

Michel CADÉ, *L'écran bleu*

Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, coll. Études, 2000, 271 p.

Kristian Feigelson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7283>
DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7283
ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2002
ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Kristian Feigelson, « Michel CADÉ, *L'écran bleu* », *Questions de communication* [En ligne], 2 | 2002, mis en ligne le 23 juillet 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7283> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7283>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

Michel CADÉ, *L'écran bleu*

Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, coll. Études, 2000, 271 p.

Kristian Feigelson

RÉFÉRENCE

Michel CADÉ, *L'écran bleu*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, coll. Études, 2000, 271 p.

- 1 Documenté, le récent ouvrage de Michel Cadé est une voie d'accès supplémentaire aux études sur la représentation. Après un chapitre d'introduction méthodologique sur les rapports cinéma/histoire, la trame historique de l'ouvrage précise les évolutions de l'identité ouvrière au cinéma. Il s'agit, avant tout, de montrer les constances et variations d'un monde ouvrier plutôt négligé par la production cinématographique française. On ne peut donc parler ici uniquement de l'histoire cinématographique d'une catégorie sociale. Hormis la période du muet, Michel Cadé identifie quatre périodes clés dans son analyse : les années du Front Populaire, celles de l'euphorie qui suit la Libération, puis l'explosion de Mai 68, et la décennie des années quatre-vingt-dix à nos jours. L'étendue du corpus des films analysés permet de définir, sur la longue durée, un groupe social et son évolution à l'écran.
- 2 La silhouette cinématographique de l'ouvrier est, le plus souvent, réduite à un rôle de figuration. Les réalités de la vie d'usine ou des problèmes quotidiens de l'ouvrier sont très éloignées de leurs représentations romantisées à l'écran. De ce point de vue, Michel Cadé remet en perspective un certain regard sur ce monde ouvrier (voir aussi le récent numéro de la revue *L'art du cinéma* consacré à « La figure ouvrière », 32-34, 2001). L'omniprésence des tournages dans les zones industrielles d'Ile de France et du Nord-Pas de Calais. Les signes extérieurs, conçus comme des marques identitaires pointant les ouvriers comme des groupes distincts dans la société : casquettes, habitats et corons miniers, loisirs et café... Partagé entre les représentations d'une classe ouvrière, soit trop réelle au travail (l'enfer du bruit, de la répétitivité des tâches et des risques encourus...), soit trop mythique (comme les différentes figures du mineur

illustrées plusieurs fois dans le *Germinal*, d'Albert Capellani, en 1914, puis d'Yves Allegret, en 1962, et de Claude Berri, en 1994). Michel Cadé décrit un monde ouvrier ambivalent au cinéma où domine, globalement, la figure de l'aristocratie ouvrière, tardivement détrônée, après 1968, par celle des femmes, de l'ouvrier spécialisé et de l'immigré. L'identité culturelle de l'ouvrier, se transmettant de générations en générations, ne s'accommode pas d'une notion trop catégorielle, sinon figée au départ. De fait, le cinéma est rarement porteur des notions d'exclusion, de repli, mais tend à affirmer le partage de ces valeurs sociales propres à cette classe. Les films de Renoir apporteront cette conscience des inégalités ou des problèmes sociaux, dès 1934, avec *Toni*, puis *La vie est à nous*, en 1936, vecteur des grands thèmes mobilisateurs du parti communiste de l'époque. Proches d'un cinéma-vérité, ces derniers se déroulent dans un contexte romancé.

- 3 Hormis les rares films militants, le cinéma fait peu émerger la parole ouvrière. Dans *Le point du jour* de Louis Daquin, en 1949, film pourtant annonciateur d'un certain néo-réalisme, la grève semble décalée et n'anticipe pas sur la réalité sociale de la mine. Il faudra attendre les grandes crises du monde ouvrier de 1968 pour retrouver ces thèmes traités sous un autre angle. Le cinéma néglige aussi l'étendue des changements culturels au sein du monde ouvrier (la requalification des métiers, l'impact de l'exode rural, puis la fonction des vagues successives d'immigration...), d'autant que les ouvriers ont laissé peu de films sur leurs propres expériences de travail. S'il existe des films réalisés au nom des ouvriers, peu caractérisent une identité de classe.
- 4 Partagés entre militantisme et utopie radicale, les films de Mai 68, réalisés avec peu de moyens, vont par la suite parler au nom de la classe ouvrière. De Jean-Luc Godard à Marin Karmitz, l'image devient autant un discours qu'une pratique militante (où très curieusement Chris Marker n'est pas référencé). Alors qu'en URSS un film comme la grève d'Eisenstein s'avère, dès 1924, être un modèle du genre, promouvant aussi une écriture avant-gardiste. En France, mis à part quelques cinéastes politiquement engagés, le cinéma n'a pas été privilégié comme un instrument essentiel de l'émancipation ouvrière. Sauf exceptions (Renoir, par exemple, où l'ouvrier peut encore être l'une des conditions d'un avenir avec *La bête humaine*, en 1938), le cinéma ne fournit pas de modèles de conduite. Au cinéma, l'ouvrier n'échappant ni au montage, ni à sa mise en scène, il s'agit pour lui d'échapper à la condition ouvrière. Isolé dans le processus global du travail, exclu sinon précarisé par le chômage, valorisé par ses luttes et symbolisé par la grève, selon Michel Cadé « l'ouvrier est au cinéma coupé du reste de la société ». Seuls certains films de luttes sociales et de grèves (un tiers du corpus étudié) ont brisé cet isolement social, scandant un processus d'héroïsation, ou relançant une dramaturgie plus ou moins spectaculaire autour d'une classe ouvrière oubliée, sinon abandonnée.
- 5 Ce même cinéma de fiction n'a jamais vraiment traduit, en profondeur, les divisions et rivalités plus complexes d'un univers social morcelé. Il faudra plutôt attendre la décennie actuelle pour comprendre comment l'ouvrier, jusque là mis en scène, devient un révélateur des dysfonctionnements de la société. Ce cinéma contemporain, à l'instar de *La vie rêvée des anges*, souvent cité d'Éric Zonca, en 1998, ne parle-t-il pas plus du social que des ouvriers. Là encore, le cinéma français reste en deçà de ce que peut produire le cinéma italien, dès les années 70, de Bertolucci à Scola. Sur ces aspects, Michel Cadé aurait pu tirer des expériences comparatives avec la Grande-Bretagne (sur la construction d'une classe sociale, voir E.-P. Thompson *The making of the english*

working class, Éd. Penguin, 1963, et aussi R. Hoggart, *La culture du pauvre*, Éd. de Minuit, 1970). Ken Loach apparaît comme l'un des rares cinéastes à recourir aux outils de la fiction pour mobiliser sa caméra dans l'univers du travail et montrer concrètement les mutations économiques et culturelles de l'ouvrier. Les films représentant la classe ouvrière sont aussi révélateurs des peurs de l'époque, d'une classe toujours considérée comme dangereuse. Des premiers films misérabilistes du début du siècle, à certains films emblématiques de l'après-guerre, ces conceptions domineront en filigrane.

- 6 Source d'informations essentielles sur les différents changements intervenus au sein de la représentation de cette classe, *L'écran-bleu* nous renseigne assez peu, dans sa conclusion, sur les films regardés par les ouvriers. Quel a été le statut de ce public ? Dès l'invention du cinéma, malgré leur exclusion des modes de consommation culturelle auxquels avaient accès les classes dominantes, les ouvriers sont pourtant les premiers à fréquenter assidûment les salles de cinéma. Celles-ci seront le lieu de brassage des classes sociales. Le cinéma déclinera les moments majeurs d'une mémoire plus ouvrière qu'ouvrière et nourrira globalement un discours nostalgique sur les ouvriers. A posteriori, cette histoire *stricto sensu* d'une classe sociale semble dépassée par sa représentation au cinéma. De ce point de vue, la conclusion de Michel Cadé reste succincte « le monde se lit et se construit au miroir des représentations » (p. 245), supposant une vigueur récemment retrouvée au cinéma de ce monde ouvrier. Il serait sans doute nécessaire de le redéfinir sociologiquement hors de l'écran, si l'on conçoit que, dès 1968, ses principaux théoriciens se feront aussi les chantres de sa prochaine disparition. À se demander comment cette représentation d'un monde ouvrier, peu à peu évanescent, a pu s'accommoder de la société post-industrielle ? Sans oublier qu'un processus général d'acculturation a transformé graduellement et en moins d'un siècle, la figure de l'ouvrier en un consommateur de loisirs où le col bleu est devenu col blanc.

INDEX

oeuvre Écran bleue (L') – (Michel Cadé, 2000)

AUTEURS

KRISTIAN FEIGELSON

IRCAV, université Paris 3