terrain et la durée de l'investigation, rapprochant *de facto* l'approche documentaire de la démarche sociologique. En revanche, le point de vue de l'auteur est affirmé, suggérant une rupture sans doute plus apparente que réelle, avec la neutralité axiologique revendiquée par le chercheur. En effet, la notion couramment utilisée dans le champ du documentaire de création de « subjectivité assumée », pour mettre l'accent sur la place et le point de vue de l'observateur, présente bien des points communs et des relations de cousinage avec celle « d'analyse réflexive », utilisée en sciences sociales⁷. Ce constat permet d'envisager des réflexions méthodologiques fructueuses concernant la comparaison des deux approches, documentaire et scientifique, et l'intérêt de mobiliser un tel matériau dans la recherche sociologique.

Il ne s'agit pas d'engager une réflexion théorique comparant les deux démarches mais de réaliser une approche expérimentale s'appuyant sur un corpus limité de documentaires de création et une grille d'analyse prédéfinie. Dans un premier temps, l'étude devait porter sur la comparaison de trois groupes professionnels distincts tant dans leur organisation et leur statut que dans la place qu'ils occupent dans le documentaire de création⁸ : les marins pêcheurs, les technicien·ne·s de la chimie et les ouvrier·ère·s d'abattoirs. Face à l'abondance du corpus, au caractère exploratoire de la démarche et à la complexité de l'analyse comparative, on se limitera ici à un seul groupe professionnel : les ouvrier·ère·s d'abattoirs qui étaient traditionnellement appelés « bouchers » ou « tueurs » et sont nommé·e·s aujourd'hui, de manière floue et mouvante : employé·e·s, technicien·ne·s, opérateurs ou opératrices.

Historiquement, comme nous l'explique Sylvain Leteux, le « métier de boucher consiste à tuer et découper un animal domestique (ovin ou bovin) puis à vendre la viande au consommateur. La mise à mort est un des gestes professionnels du boucher abattant. Le sang est lié à l'activité bouchère. Pourtant, le sang est le plus souvent occulté des représentations figuratives du boucher » (2015). Il faut attendre le milieu du XIXe siècle pour que s'établisse une distinction nette entre

⁷ Néanmoins, la tension entre approches méthodologiques et épistémologiques d'un côté et préoccupations plus esthétiques et techniques de l'autre reste structurante dans les discours et les représentations tant des sociologues que des documentaristes. À ce sujet, on peut remarquer et regretter que rares sont les lieux, les institutions, les initiatives visant à échanger, débattre, confronter ces deux points de vue.

⁸ De manière schématique, les marins pêcheurs constituent une figure de proue du documentaire de création, les activités de la chimie sont peu présentes et les ouvrier·ère·s d'abattoirs occupent une place paradoxale, en étant à la fois montré·e·s et peu visibles.

boucher abattant et boucher détaillant. C'est alors que se constitue le code vestimentaire du tablier blanc du boucher détaillant, édulcorant le rapport au sang.

Ce n'est que durant la seconde moitié du XXe siècle que vont être diffusées, vers un public large, des images jusqu'ici taboues⁹ d'abattage, d'égorgeage et d'éviscération à travers des reportages photographiques ou cinématographiques dans des abattoirs, eux-mêmes de plus en plus relégués à la périphérie des villes. Dans les années 1990, un groupe de travail composé d'ethnologues, de sociologues et de cinéastes s'est constitué autour des images d'abattoirs (Delavigne A., Martin A.E., Maury C.). Il a souligné la multiplication de ces images¹⁰ dans toute l'Europe et la diversité des formes allant du cinéma ethnographique aux films promotionnels, en passant par de nombreux reportages télévisuels qui, dans certains cas, proposent des images choc, aptes à flatter la sensiblerie des spectateurs.

Aujourd'hui, les ouvriers d'abattoirs constituent un groupe professionnel à effectifs faibles, peu prestigieux, plutôt rural, généralement considéré comme non ou peu qualifié et quasi invisible socialement. C'est pourtant un groupe professionnel souvent montré dans les documentaires de création. Pour constituer le corpus, deux bases de données ont été sollicitées :

- Film-documentaire.fr, géré par la maison du doc de Lussas, c'est le site de référence du film documentaire francophone, accessible aux professionnels comme au grand public. Il recense environ 42 000 documentaires.
- La base de données des films reçus par le festival *Filmer le travail* dans le cadre de sa compétition internationale. Limitée aux documentaires récents (de 2008 à 2016), spécialisée sur le travail, cette base de données recense environ 2000 références¹¹.

Bien que les deux institutions mettent clairement en avant la notion de documentaires de création, il faut rappeler qu'un flou persiste dans la définition même du terme et que les frontières entre documentaires de création, cinéma scientifique, reportages journalistiques et certaines formes de fictions documentées ne sont pas toujours nettes et stables. Et ceci d'autant plus que ce sont les cinéastes qui inscrivent eux-mêmes leurs films sur les bases de données. Le croisement entre ces deux sources a permis de constituer un corpus de 18 films, de durée variable (de 11' à 112') pour la plupart assez récents ; il faut remarquer la présence dans ce corpus de deux grands classiques du cinéma documentaire de création : *Le sang des bêtes* (1949, 21') de Georges Franju sur les abattoirs de Vaugirard et de La Villette ; *Meat* (1973, 112') de Frederik Wiseman qui montre l'ensemble de la chaîne de la viande aux États-Unis.

Chacun des films a été visionné au moins deux fois avec la possibilité d'arrêts sur image, de ralentis, de retours sur certaines séquences et de prises de notes. Pour les documentaires de notre corpus qui ont fait l'objet d'articles dans la presse et le petit nombre d'entre eux abordés dans le cadre de travaux scientifiques (*Entrée du personnel*, Zéau, 2013 ; *Meat*, Sékaly, 2001 ; *Le sang des bêtes*, Hamery, 2005), ces données ont bien entendu été intégrées à l'analyse. Chaque documentaire de création a fait l'objet d'une fiche de visionnage de quelques pages. L'ensemble a été synthétisé dans un tableau général (Cf. *infra* point 2) présentant les 18 films du corpus et

⁹ Une publication spécialisée les classe dans la catégorie des images honteuses, dites *trash* ou *destroy* et qui « jouent sur l'impudeur, l'opprobre, l'abjection. » (Maury, 2006).

¹⁰ Renvoyant pourtant à des interdits et des tabous. Rappelons qu'un des films les plus célèbres sur ce sujet, *Le sang des bêtes*, a connu la censure.

¹¹ Avec une grande diversité de provenance, les films non francophones étant de plus en plus nombreux tant dans les films reçus que les films sélectionnés ou primés.

proposant des éléments de comparaison sur la thématique générale du film, le point de vue privilégié et la place accordée au travail.

Ces documentaires fournissent des visions orientées du groupe professionnel, reflets de conceptions sociales plus ou moins partagées à un moment donné, dans une société donnée ou dans un espace social particulier. Ils nous éclairent sur les représentations sociales dominantes du métier. L'analyse porte en priorité sur les aspects privilégiés ou au contraire éludés. En effet, pour montrer le travail et les groupes professionnels, les documentaristes mobilisent comme les chercheurs·e·s, même si c'est souvent de manière moins formalisée, toute une gamme de techniques d'investigation du type entretien, observation, données d'archives, bibliographie, filmographie, etc. De plus, les documentaristes opèrent de nombreux choix esthétiques, qui sont en partie lisibles dans le produit final : cadre, prise de son, musique, montage, narration. L'analyse des documentaires se doit donc d'intégrer ces deux dimensions de contenus et de choix formels (Niney, 2002).

Concernant les contenus, deux grilles ont été mobilisées et croisées. La première grille vise à comprendre comment le travail dans les abattoirs est présenté et repose sur l'idée que tout travail humain implique trois grandes dimensions. La première recouvre l'ensemble des gestes effectués dans la réalisation d'une tâche donnée et donc toute une gamme de tours de mains, de techniques, de savoir-faire, de connaissances. La deuxième est sociale, car le travail comme activité collective implique de nombreuses relations tant hiérarchiques que fonctionnelles reflétant l'état des rapports sociaux de production mais aussi l'organisation des groupes professionnels. La troisième dimension, moins souvent mentionnée et pourtant essentielle, renvoie à un ensemble de représentations individuelles et collectives, exprimant la place que l'individu accorde à son travail, au sens qu'il lui donne, aux modalités d'articulation, dans le temps et dans l'espace, entre travail et hors travail.

La seconde grille mobilisée est centrée sur les représentations du groupe professionnel et de ses membres ; elle met l'accent sur trois grandes dimensions :

- Les composantes repérables de l'identité professionnelle : Comment les documentaires abordent-ils le groupe professionnel ? Quelles sont les principales caractéristiques et les singularités qui lui sont attribuées ? Quelles représentations dominantes s'en dégagent ?
- Les éléments saillants de la rhétorique professionnelle : Quel est le discours dominant et récurrent des membres du groupe professionnel ? Comment est présentée son utilité sociale ? Quelles spécificités sont mises en avant ?
- Les aspects majeurs de l'idiome figuratif, pour reprendre la notion proposée par Charles Gadéa (2015) : Quelles sont les formes principales du langage iconographique attaché au groupe professionnel ? Par quel outil, objet, emblème est-il représenté ?

2. De la difficulté des documentaires de création à montrer le travail

Une première analyse synthétique des 18 documentaires conduit à mettre l'accent sur le fait que, dans leur grande majorité et à quelques exceptions près que nous analyserons dans le point 3, ils montrent peu le travail. Même si les ouvrier·ère·s d'abattoirs sont, dans la plupart des cas, présent·e·s dans les images, les films s'intéressent peu à ce groupe professionnel et leur travail est quasi invisible. Les conditions de travail, pourtant difficiles, les activités précises ou encore le statut du groupe sont en quelque sorte gommés par une question qui focalise l'attention des

documentaristes comme du public ; ce que l'on peut qualifier de « systématisme industriel » qui organise la transformation de l'animal vivant en bien de consommation et qui articule deux dimensions saillantes : la première est la violence faite aux animaux et les débats philosophiques qu'elle soulève ; la seconde est la fascination qu'exerce cette première industrie de flux avec son cortège d'accumulation de carcasses, de gestes répétitifs et de cadences accélérées.

Tableau 1 : Les documentaires de création analysés

Titre	Thématique générale	Point de vue privilégié	Place accordée au travail
<i>Abattoirs</i> , Thierry Knauff, 1987, 11', France, Belgique.	Évocation poétique des abattoirs : attente des animaux, disparition, traces de leur passage.	Dénonce, sans jamais montrer d'abattage, la violence faite aux animaux.	Quasiment jamais abordé. Quelques plans de bras, de bouts de corps. Quelques sons.
<i>Adak</i> , Amandine Faynot, 2010, 23', France.	Ce film sans commentaire, sans interview, filme les travailleurs d'un abattoir d'Istanbul.	Déplacement du point de vue. L'abattage se fait en public sous le regard des familles.	Travail au centre du doc. Accent sur les rituels, le caractère sacré.
<i>Aïda la bouchère</i> , Rakia Laminou Kader, 2010, 14', France, Sénégal.	L'ensemble du cycle de la viande au Sénégal de l'élevage à la cuisine en passant par la vente, l'abattoir et la boucherie.	Film centré sur Aïda, qui exerce un métier masculin ; place de la négociation et du marchandage.	Malgré le contexte africain, les images du travail de la viande semblent stéréotypées : abattage, éviscération, découpe.
<i>Al'abattoir</i> , Philippe Radault, 2015, 52', France.	L'animal au sein d'un grand abattoir moderne. Il s'agit de saisir ses sensations et ses émotions.	Réflexion sur la condition animale et le traitement inhumain.	Les humains ne sont que les instruments. L'accent est mis sur la matière et les machines.
<i>Boxa de izolare</i> , Elena Raicu, 1994, 12', France.	Le nettoyage d'un abattoir en Roumanie.	Abattre est un acte rapide mais nettoyer prend beaucoup plus de temps.	Sorte de métaphore sur le travail impur et le travail de purification qui montre peu le travail.
<i>Le Cinquième Quartier</i> , Jean Baptiste Alazard, 2008, 53', France.	Une usine moderne d'abattage de bovins du sud de la France en cours d'automatisation du procès industriel.	Dans ce cadre futuriste le réalisateur tente de montrer les différents gestes et savoir-faire professionnels.	Malgré longues séquences montrant l'engagement des corps, la répétitivité, le rythme soutenu, le travail s'avère peu saisissable.
<i>Dans ma tête un rond-point</i> , Hassen Ferhani, 2015, 100', Algérie, France.	Dans le plus grand abattoir d'Alger, le doc prend le temps d'écouter les salariés qui y passent l'essentiel de leur vie.	Le film s'intéresse moins à l'abattage du bétail qu'à la vie au quotidien des salariés dans et hors travail.	À travers le discours des salariés se dégage une vision d'une jeunesse sans avenir. Là encore, le travail sert de prétexte.
<i>Entrée du personnel</i> , Manuela Frésil, 2011, 59', France.	Un abattoir dans l'ouest de la France. De la difficulté de rentrer dans les grands abattoirs industriels et de montrer le travail humain.	Le film repose sur 40 entretiens approfondis, des récits de vie riches totalement retranscrits d'ouvriers et ouvrières.	Pour montrer ce qu'il fait aux corps, mise en scène du travail avec des comédiens et des syndicalistes.
<i>La Main au-dessus du niveau du cœur</i> , Gaëlle Komar, 2011, 79', Belgique.	Une journée dans un abattoir moderne. À noter une longue séquence tournée dans un salon prof abordant la question de la robotisation.	L'accent est mis sur le rythme industriel, la gestion des flux, la répétitivité des gestes et le corps à corps humain/animal.	Femmes et Hommes semblent relégués au statut d'objet, jouets comme les animaux de la chaîne, dans un environnement rouge sang.
<i>Marche funèbre</i> , Axel Ramonet, 2002, 14', France.	Plongée au cœur d'un abattoir de porcs, les machines en acier et les chairs s'entremêlent.	Le film décrit le lent parcours des corps, de l'animal vivant à l'objet de consommation.	Le travail est quasi absent, juste suggéré par un bras, un couteau, un mouvement répétitif.

<i>Meat</i> , Fred Wiseman, 1976, 112', USA.	Une description précise et rigoureuse de l'industrie capitaliste de la viande.	Toute la chaîne, qui conduit de la vache au steak haché, est présentée en détail.	L'accent mis sur les flux et le processus de production tend à éluder l'individu au travail.
<i>Riskou ou le partage de la vache</i> , <u>Arice Siapi</u> , 2008, 52', Cameroun.	Au Cameroun un abattoir moderne et un nouveau marché à bétail vont être inaugurés.	De l'élevage à la vente, la société Peule repose sur une économie informelle de la vache avec sa centaine de métiers.	Au delà des images des professions traditionnelles menacées de disparition, le film plaide pour le maintien du lien social traditionnel.
<i>Saigneurs</i> , <u>Vincent Gaullier</u> , Raphaël Girardot, 2015, 97', France.	Le travail dans les abattoirs est sans conteste pénible, dangereux, sous-payé, précaire...	Bien que le travail soit déprécié, on ressent une fierté de leur boulot et de leurs savoir-faire.	Observation longue et entretiens approfondis permettent de saisir le travail à partir du point de vue des ouvriers.
<i>Le Sang des bêtes</i> , Georges Franju, 1949, 21', France.	Un documentaire sur les abattoirs de Vaugirard et ceux de La Villette dans les années d'après-guerre.	La violence de l'abattage et du dépeçage des bêtes.	Malgré la volonté d'éviter les images stéréotypées sur la mise à mort le travail est peu visible.
<i>Sangre de Mi sangre</i> , <u>Jérémy Reichenbach</u> , 2014, 77', France, Argentine.	Un abattoir autogéré en Argentine dans lequel travaille plusieurs membres d'une famille de Mapuche.	Se centrant sur un personnage, Tato, la vingtaine et vivant seul avec sa mère, le film aborde surtout la vie hors travail.	À côté des images stéréotypées du travail dans les abattoirs, ce film montre des débats entre les membres de cette entreprise autogérée.
<i>The Reaper (La Parka)</i> , <u>Gabriel Serra Argüello</u> , 2013, 29', Mexique.	Depuis 25 ans, Efrain, surnommé « la parka » (« la faucheuse »), travaille dans un abattoir.	Les gestes du tueur sont montrés en gros plan mais la question est celle de la mort en série d'animaux.	Ce film biographique montre que l'omniprésence du sang et de la mort peut avoir des conséquences lourdes sur la santé mentale.
<i>Une nuit avec des ramasseurs de volailles</i> , Jean-Jacques Rault, 2004, 26', France	Toutes les nuits, des hommes et des femmes ramassent dans des conditions éprouvantes (manuellement) des milliers de volailles.	Un travail répétitif jusqu'à l'absurde mais nécessaire pour assurer l'approvisionnement des abattoirs.	La volonté de montrer le travail de ces invisibles bute sur la complexité de cette mise en lumière et sur l'environnement de travail, sombre et poussiéreux.
<i>Les Yeux suspendus</i> , J-S Martin, J Martin, R Gonzalez, 2004, 18', France.	Un abattoir. Des carcasses de viande. Bruits stridents des machines invisibles.	La mise à mort est silencieuse. Un cliquetis et le sang envahit le carrelage.	Des mains anonymes coupent, étripent, décapitent.



Vidéo 2. *Le sang des bêtes*, 1949, 22'07"
 Capture d'image du film *Le sang des bêtes*
 © Georges Franju

Le film de Franju se veut réaliste et documenté. Il propose des images, généralement cachées au grand public, d'abattage, de décapitation, d'éviscération, d'égorgeage ou de découpage des chairs. La violence des images est volontaire et revendiquée. Elle vise à déclencher le dégoût et une réflexion sur la violence faite aux animaux, voire sur la consommation de viande. La question de l'organisation industrielle de la mise à mort est, il est vrai, très sensible dans le contexte de l'après-guerre et du traumatisme de la découverte des camps d'extermination nazis. Le film articule des prises de vue de l'intérieur des abattoirs et des images poétiques, quasi surréalistes de l'extérieur : marché aux puces de la porte de Vanves, friches industrielles et voies de chemin de fer.



Image 1. *Le sang des bêtes*, 1949, 22'07"
 Capture d'image du film *Le sang des bêtes*
 © Georges Franju

Le statut accordé aux humains est paradoxal : ils sont à la fois très présents sur les images et relégués au second plan, derrière les corps des animaux. Leurs gestes, leurs savoirs, leurs outils et leurs techniques sont abordés mais les images montrent d'abord l'abattage des animaux et le corps à corps avec les carcasses, comme si leur travail se réduisait à une série de gestes meurtriers. L'outil emblématique est le couteau. On sait très peu de leurs conditions de travail, de leurs relations sociales, de leurs représentations du métier et des animaux, de leur vie tant professionnelle que domestique. Quelques ouvriers sont appelés par leur nom, voire leur titre (par exemple « meilleur ouvrier de France »), ce qui leur confère le statut d'ouvriers de métier, relativement autonomes et entretenant un rapport fort aux outils et à la matière, ici l'animal.

Cependant, ce que l'on voit surtout aujourd'hui, c'est qu'ils ont presque tous et toujours une cigarette à la bouche. Ce détail anecdotique produit un effet de distanciation, renforcé par le commentaire en voix off, volontairement neutre et dégage, dont on imagine qu'il rend compte du point de vue des bouchers. Cette voix off très présente mêle discours social et registre poétique : « Je te frapperai sans colère et sans haine, comme un boucher » a dit Baudelaire. Sans colère et sans haine, et avec la simple bonne humeur des tueurs qui sifflent et chantent en égorgeant ; parce qu'il faut bien manger chaque jour et faire manger les autres au prix d'un très pénible et souvent dangereux métier ». Cette subtile articulation ainsi que la brutalité des images feront le succès de ce film.

Un peu plus de deux décennies après, *Meat* de Frederick Wiseman rompt avec cette vision poétique pour nous montrer avec rigueur, méthode et précision l'industrie capitaliste de la viande en décrivant toute la chaîne qui conduit de la vache dans son pré au *T bone* ou au steak haché. On se trouve plongé dans la modernité d'une immense compagnie nommée Monfort, qui intègre l'ensemble de la filière viande, de l'élevage ou l'engraissement à la découpe et la commercialisation, en passant par l'abattage ou les transports. Le film présente les différents groupes professionnels allant des garçons vachers aux investisseurs boursiers, des manutentionnaires à la chaîne aux employé-e-s de bureau et aux spécialistes de l'informatique, des acheteurs aux tueurs, des vendeurs ou vendeuses aux syndicalistes.



Image 2. *Meat*, 1976, 112'
Capture d'image du film *Meat*
© Frederick Wiseman

Dès la sortie des animaux du camion, la gestion de flux s'impose à travers la chaîne, la division poussée des tâches et la mécanisation du processus de production. Les ouvrier·ère·s s'en trouvent réduit·e·s à un rôle secondaire, à leurs gestes répétitifs ou à l'outil particulier et spécialisé qu'ils ou elles utilisent. Wiseman filme principalement en gros plan des corps, des bras et des mains, insistant sur les flux de matière et la répétitivité des gestes. Ce qui conduit à gommer les individus et ceci d'autant plus que les équipements de protection utilisés par les ouvrier·ère·s (lunettes, casques, gants) tendent à les rendre anonymes et interchangeables. Au total, l'accent mis sur les convoyeurs, les tapis roulants, les chaînes et les différents mécanismes visant à fluidifier les flux de production élude en partie le travail humain.

Ces deux œuvres fondatrices vont influencer durablement la plupart des nombreux documentaires postérieurs sur le travail dans les abattoirs, qui se focalisent sur deux dimensions centrales.

La première dimension que l'on retrouve dans la plupart des documentaires sur ce sujet est le statut du corps des animaux et de la violence qui leur est faite¹² ; violence et mise à mort organisées, rationnelles, industrielles dans un espace constitué au XIXe siècle, l'abattoir, par souci d'hygiénisme et pour des raisons morales. L'objectif est avant tout de « cacher la mort, pour n'en pas donner l'idée » (Agulhon, 1981, 85) et tenter ainsi de réduire toute forme de violence physique dans la société urbaine et industrielle naissante. La tension entre mise à mort industrielle et humanisation des animaux¹³ rend problématique toute image des abattoirs, l'objectivation des animaux s'avérant impossible (Rémy, 2003). Cela implique, comme le montre Séverin Muller (2002), que toute visite à l'abattoir soit l'objet d'une mise en scène négociée entre les ouvrier·ère·s et la maîtrise afin de gérer les « images acceptables » d'une pratique stigmatisée. Mise en scène différenciée suivant les personnes et les enjeux de la visite, et bien souvent subtile : « enlever du sang mais pas trop ».

La seconde dimension, peut être plus diffuse mais très structurante, renvoie à un ensemble de productions littéraires puis filmiques insistant sur les dimensions industrielles¹⁴ des abattoirs : des descriptions d'Émile Zola des Halles de Paris (1873) à celles de Wiseman, en passant par le roman très réaliste du journaliste Upton Sinclair (1906) sur les effroyables conditions de travail dans les abattoirs de Chicago, porté à l'écran par Richard Linklater (*Fast Food Nation*, 2006). Avec l'invention dès la fin du XIXe siècle d'une forme de travail à la chaîne qui a inspiré tant Taylor que Chaplin, les abattoirs ont véhiculé une mythologie de la mécanisation, de l'automatisation et de l'industrie de flux passant sans rupture apparente de la bête vivante à la boîte de *Corned Beef*.

3. Quelques tentatives de déplacement du regard

Fascination technologique comme répulsion pour l'industrie de la mort influencent encore aujourd'hui nombre de documentaires sur les ouvrier·ère·s d'abattoirs dont le travail et les corps se retrouvent très souvent au service d'une démonstration idéologique : antispécisme ou technophilie. À ces questions spécifiques au groupe professionnel étudié, s'ajoutent des difficultés plus générales concernant la possibilité de montrer et d'analyser le travail humain. Ces difficultés

¹² Dans notre corpus tous les documentaires abordent, de manière plus ou moins marquée et frontale, cette dimension, même si elle n'est quelquefois que suggérée : sang, couteau, peur et cri des animaux.

¹³ Il faut noter l'importance du contexte intellectuel dans ce champ, marqué par l'évolution progressive du rapport de l'homme à l'animal, remettant en cause ce que l'on a cru pouvoir qualifier de « propre de l'homme » (Dortier, 2012).

¹⁴ La majorité des documentaires de notre corpus véhiculent, peu ou prou, cette fascination pour l'organisation industrielle des flux, exceptés cinq films qui portent presque tous sur des formes d'abattage traditionnel dans des sociétés non occidentales.

renvoient d'une part, à l'attention croissante que les directions d'entreprises accordent à leur image et d'autre part, à la complexité de la mesure des effets du travail sur le long terme comme de la saisie de la manière dont il est vécu par les individus¹⁵.

Dans ce contexte, les documentaristes filmant le groupe professionnel des ouvrier·ère·s d'abattoirs se trouvent confronté·e·s à des questions clés : comment montrer et penser le travail humain notamment en s'intéressant au travail concret et quotidien, et aux effets du travail sur celui ou celle qui l'exerce ? Comment dépasser des thématiques aussi structurantes que le rapport de l'homme à l'animal, la mise à mort industrielle, le végétarisme, le véganisme ? Comment aussi, pour les documentaristes, déjouer les impositions et les contrôles des services de communication d'entreprises dont l'image qu'ils donnent à l'extérieur est si stratégique ? Cela implique un changement plus ou moins radical de points de vue. Quelques documentaires récents tentent un déplacement du regard en mobilisant des outils, des techniques, des questionnements issus d'autres champs, en particulier en puisant dans la boîte à outils des sciences sociales.

Le premier déplacement du regard peut être qualifié de détour ergonomique, car il se centre sur les activités professionnelles et il pose la question du geste ouvrier et des savoir-faire associés. *Le cinquième quartier*, un film documentaire de Jean-Baptiste Alazard (2008), se déroule dans une usine d'abattage de bovins, qui connaît un processus de changements technologiques d'ampleur. Il s'agit de saisir et de comprendre les savoir-faire et les gestes traditionnels comme la mise à mort et la découpe des animaux pour pouvoir les intégrer aux machines et aux mécanismes en cours d'installation. Dans le contexte d'une usine futuriste, la caméra à l'épaule, le réalisateur tente de capter au plus près (gros plan) et dans leur temporalité (forte répétitivité, cadences élevées) les gestes professionnels des individus qui conduisent les machines mais des humains ou des bras mécaniques, on se demande qui dirige et qui impose réellement son rythme ?



Image 3. *Le cinquième quartier*, 2008, 53'
Capture d'image du film *Le cinquième quartier*
© Jean-Baptiste Alazard

¹⁵ L'invention du cinéma direct dans les années soixante, en particulier le film d'Edgar Morin et Jean Rouch (*Chroniques d'un été*), fournit des éléments de réponses à cette question en donnant la parole aux individus directement concernés qui peuvent ainsi exprimer leur rapport intime au travail.

Ce qui frappe dans ce film à visée ergonomique, ce sont les longues séquences de désossage des carcasses, qui montrent l'engagement complet des corps, entièrement mobilisés pour réaliser la tâche dans un rythme soutenu. Bien entendu, la caméra saisit l'engagement des mains, des bras, des torsos mais elle montre aussi l'importance des jeux de jambes, de la parole au travail ou même de la pensée, à travers les expressions du visage. Le rythme comme l'intensité de la mobilisation des corps au travail surprennent d'autant plus que ces images tranchent avec celles du relâchement des corps à la pause. Cependant, malgré la modernisation de l'outil de production, le travail reste marqué par un corps à corps confus avec la viande et l'essentiel nous échappe car la parole n'est pas donnée aux intéressé·e·s.

Quelques années plus tard, avec *Saigneurs* (2015), les réalisateurs Vincent Gaullier et Raphael Girardot proposent un voyage au long cours dans un grand abattoir moderne. Le synopsis précise : « Ce lieu est chargé de fantômes, métaphore de cette société qui broie, formate [...] symbole de ce monde du travail qui cache ses prolétaires et le « sale boulot ». Au delà de cet imaginaire, les réalisateurs ont cherché à saisir au plus près le travail ouvrier en articulant différents points de vue. Celui de l'entreprise qui affiche sa volonté de lutter contre les accidents du travail et les maladies professionnelles tout en augmentant les cadences. Ceux des salarié·e·s qui oscillent entre fierté du travail bien fait et dureté physique comme psychologique de ce métier dévalorisé. Comme le dit cet interviewé : « J'ai les épaules qui craquent [...] C'est peut-être ça, le travail, allez savoir. Je ne suis pas cassé, alors je reste ».



Vidéo 3. *Saigneurs*, 2017, 1'47"
 Capture d'image de la bande-annonce du film *Saigneurs*
 © Vincent Gaullier et Raphael Girardot

Dans la tradition du cinéma direct, ce documentaire est le fruit d'une longue observation, d'une écoute attentive, d'une capacité à se faire oublier, à se fondre dans ce lieu. Dès le début du film, on est plongé dans un quotidien tout aussi banal qu'étrange : une longue séquence présentant en temps réel la séance de gymnastique et d'échauffement des muscles, obligatoire avant la prise de poste. Puis les documentaristes prennent le temps de filmer, presque toujours en plans serrés, chacun des postes de travail, de montrer les gestes, leur technicité, leur dureté, leur répétitivité... Ce regard quasi chirurgical est humanisé par la réalisation de longs interviews en situation, qui font que la parole des ouvrier·ère·s, (souvent simple, juste, personnelle, voire intime) est au cœur du documentaire. S'exprime ainsi le quotidien qui se banalise progressivement ; se dessinent des carrières d'abord marquées par l'intérim, considéré comme un petit boulot d'attente (« comme je trouvais rien, ils m'ont proposé un CDI ») ; se disent la difficulté de suivre les cadences, la répétitivité des gestes, la peur des blessures, le bruit envahissant, la souffrance des corps et surtout

la fatigue omniprésente... Fatigue, qui envahit l'écran, notamment au moment des pauses mais aussi lors des réunions d'équipe, des *débriefings* ou des entretiens annuels d'évaluation.



Image 4.

© Iskra / .Mille et Une. Films

Les réalisateurs refusent le sensationnalisme, en évitant les scènes de violence physique comme symbolique, en ne montrant pas les postes d'abattage et de mise à mort¹⁶. Cette euphémisation permet de s'intéresser au travail ordinaire, d'en saisir toute la dureté mais aussi de mesurer la fierté que les salarié·e·s tirent d'un travail bien fait. On sort de *Saigneurs* en ayant un peu mieux compris ce que ce type de travail pouvait faire au corps mais aussi la nécessité vitale pour les individus de donner du sens à leur travail, même si celui-ci est pénible et dévalorisé.

Un deuxième déplacement du regard est opéré par ce que l'on peut appeler une distanciation ethnographique, au double sens du terme consistant d'une part à déplacer le regard vers des sociétés non occidentales et d'autre part à mobiliser des méthodes reposant sur l'analyse et la description précises de terrain souvent restreint. C'est ce que propose le film documentaire court d'Amandine Faynot (2010, 23'), *Adak*. Dans les premières images, on peut se croire à l'aéroport d'Istanbul : grands locaux blancs, modernes et propres. En fait, il s'agit d'un nouvel espace public municipal créé depuis la récente interdiction des sacrifices par les particuliers. Ceux que l'on peut qualifier de « sacrificateurs professionnels » mettent en scène une mise à mort très codifiée sous le regard attentif des propriétaires, placés derrière de grandes baies vitrées et correspondant avec les sacrificateurs par interphone. L'ambiance de travail est détendue et on boit le thé entre deux sacrifices. Contrairement au statut peu valorisé des ouvriers d'abattoirs en occident, ce travail apparaît, dans cette autre tradition culturelle, spirituel, respecté et rémunérateur.

¹⁶ Il est vrai que cela constituait la principale condition pour accéder au terrain, comme les réalisateurs le déclarent à Télérama : « La convention que nous avons signée avec la direction spécifiait que nous devions lui montrer le film une fois celui-ci terminé. Et qu'il nous était interdit de donner à voir la mise à mort des bêtes – ce que nous avons accepté parce que notre sujet, c'était les ouvriers. »



Image 5. *Adak*, 2010, 23'
 Capture d'image du film *Adak*
 © Amandine Faynot

Ce petit film sans commentaire et sans interview propose un étonnant déplacement du regard sur les travailleurs des abattoirs. Ce déplacement s'appuie sur une réflexion de la réalisatrice sur la manière de montrer la violence dans le cinéma documentaire. Il est d'autant plus instructif que le film ne se contente pas de souligner la différence de contexte culturel et pose deux questions sous-jacentes à toute activité de travail. La première est la question de sa visibilité sociale : la présence d'un public, ici les commanditaires du sacrifice, transforme l'acte de mise à mort de l'animal, le dédramatise, l'humanise, ne serait-ce qu'à travers la douleur qu'expriment les propriétaires souvent attachés à leur animal. La seconde est celle des cadences et de l'efficacité du travail ritualisé. L'ambiance feutrée et clinique du début du documentaire se réchauffe et s'accélère... Et l'on constate alors, contrairement à nos *a priori*, que le rythme de ce type d'abattage est relativement élevé.



Vidéo 4. *Adak*, 2010, 23'
 Capture d'image de la bande-annonce du film *Adak*
 © Amandine Faynot

Le troisième type de déplacement, sans doute le plus novateur et radical, s'opère grâce à une mise en scène de la parole ouvrière, comme le fait Manuela Frésil dans *Entrée du personnel*. À l'origine de ce film, il y a le constat de la réalisatrice de la quasi impossibilité de filmer le travail dans les grands abattoirs industriels : non seulement le contrôle strict des directions ne permet pas de fabriquer des images non inféodées ; mais surtout le travail, tel qu'il est vécu par les salarié·e·s et ses effets à moyen et à long termes sur les corps et les esprits, ne se laisse pas saisir directement. Cela implique un long détour, qui repose dans ce cas sur la mise en œuvre de méthodes sociologiques. Ainsi la fabrication de ce documentaire s'est déroulée sur près d'une décennie¹⁷ et s'est appuyée sur la réalisation d'une quarantaine d'entretiens approfondis¹⁸, tous entièrement retranscrits : des récits de vie riches et détaillés de salarié·e·s d'abattoirs industriels.

« 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. »



Image 6. *Entrée du personnel*, 2011, 59'
Capture d'image du film *Entrée du personnel*
© Manuela Frésil

¹⁷ Pour un déroulé plus précis, on se reportera à l'article de Caroline Zéau (2013), qui a réalisé un entretien avec la réalisatrice, Manuela Frésil.

¹⁸ Comme on l'a déjà souligné, la parole ouvrière est depuis les années 1960 au cœur du cinéma direct mais sa valeur de témoignage a été galvaudée par son utilisation dans les médias qui la décontextualisent, l'instrumentalisent et surtout la réduisent à une dimension strictement individuelle et subjective.

Ces nombreux témoignages ont d'abord fait l'objet d'une pièce de théâtre¹⁹ où la parole ouvrière était dite par des comédien·ne·s professionnel·le·s. Le documentaire reprend ce principe car les salarié·e·s dans l'emploi ne peuvent s'exprimer en public sans prendre des risques importants. Il articule les scènes jouées à des images du travail dans les abattoirs et d'étonnantes séquences où les syndicalistes de l'entreprise, qui disposent de protections juridiques par rapport à leur emploi, miment devant leur lieu de travail, les gestes des ouvrier·e·s d'abattoirs. Ce faisant, Manuella Frésil invente une nouvelle forme de perméabilité entre fiction et documentaire que Caroline Zéau qualifie « d'objectivation poétique » de l'expérience du travail : « Ce film documentaire innove par l'élaboration et la mise en pratique d'une méthode qui entend, par des moyens proprement cinématographiques, et en transgressant certains tabous persistants de la mise en scène documentaire, construire une représentation à la fois poétique et objectivée de l'expérience du travail à la chaîne » (2013).

Ce documentaire rompt avec le traitement habituel du travail dans les abattoirs car, s'il montre bien les conditions de travail et les cadences inhumaines, il ne fait pas des salarié·e·s des victimes passives. Grâce à un important travail de découpage des entretiens et de montage des images, la réalisatrice parvient à restituer un discours collectif et à raconter un destin commun de salarié·e·s en lutte contre une organisation inhumaine. Ni œuvre de fiction ni documentaire scientifique, cette mise en scène de la parole recueillie et retranscrite montre l'intérêt et la richesse d'une plus forte articulation entre recherche et documentaire de création et donc d'une mise en résonance entre sciences et arts.

Conclusion

Cette tentative d'analyse sociologique d'un corpus de documentaires de création abordant les ouvrier·e·s d'abattoirs permet de proposer quelques pistes de réflexion, notamment dans la perspective de mise en œuvre de cette démarche à d'autres groupes professionnels.

On peut d'abord remarquer, qu'au-delà de leurs différences et spécificités, il existe nombre de points communs entre la démarche des cinéastes documentaristes et celle des chercheur·e·s en sciences sociales : d'un côté, ils partagent un grand objectif, celui de rendre compte, documenter, analyser des espaces sociaux singuliers ; de l'autre, il existe une certaine porosité entre les deux champs au niveau des outils d'enquête, des techniques d'investigation et des méthodes d'appréhension du réel.

En effet, le réel, ici le travail au quotidien, ne se laisse pas facilement saisir. L'exemple des ouvrier·e·s d'abattoirs est édifiant. Les représentations sociales dominantes, les vieux tabous profondément ancrés, les multiples stéréotypes et présupposés véhiculés sur le groupe professionnel rendent quasi invisible le travail, qui ne peut être appréhendé qu'au prix de détours longs et coûteux. Pour étudier, montrer ou filmer le travail, chercheur·e·s comme cinéastes se retrouvent face à la nécessité d'un travail de déconstruction/reconstruction pour rompre avec les conceptions dominantes. Ce n'est qu'à travers ces détours que l'on parvient à mieux saisir et comprendre le travail, non seulement tel qu'il est exécuté au quotidien mais surtout tel qu'il est vécu par celles et ceux qui le réalisent.

Il s'avère alors nécessaire de mettre en œuvre des dispositifs spécifiques que ce soit les découpages et les mises en scène des entretiens approfondis réalisés par Manuela Frésil dans

¹⁹ Mise en scène par Anne Théron, à Poitiers.

Entrée du personnel, le recueil de la parole ouvrière dans l'action organisé par [Vincent Gaullier](#) et [Rapahél Girrdot](#), les réalisateurs de *Saigneurs*, etc. Démarches qui rejoignent celle initiée par Pierre Rosanvallon (2014) qui publie des récits de vie dans la collection « Raconter la vie ».

Ce n'est qu'à ce prix que l'on peut appréhender la complexité du travail et ses effets sur ceux qui l'exercent, dans les différentes dimensions physiques comme psychologiques. Là encore, l'exemple du travail des ouvrier·e·s d'abattoirs est intéressant dans la mesure où points de vue externes et internes apparaissent peu conciliables comme le montre bien le témoignage de Stéphane Geffroy (2015) : « La dureté des conditions de travail n'est pas seulement physique – le bruit, les odeurs, les charges à porter, le sol glissant, la précision du maniement du couteau et les douleurs musculaires – elle est aussi psychologique. C'est la vue du sang, la plongée dans un univers qui a quelque chose de primitif, comme la face cachée du monde quotidien. On est confronté directement à ce qui n'est jamais montré, à ce qui est interdit, comme si on commettait un sacrilège. » (*Ibid.*, 34).

L'opération même de nomination de l'activité est problématique : « La tuerie, c'est un monde à part. Dans la boîte, on est tous habitués à prononcer ce mot de manière banale. Mais quand on l'emploie devant des personnes extérieures, des amis ou des gens qu'on rencontre, on voit bien que ça les effraie ». (*Ibid.*, 23). Cette remarque éclaire l'actualité récente des abattoirs avec les nombreuses vidéos diffusées par l'association L214 qui non seulement dénonce la violence faite aux animaux mais aussi l'attribue, au moins pour partie, au personnel des abattoirs.

Ne faut-il pas plutôt penser comme articulées les violences faites aux animaux et celles aux humains qui travaillent dans les abattoirs ? Et rappeler alors cette « autre réalité de l'abattoir : la maltraitance ouvrière », comme l'a fait récemment dans une tribune au *Monde*²⁰ un collectif d'universitaires, de sociologues et d'artistes. Pour nombre de spécialistes, les évolutions organisationnelles en cours rendent le travail à la fois de plus en plus cassant et stressant. L'abattoir n'est pas une exception honteuse mais seulement une loupe grossissante de nombreux espaces professionnels où robotisation et numérisation imposent des cadences toujours plus soutenues, renforçant la pénibilité physique comme mentale.

Bibliographie :

Agulhon M. (1981), « *Le sang des bêtes*, le problème de la protection des animaux en France au XIXème siècle », *Romantisme*, n° 31, p. 81-110.

Alaluf M. (2012), « La sociologie du travail et les images », in Géhin J.-P. et Stevens H. (dir.), *Images du travail, Travail des images*, Rennes, PUR, p. 29-34.

Becker H. S. (2009), *Comment parler de la société ? Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, La découverte.

Bidet A. (2015), « Pourquoi dépasser l'image mécaniste du Charlot des Temps modernes ? », *Images du travail, Travail des images* [En ligne] 1-2015, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 4 janvier 2018. URL : <http://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=157>

CinémAction. (2004), « Le cinéma militant reprend le travail », Paris, Corlet-Télérama, n° 110.

²⁰ Collectif, « Cette autre réalité de l'abattoir: la maltraitance ouvrière », *Le Monde* [En ligne], mis en ligne le 7 mars 2017, consulté le 4 janvier 2018. URL : http://www.lemonde.fr/idees/article/2017/03/07/cette-autre-realite-de-l-abattoir-la-maltraitance-ouvriere_5090651_3232.html#UL737IfuVelhqm8Q.99

- Colleyn J.-P. (1993), *Le regard documentaire*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- Delavigne A., Martin A.-E. et Maury C. (2000), « Images d'abattage : champ et hors champ de l'abattoir », *Journal des anthropologues*, n° 82-83, p. 391-400.
- Dortier J.-F. (2012), *L'homme cet étrange animal : aux origines du langage, de la culture et de la pensée*, Troyes, Sciences humaines.
- Eyraud C. et Lambert G. (dir.), 2009, *Filmer le travail. Films et travail. Cinéma et sciences sociales*, Aix en Provence, publications de l'Université de Provence.
- Flores-Lonjou M. (dir.), 2012, *Le travail, entre droit et cinéma*, Rennes, PUR.
- Gadéa C. (2015), « L'idiome figuratif des groupes professionnels », *Images du travail, Travail des images* [En ligne] 1-2015, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 4 janvier 2018. URL : <http://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=377>
- Gauthier G. (2000), *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan.
- Geffroy S. (2016), *À l'abattoir*, Paris, Seuil.
- Géhin J.-P. (2013), « Filmer le travail : un travail du sociologue ? », *La nouvelle revue du travail*, [En ligne] 3-2013, mis en ligne le 30 octobre 2013, consulté le 13 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/nrt/1134> ; DOI : [10.4000/nrt.1134](https://doi.org/10.4000/nrt.1134)
- Géhin J.-P. et Stevens H. (dir.), 2012, *Images du travail, Travail des images*, Rennes, PUR.
- Hamery R. (2005), « Le Sang des bêtes : quand le documentaire absorbe la vie à l'état de traces » in Blucher D. et Thomas F. (dir.), *Le court métrage français de 1945 à 1968*, Rennes, PUR, p. 229-234.
- Hatzfeld N., Michel A. et Rot G. (2006), « Le travail au cinéma. Un réapprentissage de la curiosité sociale », *Esprit*, p. 78-99.
- Maury C. (2006), « Les écrans de la mort, l'abattoir au cinéma », Gagnebin M. et Milly J. (dir.), *Les images honteuses*, Paris, Champ Vallon, p. 379-387.
- Muller S. (2002), « Visites à l'abattoir : la mise en scène du travail », *Genèses*, n° 4, p. 89-109.
- Naville P. (1966), « Instrumentation audio-visuelle et recherche en sociologie », *Revue française de sociologie*, n° 7, vol. 2, p. 158-168.
- Niney F. (2002), *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de la réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, (2e édition).
- Peigné-Giuly A. (1996), « L'ouvrier, enfant du cinéma ? », *Images documentaires*, n° 24.
- Piault M.-H. (2000), *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan.
- Piault M.-H. (2012), « Un cinéma en travail ? », in Géhin J.-P. et Stevens H. (dir.), *Images du travail, Travail des images*, Rennes, PUR, p. 35-51.
- Rémy C. (2003), « La mise à mort industrielle humaine ? L'abattoir ou l'impossible objectivation des animaux », *Politix*, n° 64, p. 51-73.
- Rosanvallon P. (2014), *Le parlement des invisibles*, Paris, Seuil.
- Schlosser É. (2001), *Fast Food Nation: The Dark Side of the All-American Meal (Le Pays de la restauration rapide : le côté obscur d'un repas bien américain)*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt.
- Sékaly S. (2001), « Bienvenue au pays de Wiseman ! », *Communications*, n° 71, p. 201-224.

Sinclair U. (1906), *The Jungle*, (traduction française : *La jungle*) Paris, 10/18.

Terrenoire J.-P. (1985), « Images et sciences sociales », *Revue française de sociologie*, n° 26, p. 509-527.

Zéau C. (2012), « Faire, dire et voir : présences du travail dans le cinéma documentaire », in Géhin J.-P. et Stevens H. (dir.), *Images du travail, Travail des images*, Rennes, PUR, p. 131-142.

Zéau C. (2013), « L'objectivation poétique de l'expérience du travail dans "Entrée du personnel" de Manuela Frésil », *Ethnographiques.org*, [En ligne] 25-2013, mis en ligne en décembre 2012, consulté le 4 janvier 2018. URL : <http://www.ethnographiques.org/2012/Zeau>

Zola É. (1873), *Le Ventre de Paris*, Paris, Gallimard.

Filmographie :

Le chant du styrène, Alain Resnais, 1958, France, 13'

Chronique d'un été, Jean Rouch et Edgar Morin, 1961, France, 85'

Farrebique, Georges Rouquier, 1946, France, 90'

Fast Food Nation, Richard Linklater, 2006. USA, 114'

Goémons, Yannick Bellon, 1948, France, 20'

L'homme à la caméra, Dziga Vertov, 1928, Union soviétique, 95'

Métropolis, Fritz Lang, 1927, Allemagne, 145'

Misère au Borinage, Henri Stork et Joris Ivens, 1933, Belgique, 34'

Nanouck l'esquimau, Robert Flaherty, 1921, États Unis, 79'

Le sabotier du Val de Loire, Jacques Demy, 1955, France, 23'

La sortie de l'usine Lumière à Lyon, Louis Lumière, 1895, France, 29''

Les temps modernes, Charlie Chaplin, 1936, États unis, 87'

Terre sans pain, Luis Bunuel, 1932, Espagne, 27'