Paris, Éd. La Dispute, 2010

Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*

Barbara Laborde

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2769>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.2769

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 308-310

ISBN : 978-2-8143-0084-2

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Barbara Laborde, « Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration* », *Questions de communication* [En ligne], 19 | 2011, mis en ligne le , consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2769> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.2769>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

Tous droits réservés

Paris, Éd. La Dispute, 2010

Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*

Barbara Laborde

RÉFÉRENCE

Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris, Éd. La Dispute, 2010, 215 p.

- 1 Dans son dernier livre, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Jean-Marc Leveratto propose une étude stimulante du cinéma comme vecteur de civilisation, d'intégration sociale et de construction d'une identité personnelle. Loin de la vision d'une cinéphilie « savante », il est question des techniques du corps, de la façon dont cinéma, festival, école et cuisine contribuent à faire du spectacle cinématographique ce que Marcel Mauss appelait un « fait social total ». L'expérience personnelle du sociologue est ainsi sollicitée, au même titre que celle de tous les « cinéphiles inconnus » de ce bassin lorrain qui hérite à la fois de la culture italienne et d'une tradition ouvrière, double ancrage qui finalement coexiste dans ce loisir qu'est le cinéma. Contre la posture bourdieusienne qui prévoit que « le chercheur doit objectiver son rapport à l'objet », Jean-Marc Leveratto affirme qu'on ne saurait nier « la valeur heuristique de l'expérience personnelle du sociologue » (p. 176) : il est lorrain, il parlera de la Lorraine, de ses souvenirs d'enfance, de son grand-père « Nicolino » qui mangeait des bananes dans les Nickelodeon. « L'auto-observation est la condition *sine qua non* d'une juste description » (p. 193) : la méthodologie est explicitée, justifiée et revendiquée, révélant une posture qui paraît finalement minoritaire dans le champ de la sociologie.

- 2 L'un des développements important du livre concerne le festival du film Italien de Villerupt, créé en 1976 sous l'impulsion de Jean-Paul Menichetti, professeur au collège de la commune. Le festival est utilisé comme exemple de la manière dont les familles Lorraines « consomment » le cinéma. Les modalités d'organisation du festival, son succès immédiat, permettent à l'auteur d'étudier en situation le cinéma des familles lorraines d'origine italienne de la conurbation de Longwy, à la suite du travail de Fabrice Montebello sur les cinémas de cette commune. Réactivant les théories qu'il développe dans *L'Anthropologie du spectacle* (Paris, Éd. La Dispute, 2006), Jean-Marc Leveratto montre comment certains films sont investis par la mémoire collective locale. Par exemple, le film *Pain et chocolat* de Franco Brusati (1972) agit sur le spectateur immigré comme un lieu d'apprentissage « des manières de savoir se servir de son corps » (p. 90). Car le corps de l'acteur Nino Manfredi devient le parangon de la condition de l'immigré célibataire, mais aussi plus largement d'une certaine « capacité d'autodérision » qui, par l'humour, permet à des individus d'origines différentes de rire ensemble. Au-delà du cinéma, la littérature, le théâtre, contribuent aussi à relativiser les clichés ou à modifier les représentations : la mémoire cinématographique locale associe ainsi la célébration de l'italianité à une vision positive de la féminité. De Silvana Mangano à Sophia Loren en passant par Anna Magnani, se dessine une figure féminine italienne à la fois belle et bonne cuisinière, le sexisme de cette vision se justifiant ici par le « plaisir commun » que ces représentations suscitent. Malgré un chapitre qui s'intéresse à « l'émancipation féminine » et manifeste une bonne volonté pour une approche plus « genrée » du propos, le développement cantonne les femmes à la question « domestique » et à la constitution d'une « ethnicité » au sein de la famille, ce qui reste pour le moins une vision partielle du féminin. « L'observation des discours féminins déposés sur un site web consacré à la mémoire de la Lorraine sidérurgique » (p. 139) qui se traduit dans le livre par le seul exemple de « Nadia », aboutit un peu vite au constat d'une « féminisation de la représentation iconographique de la classe ouvrière » illustrée par la pièce de Jacques Kraemer, *Minette la bonne Lorraine*, en 1969. Les spécialistes des *Gender Studies* – dont Geneviève Sellier en France – ont montré que l'on pouvait étudier très précisément les caractéristiques d'une réception des films au féminin et les modes spécifiquement féminins d'interactions sociales que les films occasionnent, caractéristiques qui ne sont pas forcément réductibles aux « usages » que les hommes font des films. Les souvenirs d'enfance d'Anne-Marie Blanc et d'Aurélie Filipetti (pp. 137-138) ne suffisent sans doute pas à une étude précise du genre comme « cadre » de l'expérience.
- 3 Pour autant, les modes de sociabilité qui se développent autour des films – et des plats de spaghettis – sont envisagées ici comme autant de réalités anthropologiques et sociologiques que le chercheur se doit d'étudier pour comprendre comment s'élabore une culture cinématographique mais aussi une culture tout court. Quand elles sont partagées, les émotions cinématographiques requièrent des compétences éthiques et esthétiques qui ont conjointement contribué au succès de certains films en dehors de leur ancrage social. Car il n'est pas seulement question des ouvriers, des immigrés et des italien(ne)s : si le livre s'attarde sur l'« ethnicité » comme dimension constituante du plaisir cinématographique, il souligne aussi « l'enjeu éthique » que constituent les films qui plaisent à un très large public : « Le mérite silencieux de ce cinéma commercial qui porte l'empreinte visible, plutôt que du projet d'un créateur, du plaisir du spectateur ordinaire » (p. 116).

- 4 La consommation culturelle développe ainsi l'expertise spectatorielle : c'est l'hypothèse déjà défendue par Jean-Marc Leveratto, dans *La Mesure de l'Art* (Paris, Éd. La Dispute, 2000). Cette expertise spectatorielle lui permet de justifier, entre autres, la construction du plaisir cinématographique local, qui passe par un goût affirmé pour les films américains, goût presque identique finalement à celui défendu par les « hitchcocko-hawksiens » des *Cahiers du cinéma* et de la cinéphilie classique. Le succès, supérieur à la moyenne nationale, des films italiens dans la région montre aussi que ces films sont appréciés y compris par un public Français, qui plébiscite à la fois la « qualité italienne » (par exemple celle des péplums) et la « reconnaissance de l'italianité », car certains films, qui permettent de construire une image positive de l'Italie et des italien(ne)s, sont appréciés à la fois par les français d'origine italienne et par les français de souche. La consommation culturelle permet donc une dynamique d'intégration et le respect de l'altérité, comme en témoigne aussi la question de la représentation cinématographique des Italiens dans les films. Pour autant, il n'est pas question de donner à cet emploi cinématographique une signification sociologique univoque : « Il constitue un lieu commun cinématographique, un objet de plaisir partagé et dont la mémoire peut-être utilisée pour intéresser les spectateurs en général » (p. 187). Différentes manières d'authentifier la nationalité d'un film sont donc envisagées par Jean-Marc Leveratto qui défend finalement l'idée selon laquelle « toute consommation cinématographique nationale reste une consommation cinématographique transculturelle » (p. 210), car il arrive à tout citoyen de prendre plaisir à une culture qui lui est étrangère.
- 5 Et de plaisir, il est aussi beaucoup question dans ce livre. Prouvant ainsi que l'on peut parler sérieusement d'un sujet en s'appuyant sur un certain hédonisme, Jean-Marc Leveratto met en œuvre la perspective de Marcel Mauss qui voyait l'action humaine « inséparablement biologique, psychologique et sociologique » (p. 193). L'auteur soutient donc une approche sociologique qui valorise l'empirisme radical : prenant le contre-pied des approches académiques qui réduisent le plus souvent la sociologie de la consommation cinématographique à des « catégories socio-culturelles », il montre que « le goût des films » doit être envisagé dans ce qu'il peut avoir de situationnel, de pragmatique et d'irréductible à une approche de classe. Voilà un point nodal de ses recherches qui consistent finalement à tenter de redéfinir ce que le mot « cinéphilie » veut dire. La cinéphilie se caractérise avant tout selon lui comme une expérience des films, une expérience qui ne peut être que personnelle, imprévisible et peut aussi s'avérer commune. Ce qu'il appelle « les inconnus habituels » (p. 191), ce sont tous ceux qui ont « équipé » leur jugement de goût par l'expérience renouvelée des films, qui ont développé, plus ou moins hors des savoirs académiques, leur propre expertise spectatorielle. Ces « inconnus habituels » sont de véritables cinéphiles, capables de relativiser leur jugement selon le « cadre de l'expérience » filmique – dans le sens où l'entend Erving Goffman, auquel Jean-Marc Leveratto emprunte aussi. Ce cadre déborde largement celui des écrans : c'est aussi la position dans l'échange autour des films qui stimule le plaisir du spectateur dont l'émotion se construit aussi dans la sociabilité qu'il développe autour du spectacle cinématographique. Contre l'idée d'une cinéphilie « populaire » qui reposerait sur une consommation « naïve » des films, l'auteur suggère que l'expertise des « inconnus habituels » est aussi capable de réflexivité. Le spectateur-expert sait identifier et mesurer les sources de son plaisir qui sont multiples : la reconnaissance d'un savoir faire technique, un positionnement éthique, ou même l'impression beaucoup plus contingente que le film me « fait » quelque chose,

autant d'éléments que le cinéphile peut conscientiser, ritualiser, incorporer, échanger. Autant d'éléments qui, s'ils sont pris en compte, permettent au sociologue une approche plus juste de la cinéphilie. Le cinéma comme moyen de se réaliser, comme culture de masse sans doute, mais aussi comme culture de soi : ce qui « s'équipe » avec l'amour des films, ce serait donc aussi les manières d'en jouir.

AUTEURS

BARBARA LABORDE

IRCAV, université Paris 3

barbara.laborde@gmail.com