



HAL
open science

Du mode d'existence cinématographique de la classe ouvrière

Jean-Marc Leveratto

► **To cite this version:**

Jean-Marc Leveratto. Du mode d'existence cinématographique de la classe ouvrière. Poli - Politique de l'Image, 2018, 14, pp.64-73. hal-03198824

HAL Id: hal-03198824

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03198824>

Submitted on 15 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Du mode d'existence cinématographique de la classe ouvrière

[in Marion Dalibert, Marco Dell'Omodarme et Sébastien Fevry (dir.) *Poli*, Regards de classe, n° 14, 2018, p. 64-73]

Jean-Marc Leveratto, 2L2S

En se diffusant au sein des historiens français, la démarche de « l'histoire culturelle » et les méthodes des *visual studies* ont contribué à constituer le cinéma en un nouvel objet. Mais, cette reconnaissance académique de l'importance culturelle de l'industrie cinématographique enferme, dans le contexte intellectuel français, un grand risque. C'est celui de l'exercice d'une fonction d'expertise intellectuelle qui, à l'image de celle assurée par la sociologie de l'éducation dans le cadre de l'Etat-Culturel¹, contribue à la disqualification du regard que portent les classes populaires, et particulièrement la classe ouvrière, sur le cinéma. Cette disqualification n'est pas seulement contestable humainement. Elle est d'autant plus critiquable, d'un point de vue épistémologique et méthodologique, qu'elle est l'effet de la spécialisation intellectuelle dans le travail d'observation d'un objet culturel. L'habitude professionnelle conduit à n'envisager cet objet que comme une occasion de travail intellectuel, oubliant qu'il est d'abord un instrument du loisir pour la grande masse de la population. Au motif de la distraction² qu'a été, et que reste, le spectacle cinématographique, pour la classe ouvrière, son rôle dans la formation et l'élaboration de l'art cinématographique est neutralisé au profit de la seule valorisation du travail des artistes. Dans une forme de renversement symbolique, ce qui constitue, incontestablement, un monument de la culture ouvrière est réduit au rang d'objet personnel d'artistes qui ont su résister à la barbarie du marché et à la facilité du divertissement.

¹ L'ouvrage de Marc Fumaroli (*L'Etat Culturel*, Paris, Edition du Fallois, 1991), malgré son caractère pamphlétaire et son point de vue élitiste, signalait déjà les dangers de disqualification automatique du jugement esthétique du simple citoyen que favorise l'appropriation de l'expertise sociologique par les administrateurs du secteur public de la culture. Pour une réhabilitation de l'expertise de ce simple citoyen, et donc du jugement du consommateur dit « populaire », voir Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art*, Paris, La dispute, 2000.

² C'est-à-dire une occupation de loisir ayant une fonction de récréation, de divertissement (*entertainment* en anglais), ce qu'exprime négativement, en France, l'usage critique du terme de « spectacle », opposé au « film d'auteur ». À l'inverse, Walter Benjamin valorise le spectacle cinématographique en tant qu'occasion de « distraction » dont l'habitude apporte au spectateur régulier un savoir de la qualité des films, et fait de lui un « examinateur qui se distrait » (voir Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, « La compétence du spectateur distrait. Cinéma et "distraction" chez Walter Benjamin », *Théorème*, n° 21, 2014, p. 97-108). Gerben Bakker, *Entertainment Industrialised. The Emergence of the International Film Industry (1890-1940)* rappelle que la demande de la part des classes populaires d'un divertissement de qualité a été le fondement du développement de l'industrie cinématographique internationale.

Les ambiguïtés ontologiques de « l'histoire du cinéma »

En France, c'est l'histoire des mentalités qui, dès les années 60, a fait reconnaître la nécessité d'une histoire du cinéma, se différenciant, par sa visée scientifique et ses outils d'investigation de la littérature "historique" générée, dès sa naissance, par le cinéma³.

Le courrier des lecteurs des premiers magazines de cinéma — qui naissent dans les années 10 aux États-Unis d'Amérique — illustre la curiosité des spectateurs à l'égard de la genèse de la technique cinématographique qui a favorisé la floraison de cette littérature semi-savante. Les essais critiques sur les premiers artistes de l'écran qui acquiert dans ces mêmes années une audience mondiale — tel le *Charlot* de Delluc, paru en 1921 — nous rappellent, par leur caractère hagiographique, le désir de leur rendre hommage et de partager le plaisir qu'ils ont procuré à l'écran. La généralisation, à partir des années 30, d'une histoire raisonnée des films, dans le double sens d'une historiographie des productions les plus remarquables des diverses industries cinématographiques nationales et d'une bio-filmographie des grands réalisateurs et des grands interprètes du cinéma mondial n'a pas modifié cette fonction essentiellement esthétique de la littérature cinématographique. Seuls, quelques auteurs, stimulés par l'effort de collectionneurs et par la pratique d'acquisition de films de fiction initiée par certaines institutions muséales à des fins de conservation, se préoccupèrent, à partir de la seconde guerre mondiale, d'explorer systématiquement, en utilisant les archives à leur disposition, le passé industriel du cinéma. En écrivant son *Histoire générale du cinéma*, publiée à partir de 1946⁴, Georges Sadoul a ainsi ouvert la voie à l'histoire industrielle du cinéma, dont le *Classical Hollywood Cinema* constitue une réalisation exemplaire. La reconstitution précise, car fondée sur les archives disponibles, du fonctionnement technique des studios hollywoodiens permet à ses auteurs d'éclairer les caractéristiques stylistiques de la production cinématographique américaine qualifiée aujourd'hui d'« âge d'or » et permet, par là-même, d'objectiver rétrospectivement son efficacité esthétique spécifique⁵.

En soulignant la nécessité d'intégrer le cinéma dans l'histoire des mentalités, Robert Mandrou signalait cependant, dès 1958, l'existence d'une autre voie que celle d'une histoire esthétique du cinéma portée par les personnes ou celle d'une histoire industrielle centrée sur les objets⁶. Ces deux orientations enferment l'étude historique du cinéma, en effet, dans une alternative

³ Cf. Robert Mandrou, « Histoire et cinéma [note critique] » *Annales. Histoire, société, civilisations*, 1958, Volume 13, n° 1, 1958, p. 140-149. Merci à Fabrice Montebello de m'avoir signalé l'importance de cette mise au point.

⁴ Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma* (6 tomes), Paris, Denoël, 1946-1975.

⁵ David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985 (1^{ère} édition)

⁶ R. Mandrou, op. cit.

ontologique. D'un côté, explorer l'action des personnes, en se faisant le porte-parole de la magie cinématographique, de l'efficacité esthétique d'un film et du même coup se désintéresser de la production matérielle des films. De l'autre, au contraire, reconstituer les conditions matérielles de la production régulière de films, qui permet d'attacher les spectateurs à leur consommation, mais perdre la dimension magique de l'expérience cinématographique. Cette alternative disparaît dès lors que l'on cesse d'aborder le cinéma du point de vue du travail cinématographique, et qu'on l'appréhende en tant que loisir collectif. Considéré sous cet angle, le cinéma fait communiquer les objets et les personnes, les films agissant sur les personnes qui se rendent sensibles à la présence des acteurs à l'écran. Et ces personnes communiquent entre elles, grâce aux films qu'elles regardent, sur les films qu'elles ont vus, lesquels leur fournissent la matière de conversations non seulement sur l'art de faire un film mais de se conduire dans la vie. Dans cette perspective, le cinéma affecte effectivement la vie personnelle des individus, lesquels en retour contribuent à son développement.

Pour reprendre les mots mêmes de Robert Mandrou, faire l'histoire du cinéma signifie étudier « l'homme tel que le façonne la pratique — assidue ou non — du cinéma » et observer « comment cet homme, participant au spectacle, va peser sur ce dernier et par ses choix, ses besoins, à son tour, créer le cinéma »⁷. C'est un autre espace épistémologique qu'ouvre d'emblée cette formulation de l'objet de l'histoire du cinéma. Empruntée à l'essai de Morin sur le *Cinéma et l'homme imaginaire*, elle reconnaît, d'un côté, l'importance d'étudier un loisir qui, synthèse technique du théâtre et du roman, est l'occasion pour l'individu d'acquérir un habitus technique nouveau, une nouvelle manière de se servir de son corps qui confère une efficacité psychologique supérieure aux objets de la fiction⁸. Le langage cinématographique en effet « implique de continuels échanges, et l'intervention du spectateur : il donne aux objets une présence totale »⁹, génératrice d'une sympathie personnelle avec les êtres qu'ils représentent. Étudier ce nouveau type de spectacle — qui contribue à l'évolution des mentalités en même temps qu'à l'élaboration des techniques qu'il met en œuvre — signifie cependant, pour l'historien, aller au-delà de son efficacité psychologique individuelle pour étudier sa consommation collective et mesurer son efficacité sociale. C'est dans l'étude de l'expérience effective de la consommation, de ses variations sociales et culturelles en fonction de sa localisation, de son évolution sous l'effet des investissements et des préoccupations des consommateurs¹⁰, que consiste « l'histoire totale » appelée de ses vœux par l'historien.

⁷ R. Mandrou, *ibid.*, p. 143.

⁸ Edgar Morin, *Le cinéma et l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, 1956.

⁹ Robert Mandrou, *op. cit.*,

¹⁰ Prendre en compte les spectateurs en tant que *consommateurs* est la condition sine qua non pour redonner à la classe ouvrière sa capacité à peser sur la production cinématographique et à l'orienter par ses achats. Rappelons qu'à l'encontre de la dénonciation élitiste du « consommateur » — qui a abouti à renverser le sens initial du terme de « consumérisme », lequel désignait la mobilisation des consommateurs pour obtenir des produits de qualité — les chefs d'œuvre de la cinéphilie classique sont tous, sans exception, des succès commerciaux dans leur genre.

Il s'agit d'un avertissement épistémologique et méthodologique malheureusement oublié, en France, en raison de la dynamique professionnelle propre au métier d'historien, ainsi qu'au métier de sociologue dont Mandrou saluait pourtant la contribution, dans son article, à une approche féconde du cinéma.

Les facilités de l'étude de « l'image cinématographique »

La transformation de l'habitus cinématographique en un « savoir de l'image », constituant une nouvelle forme de capital culturel et l'appréhension du cinéma comme une manière d'agir par l'image sur l'esprit de ses consommateurs, est malheureusement devenue aujourd'hui une caractéristique dominante non seulement de la critique mais des études cinématographiques françaises. Le programme de « l'histoire totale » formulé par Robert Mandrou reste superbement ignoré tant de l'histoire culturelle du cinéma que de l'histoire de représentations qui dominant, en France, dans ce domaine¹¹. Si l'on doit à la première des travaux éclairant la production de certaines œuvres cinématographiques, la seconde constitue un obstacle à une histoire sérieuse du spectacle cinématographique, dès lors qu'elle réduit le film à un document permettant d'identifier et de mesurer l'évolution des images (de la femme, de l'ouvrier, de l'étranger) et leur impact sur le jugement du public. Sont ainsi sacrifiés la variété des plaisirs procurés par les fictions cinématographiques, en même temps que la réflexion critique et l'échange d'expériences avec autrui dont elles offrent l'occasion et qui fait tout le prix du spectacle cinématographique.

Une histoire sérieuse suppose, à l'image du travail de référence de Fabrice Montebello sur la fréquentation du cinéma par la classe ouvrière lorraine dans les années 1950, un travail exhaustif de reconstitution du contenu effectif, et sur une durée conséquente, de la consommation cinématographique d'une population localisée¹². Sans ce travail, l'administration de la preuve disparaît, sacrifiée au profit de l'utilisation d'un film, ou d'un genre de films, comme moyen d'identification d'une structure psychologique ou d'un ethos de classe de ses spectateurs, telle l'attention à l'auteur et à la forme qui distingue, selon *La Distinction*, le petit bourgeois de l'ouvrier,

¹¹ Beaucoup d'études se réclamant de l'histoire culturelle du cinéma s'inscrivent dans la lignée directe de l'essai de Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* (Paris, L'Age d'Homme, 1973) publié en anglais en 1947, mais promu dès cette date en France par les membres de l'Institut de Filmologie qui en traduisirent le premier chapitre dans leur *Revue internationale de filmologie*. Ces études consistent dans une analyse de contenu "expliquant" le succès des films étudiés par leur adéquation aux représentations dont leurs consommateurs seraient inconsciemment prisonniers. De la même façon, nombre d'études cinématographiques se contentent de pérenniser le modèle d'analyse sémiologique du film élaboré par Christian Metz à partir de ses *Essais sur la signification au cinéma* (1968). L'analyse de contenu du film y sert à révéler la manière dont les images du film structurent, sans qu'ils s'en rendent compte, la perception et la compréhension du spectateur ordinaire.

¹² Fabrice Montebello, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière, Longwy : 1945-1969*, Thèse de doctorat d'histoire, Université de Lyon-Louis Lumière, 2 vol., 1997. L'auteur a reconstitué la liste de tous les films, sans exception, projetés dans toutes les salles de cinéma de l'agglomération étudiée pendant la période concernée, ainsi que le box office local de chacun de ces films.

sensible d'abord à l'acteur et aux émotions procurées par l'action¹³. La démonstration « scientifique » se réduit, en fait, la plupart du temps, à expliciter ce qui est présupposé par le choix du « document » utilisé. Sauf dans le cas du documentaire, on voit mal en effet comment un film de fiction peut être une « archive visuelle » nous permettant d'étudier scientifiquement une mentalité collective si l'on ne dispose d'aucune information sur les conditions effectives de sa consommation. Le document visuel n'est alors que le film choisi pour illustrer son propos, nécessairement un film ou un genre de films de grande audience, blockbuster ou comédie familiale. Utiliser un film de fiction comme un observatoire de représentations revient alors à sacrifier l'expérience cinématographique de ses usagers à la "démonstration" conjointe de l'existence de normes entraînant des différences de statuts sociaux, de stéréotypes qui les justifient et d'un public qui s'en satisfait, dès lors qu'il n'interroge pas comme, l'historien sait le faire, les images qu'il consomme. Cette "vérification" de l'existence d'un cinéma « populaire » au sens français, c'est-à-dire destiné aux « classes populaires », est une manière privilégiée de neutraliser, avec l'aide de la sociologie, la contribution de la classe ouvrière à l'émancipation politique comme à l'art cinématographique.

La sociologie française de la culture porte, en effet, une grande responsabilité dans la constitution d'un consommateur « populaire », privé de capacité de jugement de la qualité artistique d'un objet, y compris dans le domaine cinématographique¹⁴. Le poids intellectuel acquis par cette sociologie du fait de la fonction d'expertise que lui a conféré l'Etat-Culturel explique cette situation paradoxale. En effet, comme Walter Benjamin n'a cessé de le souligner, le cinéma est *a priori* un contre-exemple de l'inégalité d'accès aux biens culturels. La participation régulière au spectacle cinématographique, un plaisir accessible financièrement à tous, « transforme le spectateur en expert », à l'égal de celui que son contact physique répété avec des peintures transforme en connaisseur¹⁵. Etant donné qu'il s'agit de la consommation régulière d'une grande quantité et d'une grande variété de films qui, en tant que biens d'expérience, doivent être achetés pour pouvoir être évalués, la fréquentation d'un film, ou d'un genre de films, ne peut être discriminante socialement, sauf du point de vue de l'âge¹⁶. De ce fait, utiliser un film de fiction ou un genre de films de fiction comme « indicateur sociologique » de la personne qui le consomme est d'abord un indicateur du positionnement esthétique de celui qui utilise cet indicateur. La « démonstration », en effet, consiste

¹³ Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Minuit, 1979.

¹⁴ L'ouvrage de Pierre Bourdieu (ibid.) constitue malheureusement aujourd'hui un outil privilégié de cette vision négative des spectateurs ouvriers, en les présentant comme prisonniers d'un « goût de nécessité » indifférent à la valeur artistique du film. Cf. sur cette question, Jean-Marc Leveratto, "Jugement esthétique et expertise de la qualité cinématographique. Du bon usage de la sociologie du goût", in Hélène Baty-Delalande, Jacqueline Nacache et Pierre-Olivier Toulza, *L'expérience du cinéma*, Paris, Hermann 2015, p. 123-131.

¹⁵ Cf. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique », in Walter Benjamin, *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Médiations, 1971, p. 178. Il précise : « Le public des salles obscures est bien un examinateur, mais un examinateur qui se distrait »

¹⁶ Comme le rappelle l'enjeu commercial que constitue, pour les studios hollywoodiens, la restriction de la vision de certains films à des adultes ou à des enfants accompagnés (R ou PG dans la classification américaine des films) »

dans l'établissement, en sollicitant l'expérience de ceux auxquels on s'adresse, d'une correspondance esthétique entre le film, ou le genre de films dont on parle, et un type de personne, et non dans l'observation effective du contenu effectif de la consommation cinématographique de ces personnes. Histoire des représentations et sociologie du goût cinématographique se confortent ainsi mutuellement dans la disqualification *a priori* de ceux qui n'ont pas été éduqués à résister à l'action de l'image cinématographique et aux représentations qu'elles confortent chez ceux qui ne font que les « consommer »¹⁷.

Dans ces conditions, non seulement approfondir l'histoire du cinéma — au lieu de faire de l'histoire avec le cinéma — devient une gageure épistémologique, le chercheur se trouvant lui-même disqualifié en tant qu'historien et sociologue, par sa croyance naïve au pouvoir du consommateur. Mais redonner sa place à la classe ouvrière dans cette histoire devient une mission impossible, l'alternative ontologique inhérente à l'histoire traditionnelle ne reconnaissant d'autres formes d'agentivité que celle du « fan », d'un côté, qui fait exister et évoluer par son action l'objet de sa passion, la star ou la série-culte, en s'y attachant corps et âme, ou du véritable professionnel, qu'il soit réalisateur et critique, se dévouant à la défense de l'image cinématographique et de son lieu, la salle de cinéma¹⁸. L'un des arguments privilégiés pour démontrer la désaffection des « classes populaires » à l'égard du cinéma a consisté, dès les années 70, à opposer le dispositif technique de la projection en salle à la consommation télévisuelle des films, la jouissance de la copie originale argentique à la consommation d'une version altérée et défigurée de télécinéma. La transmission de l'art cinématographique est dans cette perspective attachée définitivement à son industrie, la consommation domestique d'un film de fiction n'étant pas considérée comme une manière de jouir authentiquement du spectacle cinématographique. C'est nier, de ce fait, la transmission familiale du plaisir cinématographique, et la domestication du spectacle cinématographique grâce aux nouvelles technologies qui font qu'il y a aujourd'hui, comme le démontre Fabrice Montebello, beaucoup plus de spectacles et de spectateurs de cinéma qu'auparavant¹⁹.

La place de la classe ouvrière au cinéma : image du travail et plaisir du spectacle

¹⁷ Sur la genèse de ce paradigme, cf. Jean-Marc Leveratto, « Pierre Bourdieu and the French Sociology of Film Consumption », New York, 2014, consultable sur https://www.researchgate.net/publication/308747221_Pierre_Bourdieu_and_the_French_Sociology_of_Film_Consumption

¹⁸ Depuis *Les stars* (1957), d'Edgar Morin, la figure du « fan » a longtemps servi, en France, de repoussoir, de par son adoration aveugle de la star, à la conduite du véritable amateur de cinéma, du « cinéphile » capable de reconnaître et de juger la véritable valeur artistique du film. La figure du fan servait alors à discréditer les « consommateurs » populaires, et particulièrement les spectatrices. On assiste aujourd'hui à sa réhabilitation partielle, sous l'effet de la diffusion en France des Cultural Studies (qui mettent l'accent sur l'expertise acquise par le fan) et de la valorisation de la cinéphilie en tant que culte du patrimoine cinématographique. Là encore, cela conduit à faire du spectateur régulier des seules nouveautés cinématographiques un simple « consommateur » indifférent à l'art cinématographique.

¹⁹ Fabrice Montebello, *Histoire du cinéma en France*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 176-177.

Relire aujourd'hui l'étude sociologique pionnière par Emilie Altenloh du marché cinématographique de la ville de Mannheim, au début des années 10, nous confirme la manière dont la classe ouvrière s'est approprié immédiatement, à la différence des classes moyennes et supérieures qui vont rester encore quelques années fidèles au théâtre, le spectacle cinématographique. Elle nous signale également la diversité des consommateurs réguliers — les enfants, les femmes au foyer, les jeunes couples — et irréguliers — les hommes accaparés par le sport et le syndicat, et souvent critiques lorsqu'ils sont engagés politiquement, vis-à-vis d'un divertissement qu'ils estiment inférieur au théâtre ou au roman.

Cette diversité morphologique du public ouvrier, que nous dissimule aujourd'hui l'usage politique du terme de « classe ouvrière », explique la géographie sociale des salles d'alors selon les types de fréquentation, des cinémas de quartier satisfaisant au jour le jour la demande des spectateurs les plus réguliers, aux grandes salles qui commencent à s'ouvrir au centre ville et dont les nouveautés justifient les sorties à l'extérieur de leur quartier des jeunes couples et des familles ouvrières qui profitent de leur dimanche²⁰. Un demi-siècle plus tard, en 1958, juste avant que la télévision ne s'approprie la plus grande partie de la demande quotidienne, Robert Mandrou vérifiait, en s'appuyant sur les données statistiques disponibles pour l'ensemble de la France, que la demande des classes urbaines, dominées démographiquement par les ouvriers, expliquait le degré de développement différent des équipements selon les régions françaises²¹.

Mais cette évidence va vite être oubliée. En conquérant définitivement l'ensemble des classes sociales, le cinéma devient à partir de cette date un moyen privilégié d'échange intellectuel sur le devenir de la culture, ce qui va faire passer la classe ouvrière, comme on l'a vu, du statut d'acteur du marché cinématographique à celui de simple objet manipulé par l'industrie cinématographique. Dans la mesure où les statistiques de fréquentation du cinéma publiées régulièrement par le CNC ne prennent pas en compte la consommation domestique du film, il est aujourd'hui facile de ranger le cinéma dans la catégorie des biens culturels auxquels les familles « populaires » n'ont pas accès et n'éduquent pas leurs enfants. Il est facile également d'idéaliser le cinéma en faisant communiquer la « mort du cinéma » et celle de la classe ouvrière²². Or, jamais la vie du cinéma, en tout cas en France, n'a été aussi protégée, et jamais la classe ouvrière n'a été

²⁰ Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino*. Der Kino Unternehmen und die Sozialen Schichten ihrer Besucher, Jena, 1914. Voir également Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto (*Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 40-47), qui proposent une analyse de cette enquête pionnière.

²¹ Cf. Robert Mandrou, op. cit., p. 148-149. L'observation statistique fait en effet apparaître à cette date des différences importantes dans le degré d'équipement cinématographique du territoire au profit des villes et des régions les plus industrialisées.

²² F. Montebello, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire » in *Mouvements*, 2003/3, n° 27-28, p. 113-119

aussi vivante et, comme le montrent les films récents, de Ken Loach aux Frères Dardenne, si méprisée.

Il est intéressant de rappeler que, dès les années 20, la constitution d'une intelligentsia cinéophile et la commercialisation des caméras a fait surgir une rhétorique élitiste sur l'image cinématographique en tant qu'essence du cinéma, justifiant son opposition radicale au sacrifice de la spécificité du cinéma par la technique du parlant. Un jeune cinéaste d'avant-garde comme Alberto Cavalcanti, par exemple, dénonçait l'évolution de Chaplin, son abandon du comique visuel de Charlot conforme à l'essence — le mouvement enregistré — du cinéma muet au profit, à partir du *Kid*, des longs métrages sentimentaux attendus par son public populaire²³. Il anticipe à bien des égards sur le paradigme contemporain d'une incompréhension de la spécificité de l'image cinématographique inhérente à son usage en tant que moyen de divertissement. Ce paradigme justifie la mise en équivalence du film d'auteur et du film documentaire, dès lors qu'ils utilisent le cinéma pour renforcer la capacité du spectateur à résister aux images. Il entraîne nécessairement une vision appauvrie et caricaturale, au nom du respect conjoint de la vérité scientifique et du travail artistique, de l'expérience cinématographique et de la compétence ordinaire du consommateur, sans autre éducation que son habitude du spectacle cinématographique, à penser avec le cinéma.

Il n'est pas sûr, de ce point de vue, que l'appropriation contemporaine par les historiens et les sociologues du spectacle cinématographique puisse contribuer à une vision plus équitable du consommateur ouvrier. Prendre pour objet, par exemple, « l'image du travail » véhiculée par le cinéma constitue sans aucun doute une manière de valoriser la classe ouvrière en même temps que les auteurs et les documentaristes qui l'ont mise en scène ou enregistré ses combats. Un guide comme celui de Tom Zaniello²⁴ de tous les films remarquables « sur le travail » qui font partie du patrimoine cinématographique est une entreprise louable. Elle n'appréhende cependant la classe ouvrière que comme un objet du spectacle cinématographique alors qu'elle a contribué à le bâtir, à la mesure de son désir de divertissement, de son plaisir de « fictionner » et de son sens de la justice. Le reconnaître exige de ne pas présupposer l'existence d'un goût cinématographique propre aux membres des classes populaires et qui les rendraient *a priori* insensibles à l'art cinématographique. Ce point de vue élitiste justifie une réécriture rétrospective de l'histoire du cinéma qui fait de l'art cinématographique le seul produit du génie des réalisateurs. Et il ne laisse pas d'autres possibilités pour la classe ouvrière de contribuer à l'histoire du cinéma qu'en prenant parti pour ceux de ces

²³ A. Cavalcanti, « Comedies and Cartoons », in C. Davy (dir.), *Footnotes to the Film*, Londres, Lovat Dickson Ltd, Reader's Union Ltd, 1938, p. 71-86.

²⁴ T. Zaniello (*Working Stiffs, Union Maids, Reds and Riffraff*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1996) présente 350 films, films historiques et contemporains, longs métrages documentaires, ainsi que des films d'agit-prop et des films financés par les syndicats.

réalisateurs qui agissent, contre l'industrie cinématographique, pour les représenter. La classe ouvrière se trouve ainsi doublement dépossédée, de sa capacité à juger du cinéma et de sa contribution à l'histoire de l'art cinématographique.

C'est oublier qu'être ouvrier n'ampute pas l'individu de la capacité d'exercer son jugement esthétique. L'appliquer à la technique cinématographique demande juste, comme le dit Benjamin, l'habitude de la distraction qu'elle apporte. C'est l'exercice quotidien de leur jugement esthétique par ses spectateurs ordinaires, qui étaient majoritairement des spectateurs ouvriers, qui explique l'élaboration de l'art cinématographique, non la seule volonté artistique des réalisateurs qui ont marqué son évolution²⁵.

En rendre compte exige de réintroduire dans l'observation le cinéphile inconnu qu'est le spectateur ouvrier, et ses pratiques de consommation d'hier et d'aujourd'hui. Ce qui implique d'observer les marchés localisés des films, les différentes formes de fréquentation ouvrière, et l'ensemble des films effectivement consommés par ces spectateurs ouvriers sur ces marchés selon le cadre, individuel ou collectif, familial ou amical, masculin ou féminin, de leur loisir²⁶. Ce n'est qu'à cette condition que nous pourrions effectivement reconstituer les modalités et le sens du plaisir que ces films ont pu procurer à ceux qui, bien qu'ouvriers, n'en restaient pas moins des spectateurs compétents. Et nous rappeler que c'est d'abord à eux que nous devons l'histoire du cinéma que nous aimons. C'est la présence de ces spectateurs oubliés qui, tout autant que la présence du réalisateur qu'elle a plébiscité, confère cette saveur particulière aux chefs d'œuvre du passé, comme s'ils conservaient l'écho de ses larmes, et de ses rires.

²⁵ En tant que premiers adeptes du divertissement cinématographique, puis en tant que consommateurs réguliers de films, les classes populaires ont été les principaux acteurs de la mise en forme du spectacle cinématographique et de sa transmission aux nouvelles générations. Pour le grand historien de l'art Erwin Panofsky, qui l'observe en 1930, l'évolution stylistique du cinéma résulte du fait qu'il est un « art commercial ». (E. Panofsky, *Trois études sur le style*, Paris, Gallimard, 1996, p. 138). C'est par la médiation physique et mentale du marché qu'il s'est élaboré stylistiquement et qu'il s'est pérennisé en tant moyen de satisfaction esthétique de celui qui en consomme les films. Sa reproduction et son évolution artistique en passent nécessairement par le corps des spectateurs et par leur évaluation en personne du degré de plaisir qu'ils retirent de leur consommation. C'est dire que ce n'est ni le mérite d'un réalisateur, ni celui de ses « passeurs » mais bien l'interaction entre les films et les consommateurs qui constitue le fondement de l'évolution stylistique du cinéma mondial

²⁶ Cf. l'étude pionnière de John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*, Exeter University Press, Exeter, 2001. Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, spaghetti, classe ouvrière et immigration*, Paris, La dispute, 2010 vise à signaler la richesse potentielle de ce type d'approche.