

EURO INTERNATIONAL FILMS
PRESENTE


PALME D'OR
Cannes 1972

LA CLASSE OUVRIERE VA AU PARADIS

UN FILM DE ELIO PETRI



DOSSIER PEDAGOGIQUE
LYCÉES ET LYCÉES PROFESSIONNELS

PRÉAMBULE

Ce document d'accompagnement pédagogique a été conçu en collaboration avec des enseignants du secondaire. Il a pour but d'aider les enseignants à mettre en place un travail scolaire articulé autour de *La Classe ouvrière va au paradis*, et de donner des pistes en proposant différents textes, extraits sonores ou vidéo (lien vers ina.fr), qui permettront d'aborder les aspects historiques, sociaux, culturels, organisationnels, cinématographiques, et la réalité du monde du travail.

Ce document est en deux parties :

Dans la première, différents textes sont proposés aux enseignants.

Sur la page <http://www.tamasadiffusion.com/sitesofficiels/classeouvriere/classeouvriere-endeignants.html>, les versions intégrales des documents ici présentés ainsi que d'autres supports sont accessibles soit par liens, soit en téléchargements.

La seconde partie est faite de questionnaires qui pourront être en totalité ou partiellement proposés aux élèves, et plus particulièrement d'un questionnaire autour d'extraits du film timecodés librement accessibles Via les URL et les QR Codes.

SOMMAIRE

→ Documents

3 LE CONTEXTE ITALIEN

- a **Les circonstances immédiates des élections de 1970 :**
description de la situation sociale et politique italienne en 1970. Texte intégral en téléchargement.
- b **Création des Brigades Rouges :**
une attitude extrême en réaction à une crise économique et politique sans précédent.

4 LE CAS DE FIAT

- a **Extrait de «Fiat après Fiat» par Marco Revelli.** Texte intégral en téléchargement.
- b **L'automne chaud de 1969 :** Texte intégral en téléchargement.

5 ET EN FRANCE ?

- a **Salariés menacés et droits sociaux attaqués : tout a commencé un jour de 1972 -** Le Monde Diplomatique
- b **Un «après mai 68» contrasté :** la situation politique et sociale vue par un syndicat.

6 ELIO PETRI, CINÉASTE POLITIQUE OU MILITANT ?

- a Qui est Elio Petri ?
- b Prendre conscience
- c Un cinéma populaire pour toucher le plus grand nombre
- d Le regard d'une chef-opératrice par Diane Baratier
- e Entretien avec Elio Petri par Aldo Tassone Texte intégral en téléchargement.

→ Questionnaires

8 TRAVAIL AUTOUR DES EXTRAITS

10 UNE OEUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE FORTE LULÙ AUJOURD'HUI ?

11 LE MONDE DU TRAVAIL

- 1 **L'organisation du travail**
- 2 **Les classes sociales**
- 3 **Les conflits du travail**
- 4 **Le travail facteur de lien social**

LE CONTEXTE ITALIEN

Les circonstances immédiates des élections de 1970

Les élections du 7 juin 1970 en Italie se présentent comme une réponse de l'électorat aux multiples et graves questions de l'actualité. Leur date correspond en effet à celle d'une crise profonde non seulement de la majorité du centre gauche mais des institutions elles-mêmes. Depuis les élections législatives de mai 1968, trois gouvernements se sont succédés, le Parti Socialiste Unifié s'est scindé. Une menace de dissolution plane sur le Parlement voulue par un mystérieux «parti de la crise» pour bloquer une évolution vers la gauche de la vie politique italienne ; enfin, depuis 1968, avec un maximum d'intensité en automne 1969, l'Italie connaît des conflits sociaux d'une importance et d'une dureté exceptionnelles dont les conséquences intéressent également la vie économique et l'organisation nouvelle du mouvement ouvrier. Intervenant dans un contexte social et politique bouleversé, les élections de 1970 apparaissent comme un référendum pour ou contre le centre gauche, comme un test pour juger le degré de politisation des luttes de «l'automne chaud» et l'évolution de l'électorat socialiste. Les luttes ouvrières, en particulier celles de 1969, ont révélé une très forte combativité parmi les masses, le rôle nouveau et souvent important des groupes d'extrême-gauche échappant à l'autorité du Parti Communiste quand ils ne lui étaient pas franchement hostiles, et surtout l'action unitaire et toujours plus autonome des trois syndicats autrefois étroitement liés aux partis politiques (la CGI1 au PCI et au PSI, la CISL à la Démocratie Chrétienne, l'UI1 aux partis social-démocrate et républicain).

Les deux premiers éléments intéressent surtout le Parti communiste attaqué sur sa gauche par les groupes contestataires, directement pour son action politique, jugée plus réformatrice que révolutionnaire, et indirectement pour son action syndicale par l'intermédiaire de la CGIL souvent mise en cause par les ouvriers en grève. Les dirigeants communistes peuvent donc craindre de perdre des voix dans les régions les plus industrielles au bénéfice soit

d'un vote nul ou blanc de protestation, soit d'un vote en faveur du Parti socialiste d'unité prolétarienne qui, durant l'automne chaud, a paru plus proche des mouvements spontanés ou extra-parlementaires. Mais ils peuvent aussi espérer que l'ampleur de la protestation sociale, l'habileté finale des syndicats et en particulier de la CGIL à reprendre la tête du mouvement, l'attraction pour le parti le plus fort de la classe ouvrière leur permettent de poursuivre en 1970 la progression accélérée en 1968. Il n'est pas exclu non plus de penser qu'effrayée par le désordre social, les troubles dans la rue (les attentats attribués aux anarchistes à Milan le 13 décembre 1969 ont coûté la vie à quatorze personnes) et la violente propagande des groupes révolutionnaires, une majorité de l'électorat italien manifesterait une forte réaction en faveur des partis d'ordre. Ce n'est pas seulement la droite traditionnelle profasciste ou libérale qui compte sur cette réaction, mais également le Parti social-démocrate dans une certaine mesure, la Démocratie chrétienne ... De son côté, le Parti socialiste qui, depuis la scission de juillet 1969, a fondé sa réorganisation sur une meilleure participation de sa base prolétarienne et qui, en automne, a fortement soutenu les revendications des travailleurs, est soucieux de ne pas se couper totalement des partis qui représentent la plus grande part de la classe ouvrière et qui sont seuls capables d'appuyer une politique de réformes profondes. Sa campagne oscille donc entre la dénonciation du caractère modéré des sociaux démocrates, une attaque directe contre la Démocratie chrétienne pour l'obliger à abandonner l'attitude d'équidistance entre les deux branches du socialisme adoptée en juillet 1969 et une polémique avec le Parti communiste qui reproche aux socialistes leur participation au gouvernement.

Jean Besson et Geneviève Bibes : Elections du 7 juin 1970 en Italie.

In: Revue française de science politique

Création des Brigades Rouges

En décembre 1969, une bombe explose devant la Banque de l'agriculture à Milan et fait 16 morts et presque une centaine de blessés. Cet attentat attribué d'abord à un groupe terroriste d'extrême gauche, puis à l'extrême droite, marque le début d'une période violente en Italie que l'on surnomme les « années de plomb ». Depuis les élections de 1968, la coalition de centre gauche dirigée par Aldo Moro de la Démocratie chrétienne (DC) est fragilisée par des divisions au sein du Parti socialiste uni (PSU). Ébranlées par le schisme du PSU en 1969, les deux principales forces de la majorité sont en difficulté. La coalition de centre gauche est même remise en question. Cette instabilité politique se conjugue à une grave crise économique. Après avoir profité d'une forte croissance économique depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, l'Italie connaît une période de contestation violente. Au cours des années 70, les critiques des universitaires et les changements amenés par les grands syndicats, en conjonction avec une situation économique internationale difficile (contrecoups du choc pétrolier et instabilité monétaire), préparent le terrain à la violence. Apparaissent dans ce contexte des groupuscules terroristes d'extrême droite qui souhaitent le retour aux partis politiques prônant l'ordre et l'autorité. De ce climat naît aussi plusieurs groupuscules terroristes d'extrême gauche, dit « rouges », dont les Brigades Rouges (BR), d'inspiration marxiste-léniniste. La naissance des BR découle de l'attentat de Milan de 1969. Liées à la faction terroriste de l'armée rouge en Allemagne de l'Ouest, les BR seront très actives pendant la décennie 1970. L'assassinat de l'ex premier ministre (président du conseil) italien Aldo Moro, le 9 mai 1978, constitue un des actes les plus marquants de ce groupe.

LE CAS DE FIAT

L'usine s'approprie l'autonomie ouvrière

Se reproduit ainsi, avec la révolution technologique de la fin des années 70, ce qui s'était déjà passé avec la mutation profonde de la subjectivité de la fin des années 60, et qui semble être devenu un trait distinctif de ce modèle : l'une des deux forces en lutte s'approprie, pour ainsi dire les caractéristiques de l'adversaire, mais en les changeant de signe. À l'époque c'étaient les ouvriers qui avaient renversé le modèle de production construit par Valletta (PDG de Fiat de 1946 à 1966) et en avaient fait le principe d'organisation de leur propre lutte. Aujourd'hui c'est l'entreprise qui opère sa propre métamorphose en reprenant la forme même de la lutte ouvrière, et en renverse les principes, à commencer par ce caractère fondamental qui a nom autonomie. Autonomie ouvrière, entendue alors comme autonomie de l'ouvrier à l'égard du capital et de son cycle (sous la forme de l'insubordination) ; vis-à-vis du marché et de ses variations (sous la forme de l'indépendance des luttes ouvrières par rapport à la conjoncture économique) ; enfin vis-à-vis du contenu du travail et du produit fabriqué (extranéité). Aujourd'hui c'est l'autonomie du capital par rapport à « ses » ouvriers, à leurs mouvements et à leur rigidité (sous la double forme de l'automatisation poussée et de l'abstraction financière) ; par rapport aux aléas de la demande et de la mobilité sauvage du marché (sous la forme de la flexibilisation du cycle productif) ; et enfin par rapport au produit même (à travers la diversification poussée et la multi-fonctionnalité des installations).

À autonomie, il faudrait ajouter hégémonie. Une part non négligeable des innovations réalisées au cours des années 70 avait parmi d'autres caractéristiques importantes celle d'améliorer l'environnement. Les interventions réalisées en particulier au cours de la première phase visaient à transformer la qualité de la vie dans l'usine, et donc principalement à faire baisser le niveau des conflits (dans une deuxième phase l'objectif qui prévaudra sera de rendre le cycle productif flexible par rapport au marché, et dans une troisième phase il s'agira surtout d'innover Fiat après Fiat Page 8 of 11 au niveau du produit). Ces innovations concernaient surtout les segments du cycle du travail qui se révélaient les plus nocifs et où la demande d'intervention sur les structures de la part du syndicat était la plus forte. Par ailleurs, sur 28 964 travailleurs de la Fiat auto intéressés par des modifications de l'organisation du travail, 20 584 le furent à la suite de l'application des accords de fabrique avec les organisations syndicales. La quasi-totalité des innovations réalisées dans les années 70 chez Fiat fut donc négociée. Et elle fut très souvent vécue comme une victoire par les délégués et les dirigeants syndicaux.

Les documents internes de la Fiat, toujours eux, en gardent la trace. Parmi les « poussées de nature diverse » que l'usine considère comme étant à l'origine de sa stratégie d'innovation, figuraient en première place « les aspirations des travailleurs à exercer leur activité dans des conditions et dans un cadre sans cesse amélioré, ainsi que le refus croissant des travaux pénibles,

L'automne chaud de 1969

C'est dès le printemps que commence chez Fiat l'automne chaud de 1969 qui, dans toute l'Italie, donne le départ des deux années qu'on a appelées le Mai rampant. Le 13 mai, les 8 000 ouvriers des « auxiliaires », aux presses sud, se mettent en grève. Il s'agit d'ouvriers qualifiés qui sont inquiets de l'apparition de nouvelles machines, à commande numérique, remettant en cause une part de leur autonomie. Ils demandent la suppression de la troisième catégorie, le passage de tous à la qualification supérieure et la réglementation des superminimi. A partir de cette grève catégorielle, tout Mirafiori va exploser.

Texte complet en téléchargement.

désagréables, dangereux et la recherche de possibilités concrètes de développement professionnel en raison d'une augmentation du niveau scolaire moyen » ; « les pressions syndicales pour introduire des éléments de reflet de l'organisation du travail dans l'encadrement sur le problème de la qualification des travailleurs » ; et enfin « la poussée idéologique exercée par le mouvement syndical pour introduire grâce à des mutations dans les rapports entre la maîtrise et les travailleurs sur le lieu de travail des mutations plus amples au niveau de toute la société... ». On affirmait ainsi au sujet du Lam, que « le rôle de l'organisation du travail au niveau des échanges de contenus professionnels avait été de première importance : le système présente en effet l'avantage de libérer l'homme de travaux monotones, répétitifs, sans aucun véritable contenu professionnel ; l'ouvrier O.S. est remplacé par un technicien hautement spécialisé... Il est objectivement difficile, - conclut la Fiat - d'imaginer une technologie de montage des moteurs permettant une qualité de la vie globalement meilleure que celle réalisée dans les installations en question ». Il est tout aussi vrai qu'après un fonctionnement de plusieurs années de ces nouvelles installations, ces affirmations se révèlent être, comme le signale le conseil d'usine, des mécanismes en grande partie faux ; qu'en réalité, passée la période d'apprentissage, et une fois atteints des niveaux productifs élevés, les liens entre l'homme et la machine se sont reproduits sur le même modèle que précédemment et que les nouvelles qualifications se sont retrouvées beaucoup moins créatives et riches de contenu. Mais ce qui est important, c'est qu'au moment de la conception du Lam, de la constitution du projet et de sa mise en route, l'organisation syndicale en a été idéologiquement et techniquement partie prenante ; et que ceci a été considéré comme un succès - partiel certes - de sa stratégie revendicative, une composante en quelque sorte du « pouvoir ouvrier ».

*Extrait de «Fiat après Fiat» :
«Lavorare in Fiat» par Marco Revelli.*

[http://multitudes.samizdat.net/Fiat après Fiat](http://multitudes.samizdat.net/Fiat%20apr%C3%A8s%20Fiat)

ET EN FRANCE ?

Salariés menacés et droits sociaux attaqués : tout a commencé un jour de 1972

L'individualisation du travail n'est pas apparue seulement en raison de la récente modernisation, liée à la crise ouverte par les nouvelles formes de la concurrence et l'évolution du marché. Elle s'est amorcée dans les années 1970, en réaction aux événements de 1968, très déstabilisateurs pour le patronat français de l'époque : la violence de la remise en cause du travail taylorisé et de l'autoritarisme, l'explicitation d'un refus de l'exploitation et des inégalités, au nom d'un droit à l'épanouissement personnel, tout cela a convaincu le patronat de la nécessité de procéder à des réformes d'ampleur pour contrecarrer cette lame de fond. Son projet est alors simple : mettre en œuvre tous les moyens susceptibles de minimiser les sources du mécontentement et surtout son expression.

Les assises du Conseil national du patronat français (CNPFF) à Marseille, en 1972, posent la question de l'humanisation et de la revalorisation du travail. A la même époque, le gouvernement cherche, lui aussi, des solutions. Il crée l'*Agence nationale pour l'amélioration des conditions de travail*, et un secrétariat d'Etat... à la revalorisation du travail manuel. L'objectif officiel est de rendre l'organisation du travail plus attrayante : s'inspirant des expériences scandinaves, les dirigeants d'entreprise introduisent la rotation des tâches, leur élargissement, leur enrichissement et, dans certains cas, ils instaurent des groupes semi-autonomes de production.

Mais, dès le début, le patronat concentre ses efforts sur l'individualisation systématique de la gestion des salariés, véritable cheval de Troie lancé dans la bataille pour inverser un rapport de forces devenu par trop défavorable et lié à l'extension de la classe ouvrière. Conçue pour miner la capacité des salariés à contester de façon massive, cette individualisation prétend satisfaire certaines aspirations manifestées en 1968, telle la prise en compte de la personne, de ses besoins, de son mérite.

C'est alors le début d'une longue série de réformes qui vont significativement transformer la vie au travail sans changer fondamentalement le travail. En ligne de mire, tout ce qui est collectif.

Cela commence au début des années 1970, quand l'introduction des horaires variables ou à la carte individualise l'arrivée et le départ au travail. Cela désoriente les syndicats : ils ne peuvent aller à l'encontre de ce qui est vécu par les salariés comme un desserrement des contraintes, mais ils se trouvent confrontés à un problème de contact avec les salariés et de distribution des tracts. La revue du CNPFF consacre l'année 1976 comme « l'an I de l'horaire souple ».

Dans sa thèse sur l'histoire de l'usine Peugeot de Sochaux, Nicolas Hatzfeld relate de façon magistrale la mise en place de cette stratégie post-68 dont les objectifs sont clairs : « Démassifier, revaloriser-hiérarchiser, personnaliser », selon la formule établie par le responsable de la gestion des personnels ouvriers. Il s'agit de « briser la logique massive qui découle de la conjonction de deux éléments : l'organisation taylorienne du travail d'un côté, et la puissance d'un syndicalisme de classe représenté par la CGT et la CFDT de l'autre côté ».

Cela s'accompagne de l'individualisation des primes et des augmentations de salaire. C'est à cette époque qu'apparaissent, dans les conventions collectives, des critères qui ne s'appuient plus seulement sur la définition des qualifications requises pour un poste de travail mais également sur les « compétences des salariés ». Ils sont appelés « critères classants ». La volonté affichée est de moderniser les grilles de classification, mais cette modernisation se fait en brisant les logiques collectives.

L'importance accordée dès le début des années 1970 à la communication d'entreprise, destinée à faire passer d'autres valeurs que celles véhiculées par les organisations syndicales, poursuit le même objectif. Tout comme la mise en place de cercles de qualité, à la même période, anticipant le grand élan participatif. Le patronat veut instaurer des relations directes entre les salariés et leur hiérarchie, afin de marginaliser l'influence des collectifs, décrétés archaïques.

Parachevant cette approche, les années 1990 voient se généraliser les entretiens directs : le salarié s'engage auprès de son supérieur immédiat à réaliser un certain nombre d'objectifs et participe à l'évaluation de ses performances un an plus tard, comme dans une sorte de confessionnal où il doit vanter ses mérites et avouer ses fautes ou ses insuffisances.

Ces évolutions ont conduit à une réelle atomisation remplaçant les anciens rapports sociaux, qui se caractérisaient par l'existence de puissants collectifs informels et par une solidarité de classe, comme l'ont montré les spécialistes de l'histoire sociale de l'entreprise.

DANIELE LINHART - *Le Monde Diplomatique*
<http://www.monde-diplomatique.fr/2006/03/LINHART/13261>

Un « après mai 68 » contrasté

Au lendemain de la plus grande grève qui a secoué la France dans sa profondeur, le succès électoral d'un conservateur bon teint ne surprend que les oublieux de l'impuissance dont la gauche partidairienne a fait preuve en mai-juin 1968. Les divisions de l'époque se sont reproduites lors du scrutin de juin 1969. Le peuple de gauche est convié à arbitrer entre quatre candidats, Gaston Defferre (SFIO), Jacques Duclos (PCF), Alain Krivine (L.C.), Michel Rocard (PSU). Pareil éclatement renforcé par l'excellente campagne du candidat communiste aboutit à un duel Poher/Pompidou, bonnet blanc et blanc bonnet pour le PCF, centre et droite pour la CFDT. Le 1er juin 1969, Georges Pompidou recueille 22 % des suffrages ouvriers, Alain Poher 14 %. Le 15 juin, les scores sont respectivement de 24 % et 22 % (54 % d'abstention). Contrairement à une idée reçue, une partie du prolétariat français n'a cessé d'être acquis aux idées conservatrices. La division de la gauche facilite l'emprise de la droite.

Extrait du site CGT - Mines-Energie

ELIO PETRI, CINÉASTE POLITIQUE OU MILITANT ?

Elio Petri est né à Rome en 1929, d'un père artisan dont il gardera toute sa vie les valeurs de la classe ouvrière. Il se dit malheureux, solitaire, craignant la mort. Jeune militant politique il est membre actif de la Jeunesse communiste, critique de cinéma et journaliste à l'Unità jusqu'à l'invasion de la Hongrie par les chars soviétiques en 1956. Sa chance cinématographique il la rencontre en 1952 avec De Santis qui est alors le chantre de l'interprétation de gauche du néoréalisme. Il écrit le récit de *Onze heures sonnaient* mais ne sera pas crédité au générique. Il devient le scénariste et l'assistant de De Santis pour ses films suivants jusqu'à *La Garçonnière* (1960) où il assiste au lâchage de celui-ci par le PCI, au motif de dérive petite-bourgeoise, sur une histoire d'adultère. De Santis subira lui aussi l'injustice de l'oubli peut-être parce que, comme Petri, il fut trop indocile pour accepter de sacrifier sa propre subjectivité à la raison du Parti.

Cinémed - http://www.cinemed.tm.fr/UserFiles/File/Catal09/Cinemed_Petri09.pdf

Petri prend comme héros un ouvrier moyen, non un militant. C'est-à-dire celui représentatif, à ses yeux, de la majorité des individus dans les états capitalistes évolués, individu totalement conditionné par la société de consommation dans son travail comme dans ses loisirs. Pris entre un métier qui le robotise et des divertissements standardisés, sollicité par la publicité et son contexte de propagande qui lui tendent le miroir aux alouettes d'un prétendu bien-être matériel assimilé à la propriété de quelques produits types, il ne peut jamais jouir du recul qui lui serait nécessaire pour analyser sa situation. Il lui est donc objectivement impossible de contester l'esclavage moderne qu'il ne connaît pas, en fait, même s'il en est la première victime. Ignorant des rouages dans lesquels il est pris, et plus encore des mécanismes qui assurent leur fonctionnement, il se contente de subir, de courir après un bonheur utopique et de se défouler de temps à autre par des réactions purement affectives à des événements ponctuels. Et si Lulù, le héros de Petri, se met tout à coup à réfléchir, c'est moins parce qu'il a perdu un doigt (même si cet accident est le catalyseur) que parce que sa période de travail lui en laisse le temps.

Comment intervenir sur cet ouvrier ? Comment l'aider ? C'est à ces questions que Petri tente de répondre en coinçant Lulù entre l'aliénation, le « gauchisme » et le syndicalisme. La réponse, il semble qu'elle passe nécessairement pour Pétri par la prise de conscience individuelle. L'amélioration immédiate, même partielle, de la condition du travailleur est indispensable si l'on veut qu'il puisse, enfin, réfléchir. C'est dans le même sens qu'il oppose l'action des étudiants à celle des syndicats.

F.C. : La Saison Cinématographique.

« J'ai voulu faire un film sur un ouvrier moyen, sur sa mentalité, sur ses faiblesses, ses déchirements. Et je l'ai réalisé avec un langage populaire ».

Déjà donc apparaît une des intentions de Petri : faire un film qui puisse toucher, de par les problèmes qu'il aborde, le plus large public. Il y a dans l'attitude du réalisateur deux démarches, d'une part faire un film de classe et d'autre part écarter le danger du film militant destiné à des militants ou à des intellectuels « engagés » ou pire encore le danger du film « robot » sur l'ouvrier, du film qui ferait de l'ouvrier un saint et qui fausserait le problème par un portrait édifiant montrant dès le départ un ouvrier sympathique. Le problème n'est pas selon Petri de montrer un tel ouvrier puisque d'abord cela n'est pas toujours la réalité et puisque ensuite le film serait pris pour un film de propagande : son caractère risquerait de « gêner » un public moins engagé alors que c'est justement ce public là qu'il faut toucher, ce public qu'on appelle parfois, à tort, « la majorité silencieuse ». C'est justement à cette couche de la population qu'il faut montrer le plus possible de films qui ont la volonté politique de faire réfléchir, de semer le doute dans l'esprit, de présenter autre chose que la voix officielle de la télévision, de la radio ou du cinéma réactionnaire. Il faut présenter aux spectateurs de plus en plus de films qui touchent et dérangent : d'où le style très violent des films de Petri.

Rarement, le réalisme de la description n'avait été poussé aussi loin par un cinéaste. Petri essaie de décrire le travail dans l'entreprise industrielle de la manière la plus complète possible.

Etienne Ballérini

Le regard d'une chef-opératrice

Il y a dans *La Classe ouvrière va au paradis* une grande force de l'image qui donne le sentiment profond de ce que ressent un ouvrier. Il y a aussi une force du découpage et des mouvements d'appareils qui rythment frénétiquement par des zooms et des pans, le travail en usine filmé par des plans serrés. Le travail de la couleur, et notamment de la peau, est extraordinairement rendu : le rouge de la carnation rappelle le rouge de la révolution, la nécessité de la révolte.

Grâce à la complicité d'Ennio Morricone et de Elio Petri (qui ont déjà remarquablement collaboré dans *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon*), il y a une grande cohérence entre la valeur des plans et la musique. On ressent physiquement ce que vit l'ouvrier.

Diane Baratier.

Entretien avec Elio Petri

« En 1970, il était indispensable, après les grandes luttes syndicales, de faire une tentative, même désespérée, pour prendre un personnage du peuple comme héros du film. C'est ainsi qu'est né *La classe ouvrière va au paradis*.

Votre mois de mai 68 s'est dilaté en Italie en une série de petits mois de mai, de conflits permanents. Depuis le début des conflits, la petite bourgeoisie, du président Saragat au moindre marchand de cravate, tient les ouvriers pour responsables du moindre trouble, du moindre mal social : « Ils sont paresseux, voleurs, ils ne veulent pas travailler mais ils veulent gagner plus. » Il était donc important de faire un film qui montre comment un ouvrier en arrive à la grève. Le point de départ du film a été l'idée du travail à la chaîne qui rend les hommes esclaves d'un même travail, pendant des années, sans même qu'ils sachent à quoi ça sert. Le « miracle italien » n'a eu lieu que parce qu'on a fait faire en huit heures des travaux qui devaient être faits en quinze heures ; un rythme de travail effréné. Les ouvriers sont des esclaves : on dirait des singes qui répètent le même geste d'une manière obsessionnelle. Ce problème est aussi vieux que le marxisme et l'un des mérites du mouvement étudiant est d'avoir remis en lumière les problèmes les plus essentiels, les plus simples, ceux que la politique avait travestis ou trahis. C'est pour cela que ce film est très simple. Le travail à la chaîne a aussi été employé comme exemple de la vie bourgeoise : les ouvriers sont les premières victimes, mais je crois que quiconque travaille en système capitaliste, basé sur la productivité, souffre des mêmes déchirements, des mêmes aliénations ; même les intellectuels et les petit-bourgeois, heureux de leurs privilèges étriqués, ne se rendent pas compte de leur situation.

Volonté joue le rôle d'un ouvrier qui, au début, produit d'une manière intensive ; il gagne plus que les autres. Dans le cours du film, il vit le flux et le reflux entre deux blocs qui existent dans l'usine : d'un côté les propositions extrémistes des étudiants, utopiques, tendant à radicaliser la lutte, et de l'autre celle des syndicalistes qui tentent des compromis. Il vit à l'intérieur de lui-même ce déchirement, car je crois qu'il y a, à l'intérieur de nous, des mécanismes qui tendent à la conquête de tout, tout de suite, et d'autres qui tendent au principe de réalité. Il s'éloigne des étudiants, se trouve chassé de l'usine et se retrouve avec la peur du chômage : il est réembauché grâce au syndicat mais lui et les protagonistes de ce conflit sont désormais rivés à la chaîne de montage, comme dans l'univers d'un camp de concentration ; et dans le tumulte, il raconte un rêve et personne ne l'entend : on doit jeter bas un mur qui sépare les ouvriers de ce qui, dans son rêve, lui apparaît comme le paradis où l'on ne veut pas laisser entrer les ouvriers ; ceux-ci se mettent d'accord pour abattre le mur, l'abattent, et trouvent un brouillard épais d'où émergent... eux-mêmes. Le problème du socialisme est à l'intérieur de nous, le problème objectif n'est que d'abattre le mur ? Voilà le film. Dans le film il y a beaucoup d'autres murs : celui de l'usine, celui de l'asile de fous où Volonté a ses seuls rapports non aliénés avec un fou ; c'est un film sur les ghettos que la société crée pour que nous ne communiquions pas entre nous. Ce mur est donc aussi celui de l'incommunicabilité. J'ai réalisé ce film selon un schéma expressionniste, afin d'embarquer le spectateur dans l'œuvre, afin d'annihiler la scission du spectacle. Et la fin du film laisse le problème intact.

Ce n'est pas un film sur un ouvrier gauchiste ou communiste. Lulù Massa c'est la moyenne des ouvriers. Naturellement, il y a aussi des ouvriers fascistes, mais la majorité de la classe ouvrière est comme ça, encore en deçà de la conscience de classe. Après, il y a les ouvriers d'avant-garde, et il y a une petite minorité d'ouvriers réactionnaires du point de vue politique. Une grande majorité d'ouvriers a du bon sens, elle a le sens des réalités et elle a peur

de perdre sa place au travail, elle vit sa vie dans cette peur : vous avez vu le désespoir de Lulù quand il est renvoyé, c'est le vrai désespoir de l'ouvrier moyen. Pour l'ouvrier, l'emploi est une base pour vivre ; la sûreté du travail est essentielle ; et, il faut le reconnaître, avec les syndicats il a aussi un petit avenir de légère amélioration. Mais en même temps, cela n'est pas la solution. On a rarement compris cela, parce qu'on est vraiment dans la confusion que je décris dans le film ; puisque chacun aurait voulu sectairement retrouver ses propres opinions et voir un film de propagande, de pure propagande. Moi aussi, je voudrais que ce soit un film de propagande, mais seulement pour les ouvriers, pas pour tel parti ou pour tel autre. Les syndicalistes et les étudiants sont volontairement schématisés. Il s'agit d'un secteur de la gauche qui est aussi un secteur de notre conscience : les uns représentent tout et tout de suite, et les autres le bon sens. Les deux forces sont presque symboliques de notre construction mentale ; mais il faudrait, je crois, mettre en mouvement entre eux un processus dialectique. Syndicalistes, communistes, socialistes et les autres souffrent d'un sectarisme épouvantable.

Vous avez tourné votre film dans une usine dont le patron était en prison. Quels ont été vos rapports avec les ouvriers qui jouent dans le film ?

Ils ne pensaient qu'à jouer les comparses pour gagner un peu d'argent, mais le film n'avait aucune importance pour eux ; la seule chose : nous avons été aidés par un syndicaliste, un personnage extraordinaire, un vrai syndicaliste, Mario Bartolini ; c'est selon moi un homme important, un de ces hommes qui font le mouvement ouvrier, c'est ce que les groupuscules ne comprennent pas. Un homme comme celui-là est un saint, c'est une personne qui, pour peu d'argent par mois, se met au service de sa classe du matin au soir ; alors lui, pour faire gagner quelque chose de plus à ces ouvriers, il cherchait à la fois à jouer les intermédiaires et en même temps il cherchait à m'influencer, très civilement, sur les problèmes ouvriers. Mais les ouvriers n'étaient pas intéressés, parce qu'en fait l'ouvrier moyen est pire que Lulù. Je m'explique : il y a dans Lulù une intention d'auteur »... Si on devait représenter la réalité ouvrière avec cruauté, on aboutirait à un portrait beaucoup plus aigu que cette réalité moyenne que j'ai décrite. Bartolini est un ouvrier. Il y a des ouvriers gauchistes qui sont aussi des ouvriers. Mais ces ouvriers là n'avaient pas beaucoup envie de savoir ce que nous étions en train de faire. De temps en temps nous leur demandions : « Cela est-il possible, vraisemblable ? » Et ils répondaient oui ou non ; c'était l'unique contact. Ils faisaient des contestations sur le paiement, parce que cela était juste, et puis ils tremblaient de peur à l'idée de finir sur le trottoir car l'usine était sur le point de fermer ; notre film n'était qu'un moyen de gagner un peu d'argent. Ils avaient raison ; je veux dire que, puisque l'usine allait fermer et qu'ils seraient bientôt jetés à la rue, ils vivaient cette peur ; le problème allait bien au-delà du film. A ce moment-là, ils discutaient pour savoir s'il fallait ou non occuper l'usine : ceux qui voulaient occuper étaient sept sur six cents.

C'est grâce aux indications des syndicalistes que nous avons trouvé l'usine que l'on voit dans le film. Le découpage n'était pas encore écrit et nous étions déjà en novembre 1970. Pour faire le film, il fallait absolument entrer dans l'usine le 12 décembre, car le 31 décembre le juge déclarait la faillite et avec la faillite il n'était plus possible de tourner. Nous sommes entrés dans les lieux alors que j'avais écrit avec Ugo Pirro à peine la moitié du découpage définitif. J'ai donc travaillé différemment, avec une certaine liberté de structure.»

Propos recueillis par Etienne Ballérini pour «Elio Petri», sous la direction de Jean Gili.

TRAVAIL AUTOUR DES EXTRAITS



<https://vimeo.com/1038121366>

EXTRAIT 1 : La révision des cadences



- a Définir la notion de travail à la pièce.
- b Quel est l'intérêt du patron et celui de l'ouvrier dans ce mode de fonctionnement ?
- c Pourquoi les chefs s'adressent-ils à Lulù pour réviser les cadences ?
- d Qu'est-ce qui pousse Lulù à entrer dans le jeu de ses chefs ?
- e Quels sont les risques encourus avec cette augmentation brutale des cadences ?
- f Comment réagissent les ouvriers à cette annonce ? Réagissent-ils tous de la même manière, jeunes et syndicalistes ? Pourquoi ?
- g Décrire le caractère obsessionnel du travail de Lulù. En quoi est-ce aliénant ?



<https://vimeo.com/1038121913>

EXTRAIT 2 : Tensions dans le couple



- a Quelle est la situation familiale de Lulù ?
- b Au début de la scène, peut-on dire que même s'il accepte sa condition, Lulù n'est pas dupe ? Pourquoi ?
- c Quel est son regard sur l'anonymat des actionnaires ?
- d Pourquoi la conversation entre Lulù et Lidia dégénère-t-elle ?
- e Comment Lulù justifie-t-il son absence de libido ?
- f Analyse de la situation, de la place de Lidia, de la souffrance de Lulù et de ses contradictions.



<https://vimeo.com/1038122422>

EXTRAIT 3 : L'accident



- a Quelle est l'attitude des autres ouvriers au début de la scène ? Que cherchent-ils ?
- b Comment Lulù vit-il cette pression ? Quelles en sont les incidences ? Comprend-il ses collègues ?
- c Qu'est-ce qui provoque l'accident, ponctuellement, mais aussi d'une manière générale ?
- d Analyse de la réaction des autres ouvriers lors de l'accident.



<https://vimeo.com/1038123040>

EXTRAIT 4 : Lulù rencontre Militina



- a Qui est Militina ?
- b Pourquoi Lulù vient-il le voir à l'asile ? Qu'attend Lulù de cette visite ?
- c «Un homme a le droit de savoir ce qu'il fabrique et à quoi on l'utilise». Qu'en pensez-vous ?
- d Quel est le lien entre cette déclaration et le concept d'aliénation décrit dans la première partie du film ?
- e Pourquoi Militina considère-t-il que l'argent rend fou les riches comme les pauvres ? Qu'en pensez-vous ?
- f Que peut-on dire de la folie de Militina ?



<https://vimeo.com/1038123546>



<https://vimeo.com/1038124968>



<https://vimeo.com/1038125554>



<https://vimeo.com/1038125835>

EXTRAIT 5 : Lulù prend conscience



- a « Retrouver cet esprit coopératif qui fait de notre industrie un joyau où s'harmonisait vos intérêts et ceux du capital » :
- b Que dire de l'attitude des patrons ? Sous une apparence paternaliste, que cherchent-ils à obtenir ?
- c Que ressent Lulù ? Comment réagit-il, et pourquoi ?
- d Peut-on dire que Lulù prend conscience de sa condition ?
Si oui, outre l'accident lui-même, quels sont les éléments qui permettent cette prise de conscience et quel chemin prend-elle ?

EXTRAIT 6 : La révolte de Lulù



- a Quels sont les revendications et les objectifs des syndicats ?
- b Quels sont les revendications et les objectifs des ouvriers-étudiants ?
- c Sont-elles compatibles ? Pourquoi ?
- d Qu'est-ce qui justifie la révolte de Lulù ?
Pourquoi arrive-t-elle maintenant ?

EXTRAIT 7 : Le licenciement



- a Expliquez le désespoir de Lulù.
- b Quel est son regard sur la situation ?
- c Comment réagissent à cet instant ses collègues ?

EXTRAIT 8 : Consommation ou nécessité



- a Au début de la séquence, pourquoi Lulù ne répond pas à ses collègues ?
- b Comment Lulù juge-t-il sa vie ?
- c En quoi ses biens matériels sont-ils nécessaires, et leur acquisition se fait au prix de quels sacrifices ?
- d Comment expliquez-vous la scène avec Donald ?
- e Le renoncement à l'acquisition de biens superflus renvoie à l'actuel débat sur la décroissance. Qu'est-ce que la décroissance ?
Selon vous, ce modèle est-il viable ou non ? Pourquoi ?

UNE OEUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE FORTE

En 1972, Elio Petri remportait à Cannes la Palme d'Or pour *La Classe ouvrière va au paradis*, prix qu'il partageait avec Francesco Rosi (autre cinéaste italien qualifié de politique) pour *L'Affaire Mattei*. Si le jury décerna incontestablement ce prix pour le sujet du film, fort et dans l'actualité, il n'en reste pas moins qu'il récompensa également l'exceptionnelle prestation de Gian Maria Volonté, la mise en scène d'Elio Petri, l'image de Luigi Kurveiller, et la musique d'Ennio Morricone.

Questions :

- 1 Dans quel courant s'inscrit la réalisation d'Elio Petri ? A quoi succède-t-elle, et pourquoi ?
- 2 Quelle était l'approche que Gian Maria Volonté donnait à son travail de comédien ?
- 3 Luigi Kurveiller était le directeur de la photographie de nombreux films italiens.
Dans *La Classe ouvrière...*, quels sont ses partis-pris, et comment les expliquez-vous ?
- 4 En quoi la musique écrite par Ennio Morricone est-elle singulière ?
Quelle est son incidence sur le film ?
En quoi et comment oppose-t-elle certaines scènes du film à d'autres ?

LULU EN 2010 ?

Elio Petri a réalisé *La Classe ouvrière au paradis*. Le film suivait l'actualité sociale d'alors et tentait de répondre aux nombreuses inquiétudes des ouvriers face à la crise économique et à l'évolution du monde du travail.

Complétez un tableau analytique mettant en parallèle les événements de 1971 et la situation d'aujourd'hui concernant :

- Situation politique
- Situation économique
- Événements sociaux

Questions :

- 1 Peut-on dire que le film est toujours d'actualité en 2010 ? Pourquoi ?
- 2 Dans le monde industriel, peut-on établir un parallèle entre les pressions que subissaient en 1971 les ouvriers par les cadences, avec les pressions actuelles provoquées par les menaces de délocalisations. Si oui, lequel ?
- 3 Quotidiennement, dans l'actualité, les exemples de fermeture d'usines et les conflits sociaux se multiplient : Continental, Moulinex, Valeo, Molex... Comment expliquez-vous cette situation ? Qu'en pensez-vous ?
- 4 En 1971, le monde ouvrier était le principal secteur concerné par ces pressions. Le secteur tertiaire, la fonction publique, les cadres, voire les patrons, sont-ils à leur tour victime de forte pression dans leur travail ? Si oui, donnez des exemples.
- 5 Selon vous, et au regard des différents documents mis à votre disposition, que serait aujourd'hui le regard d'Elio Petri ? S'il devait refaire *La Classe ouvrière va au paradis* en 2011, quelles seraient les différences avec sa version de 1971 ?

LE MONDE DU TRAVAIL

1. L'ORGANISATION DU TRAVAIL

- a** Comment peut-on caractériser l'organisation du travail dans l'atelier de Lulù Massa au début du film ?
- b** Pourquoi ce type d'organisation du travail repose-t-il sur le salaire au rendement ?
- c** Quel est le type d'organisation du travail représenté à la fin du film ?
Pourquoi est-elle incompatible avec le salaire au rendement (aux pièces) ?
- d** En quoi le film exprime-t-il une critique de l'organisation tayloro-fordienne du travail en particulier ?

2. LES CLASSES SOCIALES

- a** A quelle analyse de la stratification sociale se réfère implicitement le film ?
- b** Quelles différentes positions de classe peut-on identifier dans le film ? Qu'est-ce qui fait de Lulù Massa un membre de la classe ouvrière ? Comment peut-on situer les étudiants dans l'espace social ?
- c** Comment ce film représente-t-il les rapports entre classes ? .
- d** En quoi dans le film les ouvriers constituent-ils une « classe pour soi » ? Quelles sont les limites de cette représentation ?
- e** Qu'est-ce qui, depuis cette époque, a favorisé le déclin voire même l'effacement de la classe ouvrière ?

3. LES CONFLITS DU TRAVAIL

- a** Caractériser le conflit du travail représenté dans le film en répondant aux questions suivantes : Quels sont les acteurs du conflit ? Quels en sont les enjeux ? Quelles en sont les modalités ? Comment a –t-il été résolu ?
- b** En quoi le film illustre-t-il le phénomène d'institutionnalisation des conflits ?
- c** Quelles critiques des syndicats peut-on deviner dans ce film ? Des comités étudiants-ouvriers ?

Ce film d'Elio Petri s'inspire très directement du mouvement ouvrier des années 60-70 porteur d'une critique assez radicale du travail, du moins sous sa forme capitaliste et taylorienne. En France, ce mouvement de contestation, porté à la fois par une fraction de la jeunesse estudiantine et par les éléments les plus radicaux de la classe ouvrière, a fortement rayonné depuis les événements de mai 1968 jusqu'à la fin des années 1970. En Italie, c'est au printemps 1969 dans les usines de la FIAT que commence l'épisode de « l'automne chaud » (appelé aussi le « mai rampant ») qui va donner lieu à une succession de grèves portant sur les conditions de travail et les rémunérations et à plusieurs années de luttes ouvrières où l'indiscipline au travail jouera un rôle majeur selon le sociologue italien Marco Revelli (*Lavorare in Fiat*, Milano 1989)

- d** Quel rapprochement peut-on faire entre le film et les événements sus-cités (mai 1968 en France et « l'automne chaud » en Italie en 1969) :
Document 1 : Une sélection des principaux slogans ainsi que des affiches de Mai 68:
Document 2 : extrait d'une fiche de lecture en français de l'ouvrage *Lavorare in Fiat* du sociologue Marco Revelli.
- e** Pourquoi ce mouvement « antitruavail » a-t-il décliné depuis le début des années 1980 et dans les décennies suivantes ?
Ce film remet-il en cause l'idée de « centralité » du travail dans l'action collective, et pourquoi ?

4. LE TRAVAIL FACTEUR DE LIEN SOCIAL

- a** Peut-on dire que Lulù Massa est bien intégré socialement jusqu'à son licenciement ? Justifiez votre réponse.
- b** Pourquoi et en quoi le travail est-il un facteur d'intégration essentiel pour Lulù Massa ? Argumentez votre réponse.
- c** En quoi peut-on parler de situation pré anomique de Lulù après son licenciement pour faute ? justifiez votre réponse.
- d** Quels sont les autres facteurs d'intégration sociale que le travail ? Quels rôles jouent-ils en ce qui concerne Lulù ?
Le(s)quel(s) lui permet(tent) de ne pas sombrer dans l'exclusion ?

LA CLASSE OUVRIÈRE VA AU PARADIS

un film de Elio Petri

au cinéma dans toute la France

à partir du

8 JANVIER 2025

Organisez des projections scolaires pour vos élèves

contact

01 43 59 01 01

site officiel

www.tamasa-cinema.com