

## **L'importance du cinéma pour l'histoire des techniques**

Fabian Kröger

Doctorant

Institut für Kulturwissenschaft,

Universität Humboldt de Berlin

Équipe d'Histoire des Techniques / IHMC

CNRS-Université Paris 1 Panthéon-

Sorbonne

L'histoire des techniques s'intéresse à l'historicité des objets techniques en les comprenant souvent comme des objets de la culture matérielle. Pour autant, ceux-ci ne se déploient jamais dans un espace totalement neutre, aveugle ; sa puissance est un produit de l'imaginaire et des images qui l'informent. En ce sens, l'histoire des craintes et des espoirs des hommes vis-à-vis des appareils qu'ils ont conçus constitue une part importante de l'histoire des techniques : l'histoire des représentations et des images de la technique.

Nous tenterons, dans les pages qui suivent, de mettre en avant l'intérêt des films de fiction pour l'élaboration d'une telle histoire. Depuis toujours, le cinéma s'est préoccupé d'imaginer ce que la technique devait concevoir, anticipant souvent ce que le savoir humain allait ensuite réaliser. C'est pourquoi nous évoquerons la relation établie entre la discipline historique et le cinéma. Nous essaierons d'inciter les historiens des techniques à s'intéresser au cinéma, mais aussi les historiens du cinéma à s'intéresser à la technique dans des films n'appartenant pas au genre de la Science-Fiction. Pour terminer, nous proposerons une étude de cas, à partir de l'œuvre de Jacques Tati, portant sur la mise en scène de la voiture et de son accident.

### **L'histoire des techniques et le cinéma en France**

#### *L'appropriation du cinéma par la discipline historique*

Jusqu'au début des années 1970, le cinéma est resté en France hors du champ des études historiques françaises. Un film n'était pas considéré comme une source historique valable. Un des premiers ouvrages français mettant en avant la relation entre le cinéma et la société de son temps fut publiée en 1975, par l'historien Marc Ferro, membre de l'école des Annales. Il y souligne surtout la pertinence du film de fiction comme source permettant de comprendre une société<sup>1</sup>. Pour l'historien du film Pierre Sorlin, écrivant quelques années plus tard, c'est par sa capacité à transmettre des significations inconscientes, que le film de fiction constitue la source historique la plus originale<sup>2</sup>. Ces approches poursuivent la voie tracée par le sociologue Edgar Morin, affirmant déjà, dans les années 1950, l'aptitude inégalée des films à offrir un accès vers l'inconscient d'une société<sup>3</sup>.

Aujourd'hui le cinéma possède le statut d'un véritable objet d'investigation et le champ des études

cinématographiques s'est ouvert plus largement aux historiens<sup>4</sup>. En 1998, Antoine de Bæcque et Christian Delage ont pointé le lien existant entre une « représentation du monde (le cinéma) et la manière dont les hommes vivent dans ce monde (l'histoire) »<sup>5</sup>. Puis en 2004, dans *L'historien et le film*, Christian Delage et Vincent Guigueno ont tenté de montrer que le cinéma n'était pas seulement un objet d'analyse pour l'historien, mais qu'il créait « également des formes spécifiques de figuration de l'histoire », conseillant aux historiens de devenir cinéastes<sup>6</sup>. Pour Shlomo Sand, enfin, le cinéma possède bien la capacité de nous rapprocher de l'état d'esprit d'une époque révolue<sup>7</sup>.

*Le film de fiction ouvre l'imaginaire pour  
l'historien des techniques*

Si de nombreux historiens ont élargi le corpus de leurs sources au cinéma, les historiens des techniques semblent encore un peu réticents. Les images fixes, gravures, peintures et photographiques ont régulièrement été traités par les historiens des techniques, depuis les premiers travaux sur l'industrie de Maurice Daumas et sur les traités techniques de Bertrand Gille<sup>8</sup>. Concernant les travaux récents, citons la thèse de Nicolas Pierrot pour le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, et aussi le colloque « Les images de l'industrie de 1850 à nos jours »<sup>10</sup>, dont une partie des interventions a porté sur le cinéma. Citons notamment le travail de Caroline Moine sur les documentaires est-allemands<sup>11</sup>, et celui de Michel Cadé sur les films français « à sujet ouvrier »<sup>12</sup>. Mentionnons enfin les travaux d'Alain Michel, qui a su tenir ensemble des sources « classiques » (archives), des photographies et images fixes et des images animées, et notamment le cinéma « corporate », réalisé par les industriels<sup>13</sup>.

Cependant, ces travaux s'intéressent principalement à la représentation des ouvriers et du monde du travail, et plus rarement aux objets techniques en eux-mêmes. Et si c'est le cas, c'est souvent dans une optique de reconstitution. Aucune monogra-

phie ne traite des représentations induites par la présence dans le cinéma populaire des objets techniques. Aussi, nous nous proposerons de suivre l'historienne Anne-Françoise Garçon, en réaffirmant la nécessité d'une « histoire culturelle des techniques », prenant en compte le « jeu des représentations » existant autour des objets créés par la technique, ici à travers le cinéma. L'enjeu est de définir les relations culturelles qu'une société entretient avec les productions des techniques qu'elle se donne, de parfaire une histoire des représentations en y intégrant des objets, parfois devenus quotidiens, mais qui n'en sont pas moins le support de métaphores, la source d'une culture matérielle des non-techniciens, qui irrigue la société tout en entier. C'est en ce sens qu'il apparaît nécessaire de s'intéresser aux images cinématographiques, notamment dans le cinéma de fiction, des objets techniques.

Nous plaiderons donc ici pour une *histoire des images de la technique* à travers le cinéma. Cela implique néanmoins une réflexion préalable sur les qualités spécifiques du film en tant que source historique. Que peut espérer y trouver un historien des techniques, qu'il ne trouverait ailleurs, en des sources plus traditionnelles ?

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, l'historien Johann Gustav Droysen a démontré qu'un document pouvait être le témoin d'un fait historique de deux manières. Soit il est né de l'intention *volontaire* d'un auteur ou d'un acteur historique, de conserver des informations pour la postérité, et relève ainsi de la « tradition »<sup>14</sup>. Soit il témoigne sans intention, c'est-à-dire d'une manière qui lui est inconsciente, d'un événement historique. Droysen appelait ce second type de documents des *Überreste*, littéralement « ce qui reste » du passé.

Or ces deux dimensions se retrouvent simultanément dans les sources cinématographiques. Qu'il soit documentaire ou de fiction, un film se définit comme le produit des intentions volontaires d'une équipe de tournage centrée autour d'un réalisateur, ayant l'intention de constituer puis de projeter des

images structurées à l'intérieur d'une narration<sup>15</sup>. Mais parallèlement à cette *Traditionswert* existe aussi une *Überrestwert*, ou valeur résiduelle du film pour l'historien. En effet, un film transporte inconsciemment, sans volonté, une partie des représentations de l'époque au cours de laquelle il a été tourné. Et ce sont ces représentations qui intéressent l'histoire culturelle des techniques.

Le sociologue Siegfried Kracauer fut le premier à considérer les films de fiction comme des indicateurs des mentalités collectives. Pour lui, un film reflète, dans ces cadrages inconscients les « dispositions psychologiques » dominantes d'une époque<sup>16</sup>. Pour Marc Ferro, c'est la caméra qui possède la capacité de dévoiler l'énigme d'une société et le fonctionnement de ses structures<sup>17</sup>. Selon lui, ce ne sont pas les sujets abordés ouvertement par un film qui doivent concentrer l'intérêt de l'historien, mais des éléments moins visibles : dans chaque image se

trouvent des significations dissimulées pouvant aller jusqu'à infirmer le propos de la narration<sup>18</sup>.

Vu sous cet angle, l'étude du film de fiction nous paraît un indispensable complément des travaux sur les films documentaires. Sans visée ouvertement explicative, il met en scène les objets, en donnant à voir les désirs et les peurs collectives d'une époque. Il ouvre un accès vers une part de son imaginaire, qu'Anne-Françoise Garçon définit « comme lieu où s'esquissent et s'engrangent les rêves, les idées, les fantasmes individuels et collectifs »<sup>19</sup>. Le cinéma de fiction correspond exactement à cette définition. Selon Kracauer, il est bien le produit collectif d'un rêve, parce qu'il reflète les besoins d'une masse anonyme. Par son imagologie, chaque film nous donne accès à un certain *Zeitgeist*, un esprit du temps, bien plus directement que d'autres médias artistiques<sup>20</sup>.

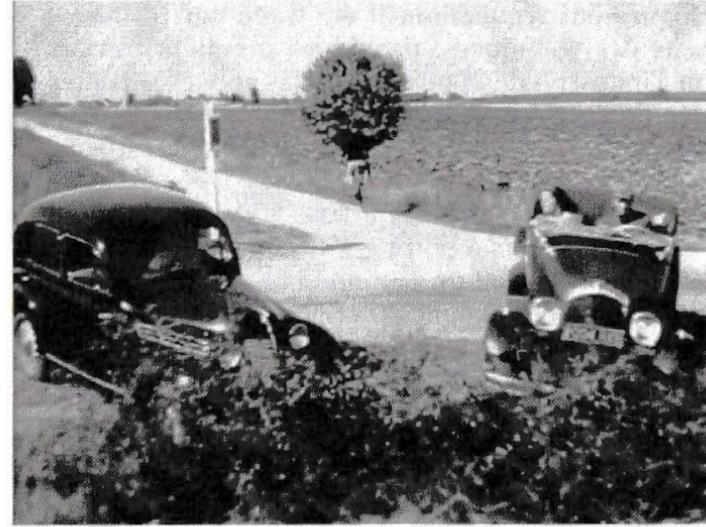


Figure 1 : Jour de Fête (1949)

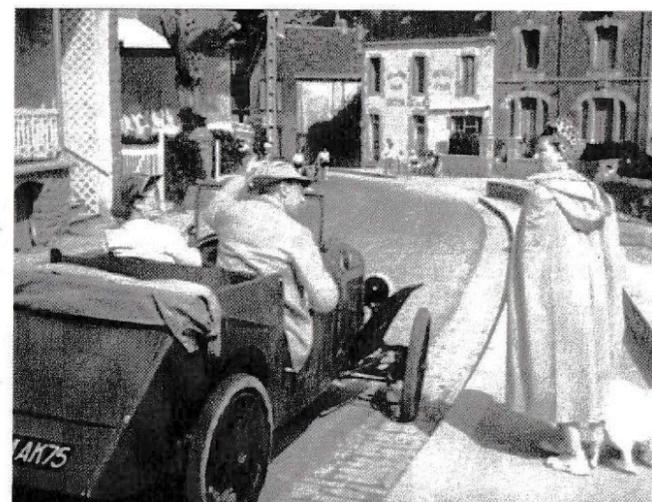
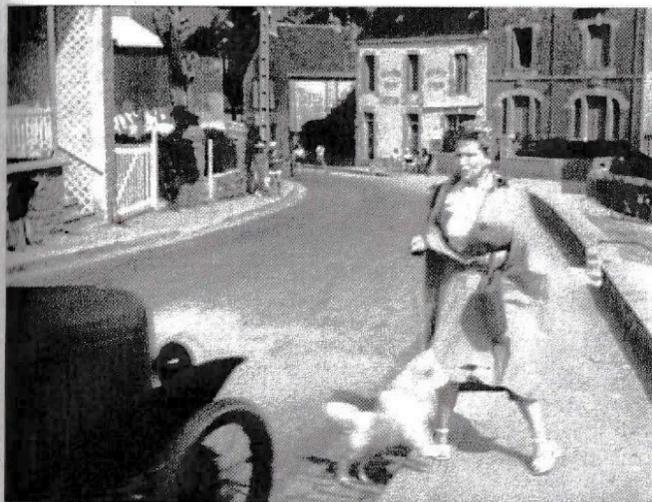


Figure 2 : *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953)

### *La technique au cinéma, au-delà du cinéma de la Science-Fiction*

Jusqu'à présent, les historiens des techniques ont été très peu attirés par les représentations de la technique offertes par le cinéma. Seuls des historiens du cinéma, des philosophes, des sociologues ou des spécialistes de la culture et des médias, surtout dans l'espace anglo-saxon, se sont engagés dans cette direction<sup>21</sup>. L'intérêt de ces chercheurs porte essentiellement sur la Science-Fiction, un genre cinématographique mettant au premier plan le thème du développement des techniques.

Le corpus canonique de cette histoire contient des films très différents. Les plus influents sont évidemment le *Voyage dans la lune* (1902) de Georges Méliès, *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, *A Nous la Liberté!* (1931) de René Clair, *Modern Times* (1936) de Charles Chaplin, *2001 - Odyssée dans l'espace* (1968) de Stanley Kubrick, *Star Wars I* (1977) de George Lucas, *Alien I* (1979) et *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *Terminator I* (1984)

de James Cameron et *Matrix I* (1999) de Andy et Larry Wachowsky.

Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, les films de Science-Fiction ont mis en scène les défis posés à l'homme par les progrès de la technique. Le taylorisme et sa symbolisation à travers l'image du travail à la chaîne, furent l'un de ses motifs récurrents. La création de la ville moderne avec ses tentations, ses dangers et ses conflits sociaux fut également un sujet très largement traité. L'évocation des technologies extraterrestres ou la peur des armes de destruction massive ont aussi accédé à l'écran, dans le contexte de la guerre froide et de la conquête de l'espace.

Avec la découverte des enzymes de restriction et l'avènement de la biologie moléculaire dans les années 1970 se développe le genre du film de zombie qui renouvelle son souffle avec *La nuit des morts vivants* de George A. Romero (1968). L'ADN ressemble à une pellicule, qu'on peut couper et réassembler comme les images d'un film pendant le montage. L'homme rêve de devenir son propre réa-



Figure 3 : *Mon Oncle* (1958)

lisateur, avec l'aide de la technique. Mais en même temps, la technique - souvent sous la forme de la machine - est l'équivalent d'une menace pour l'humanité, elle cause des catastrophes en première ligne.

Cependant, l'angle mort généré par ce type d'approche est évident. La Science-Fiction ne traite pas, ou peu, des techniques de notre vie quotidienne. De tels objets ne figurent que dans des films dispersés, qu'on ne peut évidemment pas regrouper à l'intérieur d'un genre. Il s'agit de films évoquant des techniques ordinaires, leurs fonctionnements et leurs logiques, d'une manière plus neutre, avec moins de bruit et sans effets spéciaux. C'est bien l'étude de ce type de cinéma que nous souhaiterions maintenant développer.

### **La technique dans l'œuvre de Jacques Tati**

#### *Dysfonctionnalités quotidiennes*

Nous trouvons une attention pour les techniques de notre vie quotidienne dans des films dispersés qu'on ne peut pas regrouper dans un genre. Parmi eux, on trouve ceux du réalisateur français Jacques Tati (1907-1982), qui donnait fréquemment un rôle très important à des objets techniques issus de la vie quotidienne.

La plupart de ses six long-métrages furent tournés pendant les *Trente Glorieuses*, qui marquèrent l'avènement de la société de consommation en France. La voiture, l'aspirateur, le four, la porte y jouent un rôle central, devenant souvent des objets étranges et fantastiques. Tati ne met donc pas en

scène ce que le philosophe Günther Anders appelait *la honte prométhéenne* de l'homme devant la perfection de la technique, mais bien l'aliénation de l'homme devant l'artefact technique<sup>22</sup>. Il rejoint ainsi, d'une certaine manière, le genre de la Science-Fiction, où l'homme apparaît totalement démuni sans ses artefacts, comme le décrit Susan Sontag dans son article fondateur sur l'imaginaire du désastre<sup>23</sup>. Selon Tati, l'homme doit se libérer de l'influence que ses artefacts ont sur lui. En ce sens, les films de Tati partagent la dimension moraliste des films de Science-Fiction. Ils opposent bien un

bon usage de la technique à son utilisation abusive. Ils partagent également un autre poncif inhérent à la Science-Fiction, en dénonçant la déshumanisation inhérente au développement des savoirs et des produits de la technique<sup>24</sup>.

Selon Tati, l'expérience quotidienne de l'homme moderne est à chercher dans l'hyperfonctionnalisme des objets techniques présents autour de lui, qui se manifeste paradoxalement en tant que dysfonctionnalité. Cette logique duelle semble être présente dans chaque objet issu de la technique moderne<sup>25</sup>.



Figure 4 : *Mon Oncle* (1958)

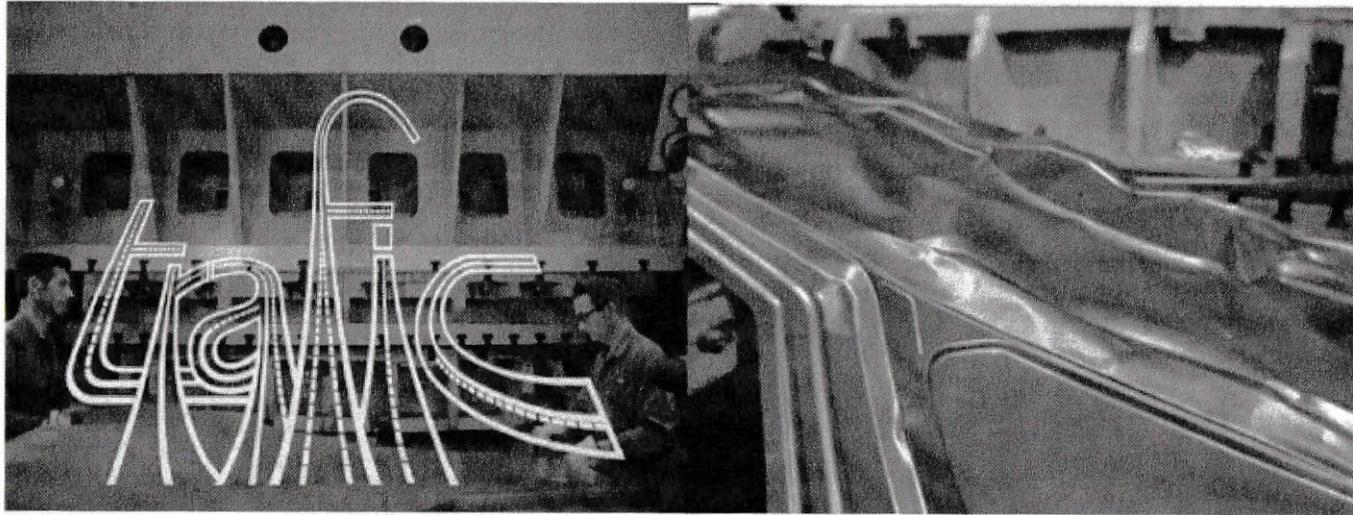


Figure 5 : Trafic (1971)

Prenons un exemple familier, situé hors de la diégèse filmique de l'œuvre de Tati<sup>26</sup>. Les tourniquets du métro parisien ont pour fonction de contrôler des tickets sans travail humain et de laisser passer ensuite les voyageurs. L'expérience courante des usagers est *a contrario*, que ces appareils bloquent régulièrement leur passage - malgré la présentation d'un ticket. Cet inversement de leur rôle provoque des gestes comme des enjambements maladroits ou des rapprochements corporels avec des inconnus, pouvant être extraordinairement comiques, surtout dans un lieu public. Nous rejoignons alors l'univers de Tati.

#### *La voiture accidentée chez Tati*

Trois types d'objets techniques intéressaient Tati : ceux qui relèvent de la mobilité (vélos, voitures, bus, trains), ceux qui se trouvent dans les bâtiments d'architecture moderne (portes, fours, boutons, sonneries) et enfin ceux qui servent à la transmission de l'information et aux communications (téléphones, télévisions). Notre étude portera ici sur la

voiture, et sur les dysfonctionnements dont elle peut être affectée. Nous procéderons à un examen chronologique de la filmographie de Tati, en suivant la manière dont il met en scène la relation entre ordre et désordre.

Suivant la définition de Loriot, le comique se développe toujours au moment où l'ordre est interrompu<sup>27</sup>. *La logique du comique ressemble alors à celle de l'accident*. Tati a très tôt commencé à exploiter cette affinité. Son court métrage *Gai dimanche* (1934), par exemple, met en scène un « charabanc » (bus ouvert) doté d'un klaxon incontrôlable et dont les portes s'ouvrent toutes seules. Ces petites défaillances provoquent le rire jusqu'à la fin du film, lorsque le bus est accidentellement détruit sur un passage à niveau par une locomotive. Cette scène annonce déjà l'intérêt que Tati portera, dans ses films suivants, aux règles de priorité.

À partir de son premier long métrage, *Jour de Fête* (1949), Tati commence à jouer avec le code de la route à des fins comiques. Le personnage principal du film, François, le facteur, se déplace en vélo. Dans une séquence, il traverse une rue sans faire

attention aux voitures qui ont la priorité (figure 1). Un accident est évité de justesse<sup>28</sup>.

Dans *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953) Tati continue de s'intéresser à la frontière précaire entre normalité et rupture, entre ordre et désordre. Mais la perspective est inversée. Monsieur Hulot a pris le volant d'une Salmson AL3, et c'est lui qui manque d'écraser des piétons traversant la rue sans faire attention<sup>29</sup> (figure 2). Dans les trois films, l'accident évité est choisi pour son effet visuel surprenant.

*Mon Oncle* (1958) reflète la transformation de l'espace rural et périurbain par l'intrusion de la voiture après la Deuxième Guerre mondiale en France. Il s'agit du moment historique où les dernières charrettes disparaissent. Les jeux d'enfants dans la rue deviennent de plus en plus difficiles, face au trafic automobile. Pour éviter les accidents, la motorisation de masse dicte une adaptation des comportements, en ce qui concerne l'utilisation de la route.

Dans une des séquences les plus chorégraphiées de l'histoire du cinéma, Tati utilise la simulation d'un accident pour mener une réflexion sur *le code de la route* mais aussi sur *les codes de notre perception* de la route. Trois garçons quittent l'école pour se rendre chez eux. Voyant des automobiles devant un feu rouge, l'un des garçons saute sur le pare-choc arrière d'une voiture pendant qu'un autre frappe sur le couvercle d'une poubelle (figure 3). Le conducteur sort de sa voiture et insulte automatiquement l'automobiliste derrière lui, jusqu'à ce que les enfants soient découverts par une dame dans une Renault Dauphine qui, par la suite, joue encore un rôle.

*Mon Oncle* pose ainsi la question du savoir à propos des objets produits par la technique. Comment distinguons-nous un accident réel d'un accident simulé ? C'est la phénoménologie de l'accident qui est mise en question ici. Si un automobiliste entend un bruit et s'il sent simultanément un mouvement brusque, il sait automatiquement qu'il s'agit d'un accident. Avec ce schéma fixe, l'automobiliste

fonctionne finalement comme une machine. Et c'est précisément cette réaction mécanique d'un être vivant qui crée un effet comique. Henri Bergson évoque ainsi l'idée « du mécanique plaqué sur du vivant », comme l'une des sources principales du rire<sup>30</sup>. Tati pointe également le fait que pour utiliser un objet technique, l'homme apprend des gestes qu'il reproduit ensuite automatiquement, sans réflexion, au point que cela puisse en devenir problématique<sup>31</sup>.

Dans la suite de la séquence, Monsieur Hulot arrive et gesticule avec son parapluie derrière les enfants qui ont produit ces accidents simulés et qui sont en train de prendre la fuite (figure 4). En reprenant la terminologie de Bruno Latour, nous dirons que par son intégration dans un réseau d'objets (voitures, conducteurs), un *actant* (ici le simple parapluie), devient un *acteur*. Il provoque un accident réel<sup>32</sup>. La pointe du parapluie de M. Hulot est involontairement tourné vers le pneu arrière d'une décapotable qui s'approche de la file de véhicules devant le feu rouge. Sans freiner, le conducteur se lève de son siège pour regarder son pneu, si bien que sa voiture entre en collision avec la Renault Dauphine située devant lui. Dès lors, la logique de la séquence se renverse. La dame conduisant la Renault ne réagit pas à ce choc. Elle est persuadée – convaincue contre toutes les évidences – que le choc provient des enfants.

La première partie de la séquence a montré un accident simulé pris pour un accident réel. La seconde partie de cette séquence a montré un véritable accident perçu comme une simulation. On comprend ici qu'un accident n'est pas uniquement provoqué par des enchaînements malheureux impliquant des objets de la culture matérielle, mais que la perception des conducteurs et leurs conceptions mentales de ce qu'est un accident jouent un rôle primordial.

Dans sa comédie anti-automobiliste *Trafic* (1971), Tati se concentre sur deux autres aspects des accidents : d'abord, il nous rappelle que l'accident de voiture est un produit de série comme la voiture

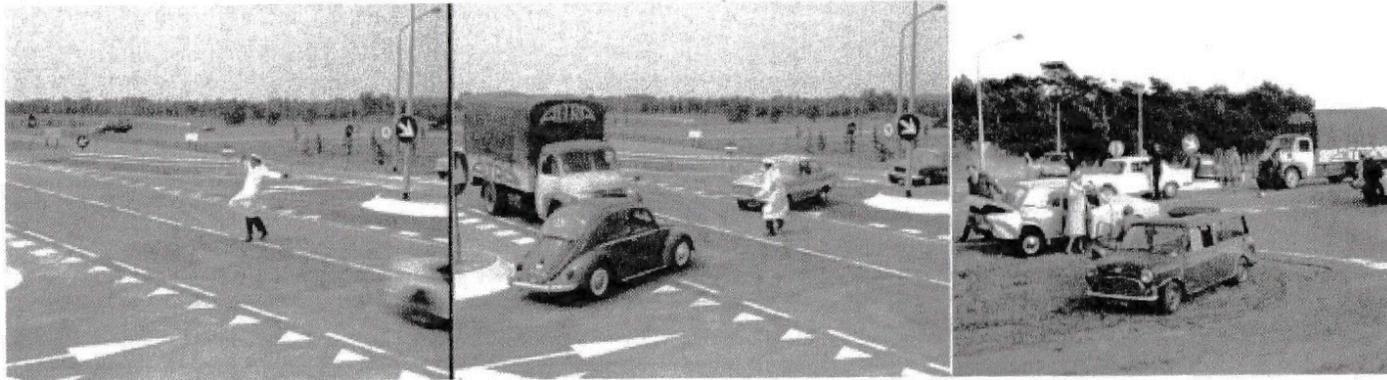


Figure 6 : *Trafic* (1971)

elle-même<sup>33</sup>. La première séquence du film montre une grande presse dans une entreprise de construction automobile produisant des ailes de carrosserie complètement déformées (figure 5).

Avec ces images, Tati devance la pensée du philosophe Paul Virilio, affirmant 30 ans plus tard une « banalisation de l'hécatombe autoroutière ». Selon lui, « au cours du XX<sup>e</sup> siècle, l'accident est devenu une industrie lourde »<sup>34</sup>. En effet, l'accident semble intégré à la voiture dès sa création. La voiture est conçue à partir de l'accident, les équipements de sécurité en témoignent. Tout est préparé pour faire face à l'accident, si bien que la voiture et l'accident paraissent quitter la ligne de montage ensemble. Virilio ajoute : « inventer l'automobile domestique, c'est produire le télescopage en chaîne sur l'autoroute »<sup>35</sup>. La dialectique entre invention et catastrophe se trouve bien au cœur de sa pensée.

Tati s'interroge sur le même type d'accident – le télescopage – mais privilégie sa dimension comique. Celui-ci apparaît bien comme l'accident typique de la comédie, car il est toujours lié à une défaillance de la perception humaine, comme nous l'avons montré avec l'accident simulé dans *Mon Oncle*<sup>36</sup>. Dans *Trafic*, Tati reprend ses réflexions sur le code de la route et travaille encore une fois avec

une *inversion*. Si l'on suppose, en toute logique, que le respect du code de la route aide à éviter les accidents, *Trafic* propose d'appréhender la source de l'ordre comme une source potentielle de désordre. Le film montre ainsi, dans une séquence très célèbre, que l'obéissance aveugle des conducteurs peut entraîner une grande catastrophe.

Positionné au milieu d'un carrefour de départementale, un agent de police assure la régulation du trafic. Tout à coup une voiture de sport s'approche et le dépasse à une vitesse élevée<sup>37</sup>. Le policier perd l'équilibre et gesticule avec ses bras, dans toutes les directions (figure 6). Il devient une flèche qui tourne en rond, un motif que Tati utilisait déjà dans *L'école des facteurs* et *Les Vacances*. Les automobilistes continuant de s'orienter à partir des mouvements du policier, plusieurs collisions ont lieu. Les voitures roulent de travers, se heurtent - mais la violence de l'accident se mue également en danse : la Coccinelle Volkswagen coupe le chemin de la Citroën DS, qui se cabre, grâce à son système de suspensions hydrauliques<sup>38</sup> : La DS semble monter sur la pointe de ses roues avant, à la manière d'une danseuse, avant d'entrer en collision avec une Mini, effectuant un tour sur elle-même, poussant à son tour une Ford contre une 2 CV qui perd un pneu.<sup>39</sup>

Un moment dramatique de la société automobile réelle devient au cinéma un moment comique – mais pas seulement pour distraire : *Tati libère l'accident de ses envoûtements moralistes pour montrer que l'ordre et le désordre ne sont pas des contradictions*. Un geste impromptu de l'agent responsable de la régulation du trafic suffit à provoquer un détournement généralisé des trajectoires. Comme l'écrivait Hannah Arendt, « le progrès et la catastrophe sont l'avvers et le revers d'une même médaille »<sup>40</sup>. Sans accident pas de progrès, sans désordre il n'est pas d'ordre possible. Nous apprenons ici que l'ordre et le désordre, la réussite et l'échec de la technique ne sont séparés que par une frontière très fine, susceptible de disparaître à tout moment.

Comme dans *Mon Oncle*, Tati utilise le télescope pour introduire une réflexion philosophique sur le code de la route. Le grand système technique de la circulation est fondé sur un principe autori-

taire que Tati interroge. Si nous déléguons notre responsabilité à un agent affecté à la circulation afin d'éviter les accidents, le même mécanisme peut aussi produire des accidents, précisément du fait de l'obéissance des conducteurs. Éviter et causer des accidents ne se différencient pas fondamentalement. Le système qui produit l'ordre peut également produire le désordre.

Malgré le fait que Tati n'était pas un chercheur au sens académique, il a créé des séquences très analytiques en ce qui concerne le caractère de l'automobile en tant qu'objet technique. C'est une force de l'art de pouvoir créer des images qui montrent des moments clefs de la relation entre l'homme et des objets produits par la technique.

À la fin de cette scène de carambolage, une voiture roule vers la forêt et son capot s'ouvre et se ferme comme la gueule d'un crocodile<sup>41</sup> (figure 7). Selon Marc Dondey, tout se passe comme si « objets et êtres vivants se rejoignent dans un état intermé-



Figure 7 : Trafic (1971)

diaire, où l'animé et l'inanimé se confondent »<sup>42</sup>. Armand Cauliez reprend en 1962 la formule bergsonienne que nous avons mentionnée, précisant que Tati ne plaque pas, « du mécanique [...] sur du vivant »<sup>43</sup>. À l'inverse, « il semble vouloir vivifier le "mécanique" à l'aide du vivant (la bicyclette de *Jour de Fête*, l'auto des *Vacances* ; le téléphone musical de *Mon Oncle*). » On en vient alors à penser que « les "objets inanimés" ont une âme, maléfique (le râteau) ou malicieuse (le vélo en fuite). »<sup>44</sup>. Cela correspond tout à fait à ce que recherchait Tati, qui utilise l'accident pour montrer la nature animiste de la technique.

### Conclusion

Le cinéma constitue bien une source fondamentale pour l'histoire des techniques. Comme nous l'avons montré, les promesses et les problèmes de la motorisation de masse dans les Trente Glorieuses transparaissent dans la production cinématographique. Cependant, l'intérêt de la production cinématographique, en tant que source pour l'histoire des techniques, n'est pas ici.

Avant tout, le cinéma a créé une image visuelle de la voiture, dévoilant ses caractéristiques d'une manière beaucoup plus directe que les autres sources. Par leurs qualités artistiques, les images cinématographiques ont la force d'exhiber un certain aspect de la relation entre homme et technique qui n'est pas visible dans la réalité extra-filmique. « Regardé, mais pas vu » concluent très souvent les accidentologues après un accident, lorsque l'accidenté – malgré ses yeux ouverts – ne s'est pas rendu compte qu'un autre véhicule s'approchait. Un historien sans sensibilité pour la culture visuelle se trouve dans la même situation. Le cinéma nous permet donc de *voir* ce que nous *regardons* chaque jour.

Par ailleurs, il nous semble important de nous séparer d'une conception de la technique qui mettrait en opposition la productivité de la technique et le traumatisme de l'accident. L'historienne Esther

Fischer-Homberger explique ce fait par la perspective adoptée par l'historiographie, inspirée de la généalogie et cherchant prioritairement des continuités. Pour cette raison elle est en contradiction avec la figure de l'accident qui représente une rupture<sup>45</sup>.

Nous avons distingué trois types d'accidents dans le cinéma de Jacques Tati : L'accident évité (*Jour de fête*, *Les Vacances de M. Hulot*), l'accident simulé (*Mon Oncle*) et l'accident réel (*Gai dimanche*, *Trafic*). L'accident, la perturbation et le désordre font partie de la normalité, ils sont des éléments de l'ordre et du flux des choses. Qu'on le veuille ou non, l'accident alimente le progrès et allume le feu de l'innovation.

Faisons un détour par la mythologie grecque, qui a inspiré le nom de cette revue. Héphaïstos était le dieu du feu et de la métallurgie, souvent représenté comme un forgeron. Il incarne le savoir-faire technique. Héphaïstos surveillait le feu – la *téchne*, la connaissance – que Prométhée a volé pour le donner aux humains. Prométhée apprenait aux hommes comment fabriquer des outils, pour les libérer de leur dépendance vis-à-vis des dieux. Le vol du feu est à l'origine de la technique. Les hommes se sont procurés de cette force divine pour sortir de l'ordre de la nature. Pour punir Prométhée, Zeus a demandé à Héphaïstos de forger les clous avec lesquels Prométhée a été enchaîné à un rocher du Caucase. Chaque nuit un aigle venait lui arracher de nouveau son foie qui se reconstituait ensuite, Prométhée étant immortel. Zeus demanda à Héphaïstos de créer la déesse Pandore qu'il donne à l'irréfléchi Epiméthée, le frère du prévoyant Prométhée. Malgré tous les avertissements de son frère, Epiméthée accepte le cadeau. Pandore ouvre sa boîte et la vieillesse, la maladie et la mort sortent et se répandent sur terre, mais pas l'espoir. On pourrait dire avec Esther Fischer-Homberger que Prométhée et Epiméthée incarnent les deux faces de la technique, qui ne sont pas opposés, mais complémentaires<sup>46</sup>. Le cinéma de Jacques Tati donne la parole à Prométhée comme à Epiméthée. Nous

sommes témoin de la beauté, de la perfection et de la puissance de la technique qui nous laissent devant elle avec un sentiment qui ressemble à ce qu'Anders décrivait comme la « honte prométhéenne ». Mais nous sommes également marqués par l'expérience quotidienne des dysfonctionnements, des accidents, des catastrophes, des traumatismes. C'est pourquoi il est nécessaire d'intégrer l'accident dans le grand récit du progrès.

<sup>1</sup> FERRO Marc, *Analyse de film – analyse de sociétés, Une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1975, p. 12f.

<sup>2</sup> SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma, Ouverture pour l'histoire de demain*, Aubier, Aubier Montaigne, 1977.

<sup>3</sup> MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Editions de Minuit, 1956.

<sup>4</sup> On peut identifier plusieurs conditions techniques de ce développement : à partir de 1995 le DVD, en tant que support, a contribué au fait qu'un grand nombre de films sont devenus plus facilement accessibles. Auparavant, ils n'étaient disponibles qu'auprès des médiathèques spécialisées, à moins d'attendre leur diffusion à la télévision. Contrairement aux cassettes VHS, qui existaient depuis 1976, les DVD permettent aussi l'accès rapide à un point précis du film. Le DVD permet au chercheur d'arrêter et de re visionner une scène spécifique. Diffusé sur un ordinateur, il peut en faire une capture d'écran et comparer des scènes de films différents. Dans une salle de cinéma, ce travail serait impossible. Enfin, avec l'avènement d'internet et des sites comme Youtube, des extraits de films sont devenus très facilement accessibles. C'est la condition technique d'un intérêt renouvelé pour le cinéma.

<sup>5</sup> De BÆCQUE Antoine, DELAGE Christian, « Présentation », dans de BÆCQUE Antoine, DELAGE Christian (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Editions Complexe, 1998, p. 15.

<sup>6</sup> DELAGE Christian, GUIGUENO Vincent (dir.), *L'historien et le film*, Paris, Editions Gallimard, 2004, texte sur la couverture.

<sup>7</sup> SAND Shlomo, *Le XXe siècle à l'écran*, Paris, Editions du Seuil, 2004.

<sup>8</sup> L'iconographie joue un rôle important dans l'attention que Maurice Daumas porte au paysage industriel dans DAUMAS Maurice, *L'archéologie industrielle en France*, éd. Robert Lafont, 1980. De même Bertrand Gille, dans presque tous ses ouvrages, utilise l'iconographie, notamment celle des traités techniques. Il les mentionne comme une source particulière dans les

« Prologomènes » de GILLE Bertrand (dir.), *Histoire des techniques*, coll. Pléiade, Gallimard, 1978.

<sup>9</sup> PIERROT Nicolas, *Les images de l'industrie en France : peinture, dessins, estampes 1760-1870*, thèse préparée sous la direction d'Anne-Françoise Garçon au Centre d'Histoire des Techniques (CH2ST/EA 127, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), et soutenue le 27 mars 2010.

<sup>10</sup> Ce colloque a fait l'objet d'une publication : WORONOFF Denis et PIERROT Nicolas (dir.), *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours, actes du colloque réuni à Bercy les 28 et 29 juin 2001*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2002.

<sup>11</sup> MOINE Caroline, « Ouvriers et réalisme socialiste : les films documentaires est-allemands », dans WORONOFF Denis et PIERROT N., 2002, *op. cit.*

<sup>12</sup> CADÉ Michel, « Le travail et sa représentation dans les films français à sujet ouvrier de 1993 à 2001 », dans WORONOFF D. et PIERROT N., 2002, *op. cit.* Voir aussi CADÉ Michel, *L'écran bleu. Les représentations des ouvriers dans le cinéma français, réédition revue et augmentée*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2003.

<sup>13</sup> MICHEL Alain P., *Travail à la chaîne. Renault (1898-1947)*, ETAI, Boulogne-Billancourt 2007.

<sup>14</sup> JORDAN Stefan (dir.), *Lexikon Geschichtswissenschaft, Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart, Reclam, 2002, p. 251.

<sup>15</sup> *Humain trop humain* (Louis Malle, France 1974) est un film documentaire très important pour ceux qui s'intéressent à l'histoire de la fascination de la voiture et l'histoire technique de la production d'automobile. Il ne faut pas oublier que dans leur statut épistémologique, les images des documentaires ressemblent aux images d'un film de fiction : eux aussi, ils participent à un récit, ils n'existent pas sans leur cadre artistique. Nous sommes donc dans l'impossibilité d'éliminer le contenu fictif d'une image filmique, dans l'impossibilité de libérer l'image de ses connotations culturelles. Une vraie image de la réalité historique n'existe pas.

<sup>16</sup> KRACAUER Siegfried, *Von Caligari zu Hitler, Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, p. 12, voir aussi ETMANSKI Johannes, *Der Film als historische Quelle, Forschungsüberblick und Interpretationsansätze*, dans TOPITSCH Klaus, BREKERBOHN Anke (dir.), *Der Schuß aus dem Bild*, Münster / München, Digitale Osteuropa-Bibliothek, Reihe Geschichte, Band 11, 2004, p. 71f.

<sup>17</sup> « Die Kamera enthüllt das wirkliche Funktionieren, denn sie sagt mehr über jeden, als er von sich zeigen möchte. Sie entlarvt das Geheimnis, zeigt die Kehrseiten der Gesellschaft, ihre Fehlleistungen. Sie stößt bis zu ihren Strukturen vor. » FERRO Marc, « Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft »,

dans HONEGGER Claudia, BLOCH Marc, BRAUDEL Fernand et FEBVRE Lucien (dir.), *Schrift und Materie der Geschichte, Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, p. 253.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>19</sup> GARÇON Anne-Françoise, *L'imaginaire et la pensée technique. Une approche historique, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 34.

<sup>20</sup> KRACAUER 1995, p. 11f. et 322-362, et KRACAUER Siegfried, *Theorie des Films, Die Errettung der äusseren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p. 222f., et ETMANSKI 2004, p. 73.

<sup>21</sup> DUFOUR Éric, *Le cinéma de Science-Fiction : Histoire et philosophie*, Paris, Armand Colin, 2011, JOHNSTON Keith M., *Science-Fiction Film, A critical introduction*, London / New York, Berg, 2011, KUHN Annette (dir.), *Alien Zone, Cultural Theory and Contemporary Science-Fiction Cinema*, London / New York, Verso, 2003, REDMOND Sean (dir.), *Liquid Metal : The Science-Fiction Film Reader*, London / New York, Wallflower Press, 2004, SANDERS Steven M. (dir.), *The Philosophy of Science-Fiction Film*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2010, SOBCHACK Vivian, *Screening space : the American Science-Fiction film*, New York, Rutgers University Press, 1997, TELOTTE J. P., *A distant technology, Science-Fiction Film and the Machine Age*, Hanover, Wesleyan University Press, 1999, TELOTTE J.P., *Science-Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

<sup>22</sup> ANDERS Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen, Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München, C.H. Beck, 1956, p. 23.

<sup>23</sup> SONTAG Susan, « The Imagination of Disaster », dans RICKMAN Gregg (dir.), *The Science-Fiction film reader*, New York, Limelight Editions, 2004, p. 105.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 110. Voir JOHNSTON K. M., 2011, *op. cit.*, p. 45f.

<sup>25</sup> Il ne faut surtout pas comprendre cette observation d'une manière ahistorique. Nous décrivons ici une logique, un mécanisme de base qui peut prendre des formes très différentes dans l'histoire.

<sup>26</sup> L'histoire ou le contenu narratif d'un film désigne la suite d'événements. La diégèse est plus large, elle signifie l'histoire comme univers fictif, donc « tout ce que l'histoire évoque ou provoque pour le spectateur » (AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc (dir.), *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 80). La diégèse d'un western par exemple contient une histoire (la rivalité entre des Cowboys) et l'univers fictif (la conquête de l'Ouest). Voir aussi GOLIOT-LÉTÉ Anne, VANOYE Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 32.

<sup>27</sup> Anonyme, « Der Mann, der die Deutschen das Lachen lehrte », dans *Radio Bremen*, 9. août 2012, <http://www.radiobremen.de/kultur/dossiers/loriot/loriot156.html> (consulté le 18. avril 2013).

<sup>28</sup> *Jour de Fête* (Jacques Tati, France 1949), 01:28

<sup>29</sup> *Les Vacances de Monsieur Hulot* (Jacques Tati, France 1953), 3:35 et 57:07.

<sup>30</sup> BERGSON Henri, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011, p. 61.

<sup>31</sup> Ces gestes n'ont rien de naturel, ils sont un produit historique, ils évoluent avec le temps et peuvent se transformer ou disparaître. Conduire une voiture en 1965 nécessitait un ensemble de gestes très différents de celles d'un automobiliste en 2012.

<sup>32</sup> Voir KNEER Georg, SCHROER Markus, SCHÜTTPELZ, Erhard (dir.) *Bruno Latours Kollektive, Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2008, p. 10.

<sup>33</sup> Dans le film *Playtime* (Jacques Tati, France 1967) il n'y a pas d'accident de voiture. Le réalisateur s'exprime ici sur la présence ubiquitaire et quasi-naturelle du trafic automobile (bruit de fond permanent, séquence de manège à la fin du film).

<sup>34</sup> VIRILIO Paul, *Ce qui arrive*, Catalogue d'exposition, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Actes Sud, 2002, p. 25.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>36</sup> Voir la séquence avec l'accident simulé des enfants.

<sup>37</sup> *Trafic* (Jacques Tati, France 1971), 53:53-58:11.

<sup>38</sup> DONDEY Marc, *Jacques Tati*, Paris, Editions Ramsay, 2009, p. 235.

<sup>39</sup> BELLOS David, *Jacques Tati*, London, The Harvill Press, 1999, p. 305f.

<sup>40</sup> ARENDT Hannah, *The Origins of Totalitarianism*, New-York, Meridian Books, 1962, p. 7; voir aussi VIRILIO P., 2002, *op. cit.*, p. 40.

<sup>41</sup> DONDEY M., 2009, *op. cit.*, p. 238.

<sup>42</sup> DONDEY, p. 156.

<sup>43</sup> CAULIEZ Armand J., *Jacques Tati*, (Cinéma d'aujourd'hui, 7), Paris, Editions Seghers, 1962, p. 28.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>45</sup> FISCHER-HOMBERGER Esther, « Der Eisenbahnunfall von 1842 auf der Paris-Versailles-Linie », dans KASSUNG, Christian (dir.), *Die Unordnung der Dinge, Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls*, Bielefeld, Transcript, 2009, p. 80.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 83.

### Bibliographie

- ANDERS Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen, Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München, C.H. Beck, 1956.
- ARENDT Hannah, *The Origins of Totalitarisme*, Cleveland, New-York, Meridian Books, 1962.
- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc (dir.), *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2006.
- BÆCQUE Antoine de, DELAGE Christian (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Editions Complexe, 1998.
- BELLOS David, *Jacques Tati*, London, The Harvill Press, 1999.
- BERGSON Henri, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011.
- CADÉ Michel, *L'écran bleu. Les représentations des ouvriers dans le cinéma français*, réédition revue et augmentée, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2003
- CAULIEZ Armand J., *Jacques Tati*, (Cinéma d'aujourd'hui, 7), Paris, Editions Seghers, 1962.
- DELAGE Christian, GUIGUENO Vincent (dir.), *L'historien et le film*, Paris, Editions Gallimard, 2004.
- DONDEY Marc, *Jacques Tati*, Paris, Editions Ramsay, 2009.
- DUFOUR Éric, *Le cinéma de science-fiction : Histoire et philosophie*, Paris, Armand Colin, 2011.
- ETMANSKI Johannes, *Der Film als historische Quelle*, Forschungsüberblick und Interpretationsansätze, dans TOPITSCH Klaus, BREKERBOHN, Anke (dir.), «Der Schuß aus dem Bild» Münster / München, Digitale Osteuropa-Bibliothek: Reihe Geschichte, Band 11, 2004, < <http://epub.ub.uni-muenchen.de/558/6/etmanski-film.pdf> > (consulté le 9. mai 2008), p. 67-77.
- FERRO Marc, *Analyse de film – analyse de sociétés, Une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1975.
- FERRO Marc, « Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft », dans HONEGGER Claudia, BLOCH Marc, BRAUDEL Fernand et FEBVRE Lucien (dir.), *Schrift und Materie der Geschichte, Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt am Main 1977, p. 247-271.
- FISCHER-HOMBERGER Esther, « Der Eisenbahnunfall von 1842 auf der Paris-Versailles-Linie », dans KASSUNG Christian (dir.), *Die Unordnung der Dinge, Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls*, Bielefeld, Transcript, 2009, p. 49 – 88.
- GARÇON Anne-Françoise, *L'imaginaire et la pensée technique : Une approche historique, XVIIe-XXe siècle*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2012.
- GOLIOT-LÉTÉ Anne, VANOYE Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2011.
- JOHNSTON Keith M., *Science Fiction Film, A critical introduction*, London / New York, Berg, 2011.

- JORDAN Stefan (dir.), *Lexikon Geschichtswissenschaft, Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart, Reclam, 2002.
- KNEER Georg, SCHROER Markus, SCHÜTTPELZ Erhard (dir.) *Bruno Latours Kollektive, Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2008.
- KRACAUER Siegfried, *Von Caligari zu Hitler, Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.
- KRACAUER Siegfried, *Theorie des Films, Die Errettung der äusseren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.
- KUHN Annette (dir.), *Alien Zone, Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, London / New York, Verso, 2003.
- MICHEL Alain P., *Travail à la chaîne. Renault (1898-1947)*, ETAI, Boulogne-Billancourt, 2007
- MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Editions de Minuit, 1956.
- PIERROT Nicolas, *Les images de l'industrie en France : peintures, dessins, estampes 1760-1870*, these prepare sous la direction d'Anne-Françoise Garçon au Centre d'Histoire des Techniques (CH2ST/EA127, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), et soutenue le 27 mars 2010.
- REDMOND Sean (dir.), *Liquid Metal : The Science Fiction Film Reader*, London / New York, Wallflower Press, 2004.
- SAND Shlomo, *Le XXe siècle à l'écran*, Paris, Editions du Seuil, 2004.
- SANDERS Steven M. (dir.), *The Philosophy of Science-Fiction Film*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2010.
- SOBCHACK Vivian, *Screening space: the American science fiction film*, New York, Rutgers University Press, 1997.
- SONTAG Susan, « The Imagination of Disaster », dans : RICKMAN Gregg (dir.), *The science fiction film reader*, New York, Limelight Editions, 2004, p. 98 - 113.
- SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma, Ouverture pour l'histoire de demain*, Aubier, Aubier Montaigne, 1977.
- TELOTTE J. P., *A distant technology, Science Fiction Film and the Machine Age*, Hanover, Wesleyan University Press, 1999.
- TELOTTE J.P., *Science Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- VIRILIO Paul, *Ce qui arrive*, Catalogue d'exposition, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Actes Sud, 2002.
- WORONOFF Denis et PIERROT Nicolas (dir.), *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours, actes du colloque réuni à Bercy les 28 et 29 juin 2001*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2002.

### Filmographie

Gai dimanche	J. Tati et J. Berr	1935
Jour de fête	J. Tati	1949
Les vacances de M. Hulot	J. Tati	1949
Mon Oncle	J. Tati	1958
Playtime	J. Tati	1967
Trafic	J. Tati	1971