

24 images

24 iMAGES

Machine, travail, cinéma Les noces difficiles

Philippe Gajan

Number 111, Summer 2002

Le travail au cinéma : filmer l'infilmable

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24615ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gajan, P. (2002). Machine, travail, cinéma : les noces difficiles. *24 images*, (111), 11–13.

Tous droits réservés © 24 images, 2002

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Machine, travail, cinéma:

LES NOCES DIFFICILES

PAR PHILIPPE GAJAN

Longtemps le cinéma a représenté la machine comme l'ennemi de l'humanité, quitte à l'affubler d'attributs humains négatifs. En ce temps-là, la machine était douée d'émotions, elle était monstrueuse, cruelle, « inhumaine ». La machine du cinéma de l'entre-deux-guerres était une mangeuse d'hommes. Elle créait des sentiments partagés qui allaient de l'adoration pure et simple à la crainte paroxystique. Il fallait nourrir la machine de *Metropolis*, cet immense complexe industriel souterrain, pour assurer la richesse des quelques nantis en surface.

Pourtant, l'idylle entre le travail et le cinéma avait plutôt bien commencé. Le cinématographe, digne rejeton de la révolution industrielle, célébrait de belle façon sa naissance. Deux des fleurons de ce cinéma des premiers temps ne furent-ils pas *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* et *La sortie des usines Lumière*? Deux symboles de ces fiançailles dorées étaient donc immortalisés par les pères spirituels du documentaire, la machine, l'outil de travail y occupant une place de choix. Las, ça ne pouvait pas durer!

À ces visions rassurantes succèdent bientôt celles, apocalyptiques, des troupeaux de *Metropolis* engouffrés par la machine, moderne Moloch-Baal, ce dieu phénicien qui enfournait les humains dans sa gueule-brasier. À l'échelle individuelle, Charlot est lui aussi avalé par la machine dans *Les temps modernes*. Les grandes luttes syndicales assurent un arrière-plan social plus que convaincant à la représentation de la machine broyeuse d'hommes. La grille d'analyse marxiste de la lutte des classes s'y applique efficacement.

Progressivement cependant, l'ouvrier va désertier l'écran, au rythme où les sociétés industrielles voient le secteur secondaire de l'économie disparaître au profit du secteur tertiaire. Le règne des cols blancs et autres employés de services s'accompagne de modifications des conditions de travail et... de loisir. Le cinéma va dès lors illustrer ces fameux loisirs (*Une partie de campagne* dès 1936 ou *Les vacances de M. Hulot* en 1953) puis plus tard, sur un mode beaucoup plus sombre, l'absence de travail. Chômage et exclusion vont occuper le devant de la scène. Exit la machine, les gestes du travail,

le rapport physique de l'artisan ou de l'ouvrier à son instrument de subsistance.

Peut-être pas pourtant. Reste, aux États-Unis plus particulièrement, le cinéma de genre. À bien y penser, le rapport le plus « amoureux » que l'on puisse imaginer entre un homme et son outil de travail est celui qui existe dans le western entre le cowboy et son arme à feu. Combien de plans où l'on voit le protagoniste caresser amoureusement ce qui devient naturellement un appendice, un prolongement de lui-même, combien de ces héros qui déplorent leur nudité sans leur précieux « six-coups »? Genre par excellence du cinéma hollywoodien, le western est le symbole d'une société qui se construit par le travail, par le travail bien fait. Et les héros de la conquête sont des vachers d'avant l'ère de la machine. La machine, dans le cinéma de genre, c'est dans la science-fiction qu'elle va trouver ses nouvelles lettres de noblesse.

Le film de science-fiction montre, entre autres, l'homme du futur au travail dans l'espace. Ici aussi le film de genre fait dans le sym-



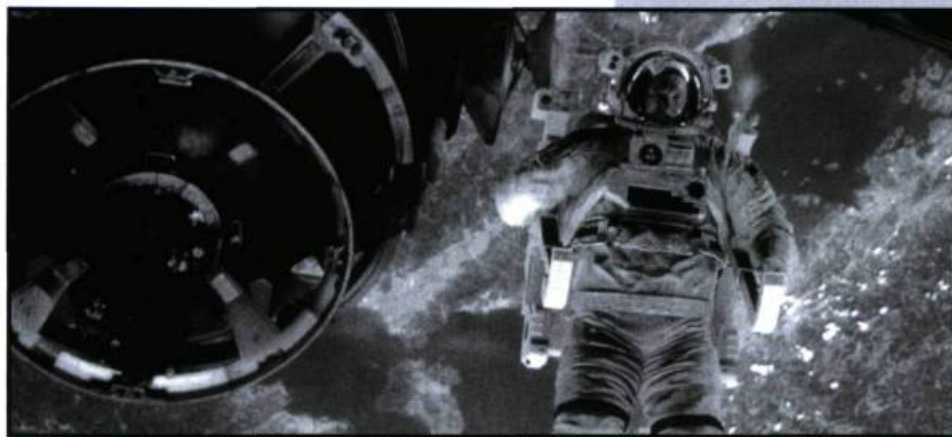
Les troupeaux de *Metropolis* engouffrés par la machine.

bolique. Depuis l'immense classique qu'est *2001: A Space Odyssey* de Maître Kubrick, et les rapports pour le moins problématiques qu'entretiennent le superordinateur HAL et le cosmonaute, vont se profiler à l'horizon un certain nombre de films de l'espace où l'homme entrera de plus en plus en symbiose avec le robot qui, d'humble serviteur, va bientôt monter en grade. Car la machine de la révolution industrielle s'est vite vue rattrapée par le syndrome de Frankenstein ou du Golem. L'homme se prend pour Dieu et façonne à son image l'instrument qui pourrait causer sa perte. À partir des lois de la robotique énoncées par l'écrivain et grand vulgarisateur Isaac Asimov, se multiplient les clones humains, la machine égale à l'homme qui se révoltera contre son créateur. C'est l'émergence de l'homme-machine, le «terminator» de James Cameron ou les fantasmes de Cronenberg. Mais avant ces visions apocalyptiques, l'homme aura marché et travaillé dans l'espace, comme dans *Outland* de Peter Hyams ou *Alien* de Ridley Scott.

Il ne faudrait cependant pas trop s'attarder sur le cinéma de genre. À la base, les dés sont pipés puisque le cinéma de genre met en scène des spécialistes, et donc, bien souvent des métiers, et qu'il est fréquemment américain. Dans le cinéma américain, le travail reste une religion, plus que pour n'importe quel autre pays occidental: c'est d'ailleurs étonnant de constater comme, avec la triade travail, famille, État, on fait rapidement le tour d'une bonne partie de la production hollywoodienne. Souvent, un «héros» américain se définit d'abord par sa fonction et donc son travail, il est avocat, médecin, policier ou pompier et on le voit plus qu'à son tour dans l'exercice de ces fonctions. Ces mêmes fonctions déterminent son action dans le film. C'est l'une des significations que l'on peut trouver à *Space Cowboy* d'Eastwood. Nos braves papys de l'espace ne recouvrent leur identité qu'à partir du moment où ils redeviennent ces bons vieux méca-



Ressources humaines de Laurent Cantet révèle un rapport dédramatisé de l'homme à la machine.



Space Cowboy de Clint Eastwood. Le héros américain se définit d'abord par sa fonction et donc son travail.

nicieus de l'espace d'avant l'informatisation à outrance, eux qui refusaient de se laisser supplanter par les machines... ou par des singes.

Que reste-t-il à dire? Un mot peut-être sur l'intermède du cinéma de la modernité. Les films de Jacques Tati mettent en scène un doux illuminé en butte à cette fameuse vie moderne dont la machine se fait plus souvent qu'à son tour la parfaite illustration. Dans les films de Tati, la machine, bien plus que le fleuron de la moder-

né, est le symbole d'une mésadaptation de l'homme à son environnement. La machine, froide, inhumaine, jalonne le parcours du «héros» d'obstacles absurdes. C'est l'époque du rêve du tout automatisé, qui rime avec perte d'identité. Mais du travail à la chaîne qui produit ces robots de l'ère de la domotique, il n'est pas question. Encore une fois, la machine pose problème et le cinéma se refuse à lui rendre justice. De socialement inacceptable du fait de l'assujettissement des masses dont elle se faisait l'outil, elle est devenue le symbole de la science

sans conscience dans le cinéma hollywoodien et celui de la perte de conscience dans le monde moderne. La machine est dangereuse, pour ce qu'elle est intrinsèquement, ou par ce qu'on en fait.

Qu'en est-il, dès lors, d'une représentation contemporaine adéquate du rapport de l'homme à la machine dans le monde du travail d'aujourd'hui? Ne considérons pas le documentaire, qui a son propre *modus operandi*, ni le portrait (d'homme, de métier, de société), pour nous intéresser à la fiction et donc à la mythologie du



Playtime de Jacques Tati, ou la machine comme symbole d'une mésadaptation de l'homme à son environnement.

travail dans nos sociétés postindustrielles. L'exemple qui vient à l'esprit immédiatement est bien sûr *Ressources humaines*. Dans ce film, le rapport de l'homme à la machine garde son aspect humain, il est dédramatisé aussi, et le travail s'apparente davantage à la fonction de l'artisan. Car ce n'est plus la machine anthropomorphique, l'ancre de *Metropolis*, ni même, malgré le sujet du film, le médiateur de l'esclavagisme par lequel le patronat maintient ses troupes. Ici, la machine n'est qu'objet, outil de travail justement et filmée comme tel, pas très loin finalement d'un assemblage de tôles inanimées auquel l'ouvrier prête temporairement vie. D'ailleurs, le père ne répète-t-il pas d'une certaine façon les mêmes gestes qu'à l'usine, une fois chez lui, dans son sous-sol qu'il a aménagé en menuiserie? Si la dimension sociale est pourtant omniprésente dans le film, c'est bien plutôt à travers les rapports humains qu'il faut la chercher. Et si les gestes du père se ressemblent à l'usine et à la maison, c'est qu'il s'agit de ceux d'un vieil homme fatigué, usé, vidé de sa combativité par la vie et non par la machine.

Le geste de l'artisan est encore plus présent, se précise, pourrait-on dire, dans *Ce vieux rêve qui bouge* d'Alain Guiraudie. La machine est ici domptée, étreinte à bras-le-corps, par la force de la jeunesse. Encore faut-il noter qu'il s'agit dans ce cas d'un deuil, d'un enterrement, puisque le démantèlement de la machine vient signifier celui de l'usine, voire la fin d'une époque. Et justement, celui qui « violente » la machine le fait sans arrière-pensée alors même qu'il est celui qui établit le rapport le plus physique avec elle, à tel point que le film se laisse pénétrer du rythme de ce démantèlement. Le récit est lui-même dicté dans sa temporalité par l'accomplissement du démontage. Le film débute par la présentation de la « bête » au mercenaire chargé de l'achever, et se termine au moment où finit le complexe ballet entre l'homme et la machine, curieuse danse qui

procède autant de la sensualité des gestes que de l'impersonnalité de la fonction. Sur un arrière-plan social très fort — la fermeture de l'usine qui, à terme, condamne le village — vient se greffer une représentation du rapport à la machine fort différent de celui qui ressort des autres films cités. Comme dans *Ressources humaines*, la représentation de la machine ne cristallise plus l'enjeu du récit, même si le symbole est là, intact. La machine a cessé de matérialiser les peurs de l'homme pour rejoindre le monde de l'inanimé.

Désormais, le couple travail-machine, rejeton de la révolution industrielle, a été remis et semble bel et bien appartenir au passé. Dans *Marius et Jeannette*, le gardien de l'usine désaffectée à la patte folle ne surveille plus que des ruines, attrapant çà et là des voleurs de pots de peinture. Cette usine, qui était à la fois la vie et la mort du père de Jeannette, n'est plus. Et les ouvriers de Guédiguian transportent leur mal-être dans les courettes du quartier de l'Estaque.

Quant à l'homme-machine du cinéma de science-fiction, il découvre son humanité et vient à bout du méchant androïde (*Robocop* ou *Terminator*). On a sonné le glas du règne de la machine, pesante ou non. Désormais, l'humanité assume seule son destin, prête à livrer bataille à quelques savants fous qui tenteraient de conquérir le monde au moyen du biochimique. Même les guerres n'ont plus la même saveur à l'écran : à la course aux armements et à la puissance de feu ont succédé les virus, le spectre du terrorisme.

Il n'y a guère plus que Lars von Trier qui, dans un ultime hommage au cinéma de genre (le mélodrame comme la comédie musicale), fait danser Björk et Deneuve dans l'usine ou sur le train de *Dancer in the Dark*. Usine et train, comme chez les frères Lumière, la boucle est bouclée. Elles sont loin de nous, les évocations avant-gardistes des années 20 et 30 de Ruttmann ou de Mitry, qui célébraient les rythmes visuels et sonores de la machine. ■