

« *Life goin' nowhere* »

Les années 70 et la disparition de la classe ouvrière américaine

Michael C. BEHRENT

Le rapport entre Rocky, John Travolta, Bruce Springsteen et l'Al Pacino d'*Une après-midi de chien* ? Ils témoignent tous à leur manière de la disparition de la classe ouvrière dans la société américaine des années 1970. Retour sur cette décennie cruciale qui vit Nixon récupérer le vote ouvrier et une certaine culture blanche évincer les intérêts de classe dans l'auto-définition de « l'Amérique en col bleue ».

Recensé : Jefferson Cowie, *Stayin' Alive: The 1970s and the Last Days of the Working Class*, The New Press, 2010.

C'est un des moments iconiques des *seventies*. Dans sa chemise à col ouvert et son pantalon serré, Tony Manero (joué par John Travolta) fend la foule du *2001 Odyssey*, une discothèque perdue dans un coin délaissé de Brooklyn. Les fêtards qui l'entourent se tortillent au rythme de la musique palpitante des Bee Gees qui, avec leurs voix de fausset inimitables, leur lancent un défi : « *You should be dancing* » (« vous devriez être en train de danser »). Tony Manero monte, seul, sur une piste formée de panneaux lumineux, au-dessus de laquelle est suspendue une boule étincelante. Son père est au chômage ; lui perd ses journées dans une quincaillerie à vendre des pots de peinture. Mais, pour le moment, tous les yeux sont rivés sur lui. Il en est métamorphosé : saisi d'une énergie, d'une souplesse, d'une créativité étonnantes, il réinvente la danse – osant des gestes, des pas, un style qui, en dépit des moqueries dont ils feront souvent l'objet, marqueront irrémédiablement la conscience d'une époque. Selon l'historien américain Jefferson Cowie, on aurait tort de ne voir dans le film *Saturday Night*

Fever (La fièvre du samedi soir) qu'un exemple parmi d'autres d'un style *seventies* délicieusement kitsch. Pour Cowie, le film met en scène l'une des transformations sociales les plus bouleversantes de la société états-unienne de l'ère contemporaine : la disparition de la classe ouvrière américaine, tant comme force politique et représentation culturelle que comme réalité sociale et économique.

« **Ma vie ne va nulle part...** »

Le phénomène disco lui-même fut, selon l'historien, un événement culturel profondément marqué par la question de la classe. Le disco puise ses origines dans les milieux urbains populaires. *Saturday Night Fever* fut inspiré par un article de 1975 écrit par le journaliste rock d'origine britannique Nik Cohn, intitulé « The Tribal Rites of the New Saturday Night » (« Les rites tribaux du nouveau samedi soir »), un reportage quasi-anthropologique sur le demi-monde de la scène disco à Brooklyn. Cohn cite son informatrice, une danseuse afro-américaine nommée Tu Sweet : « Quelques-uns de ces types n'ont aucune vie. Ils n'ont que la danse ». Cohn commente : « J'ai toujours conçu les modes adolescentes en termes de classe... "Ils n'ont que la danse." Pour moi, ça ressemblait à un cri de ralliement ».

Le film repose sur la même hypothèse. Le père de Tony Manero est sans travail, sa famille souffre de la crise économique, son propre job est sans avenir, et ses potes, quand ils ne traînent pas à la discothèque, passent leurs weekends à picoler et à chercher la bagarre. Un critique de cinéma de l'époque, insistant lui aussi sur la dimension sociale du film, décrit le personnage principal comme « une fusion surpuissante de sexualité, de tchatche des rues et des espoirs frustrés d'un homme-enfant qui n'arrive pas à donner sens à son sentiment d'oppression » (cité par Cowie p. 314).

Mais le disco est un phénomène contradictoire. Produit du mode de vie et des aspirations de la classe ouvrière américaine, il en exprime en même temps la déchéance. Ce déclin est symbolisé par l'emplacement physique des discothèques elles-mêmes, souvent dans d'anciennes usines ou des entrepôts délaissés – les incarnations physiques de cette désindustrialisation qui condamne la classe ouvrière à une existence de plus en plus précaire. L'inquiétude qui hante ce groupe est audible, selon Cowie, jusque dans les paroles de la plus célèbre chanson du film, « *Stayin' Alive* »: « Ma vie va nulle part/ qu'on vienne m'aider... ».

La solution que propose le film se limite à l'évasion, au repli sur soi. Après avoir prouvé ses talents sur les pistes de Brooklyn, Tony Manero suit sa partenaire de danse, une fille du quartier aux ambitions plus grandes, dans l'appartement qu'elle loue à Manhattan. Il abandonne sa communauté ouvrière en crise ainsi que ses amis, préférant l'épanouissement individuel à la solidarité de classe.

La fin du « consensus libéral »

Le choix de Tony Manero symbolise, selon Cowie, l'éviction de la classe ouvrière de l'imaginaire américain au cours des années soixante-dix. Bien qu'aux États-Unis la notion de « classe ouvrière » n'ait que rarement eu un retentissement comparable à celui qu'elle a connu en Europe, il n'en reste pas moins vrai qu'à partir des années trente, le monde ouvrier américain acquiert une visibilité sociale, une puissance politique et une importance culturelle qui le placent au cœur de la société d'après-guerre. Cette période est l'ère de ce que les historiens appellent le « consensus libéral » (au sens américain, c'est-à-dire de centre gauche) : les gouvernements qui se succèdent privilégient les politiques keynésiennes et le plein emploi. À certaines périodes, le Parti démocrate, qui occupe la Maison Blanche pendant la plus grande partie de la période 1933-1981 (à l'exception des années 1953-1961 et 1969-1977) agit de fait en « parti travailliste » (p. 83), soutenu par la première fédération syndicale, l'AFL-CIO (American Federation of Labor-Congress of Industrial Organizations). Grâce à l'adoption du *National Labor Relations Act* en 1935, qui oblige les entreprises à reconnaître les syndicats et à négocier des conventions collectives, les organisations ouvrières acquièrent une puissance sociale et politique sans précédent. La croissance économique aidant, le résultat en est la hausse régulière des salaires et une amélioration soutenue du niveau de vie. L'année 1972 marque l'apogée de cette tendance : en douze ans, le revenu des ouvriers blancs (mais pas celui des ouvrières) a connu une augmentation inédite de 42 % (p. 12). Ainsi, entre 1945 et 1975, la société américaine est fordiste, pro-syndicale, keynésienne, « travailliste », prospère et de plus en plus égalitaire.

Au cœur de ce nouvel ordre social, l'ouvrier – du moins, l'ouvrier blanc et mâle, connu dans le langage courant sous le nom de « *working stiff* » (le « mec qui bosse ») – tient une place centrale. Mais, pour Cowie, cette société fondée sur le « consensus libéral » est

moins le résultat d'un basculement décisif qu'un « interrègne entre les deux *gilded ages* »¹ que sont le long dix-neuvième siècle et notre ère néolibérale (p. 71). L'ambition de son livre est d'examiner l'effritement progressif mais complet de cet ordre social tout au long des *seventies*, dans sa dimension tout aussi bien économique que politique, sociale et culturelle. Cette évolution s'inscrit naturellement dans un contexte international plus large : celui de la crise économique qui atteint les pays occidentaux au cours des années 70, et signe l'acte de décès de l'économie d'après guerre, entraînant un douloureux processus de désindustrialisation et le retour du chômage de masse. La désagrégation de la classe ouvrière qui s'ensuit déstabilise en même temps ses représentants politiques traditionnels, les partis travaillistes et sociaux-démocrates, qui reculent dans nombreux pays devant une droite libérale régénérée.

La contestation interne des centrales syndicales

Aux États-Unis, la décomposition du « consensus libéral » est, en premier lieu, la conséquence d'évolutions se produisant à l'intérieur du mouvement ouvrier lui-même. Si les acquis matériels de la classe ouvrière américaine au cours de l'après-guerre sont considérables, ces gains sont inséparables d'instances syndicales autoritaires, conservatrices, privilégiant les questions salariales. La fin des années soixante et le début des années soixante-dix voient un foisonnement de mobilisations ouvrières autonomes, visant aussi bien le patronat que la direction syndicale. Inspirés par le mouvement étudiant, voire la culture hippie, ces mouvements avancent des revendications d'ordre plus qualitatives que quantitatives. Un cas emblématique est la grève de l'usine de General Motors à Lordstown (Ohio) en 1972. Bien qu'ils soient syndiqués au sein de l'United Auto Workers (UAW) (la principale fédération des ouvriers de l'automobile, indépendante de la centrale AFL-CIO depuis 1968), ces ouvriers, dont l'âge moyen est vingt-cinq ans, ne demandent ni augmentation salariale ni renforcement de la protection sociale, mais condamnent la discipline des chaînes, la tyrannie des contremaîtres et les « cadences infernales ». Leur grève est, selon Cowie, une insurrection « de jeunes, de branchés, et d'enragés » ; ils « fument de la drogue, tissent des liens interraciaux, et rêvent d'un monde où le travail aurait un peu de sens » (p. 46, 48). La même période connaît aussi des mobilisations de la part de travailleurs appartenant à des

¹ L'expression « *gilded age* », d'abord employée dans un sens ironique par Mark Twain et Charles Dudley Warner, est habituellement traduite en français par « âge du toc ». Elle désigne pour les historiens la période de croissance comprise entre 1873 et 1893, qui voit, entre autres, l'industrialisation rapide des États-Unis, le triomphe des grandes *corporations*, l'explosion des inégalités sociales, et la répression du mouvement ouvrier.

minorités raciales et d'ouvrières. 1973 est ainsi l'année de la grève des ouvriers agricoles d'origine hispanique et philippine de l'United Farm Workers (UFW), marquée par des affrontements violents avec des ouvriers « traditionnels » (c'est-à-dire blancs) appartenant au syndicat des Teamsters. Vers la même époque, des ouvrières entreprennent de former des syndicats représentant les employées, les travailleuses du textile, ou encore les hôtesse de l'air (Stewardesses for Women's Rights), malgré la résistance de dirigeants syndicaux souvent machistes et misogynes.

Des nouvelles formes de militantisme ouvrier, Cowie retient leur échec : « Quand, dans les années soixante-dix, le marteau des années soixante frappa les institutions ouvrières des années trente, des étincelles jaillirent mais peu prirent feu » (p. 70). L'historien propose plusieurs explications. Les mouvements ouvriers des *seventies* sont disparates et manquent de vision unificatrice comparable à celle du « syndicalisme industriel » qui avait animé le CIO pendant les années trente. La culture américaine est, de manière générale, plus divisée après l'épreuve des années soixante qu'auparavant, l'Amérique se déchirant sur les questions raciales, la guerre du Vietnam, le féminisme et ce qui deviendra la « politique de l'identité ». Ces initiatives contestataires subissent, d'autre part, une résistance féroce de la part des dirigeants syndicaux en place (une opposition semblable à celle du PCF vis-à-vis des étudiants qui participent aux événements de mai 68 en France). Mais, surtout, ce renouveau du mouvement ouvrier a lieu en pleine crise économique – conjoncture qui sonne le glas de l'économie d'après-guerre. La crise pétrolière, une inflation immaîtrisable et le retour du chômage de masse déstabilisent les instances syndicales en place au moment même où les contestataires tentent d'orienter le mouvement ouvrier vers des voies nouvelles. En lieu et place d'un mouvement ouvrier refondé, ayant pour buts l'autonomie et la qualité de vie des travailleurs et intégrant femmes et minorités raciales, les *seventies* lèguent, en raison de la crise, le déclin salarial (au nom de la lutte contre l'inflation), la désindustrialisation, un retour en force de l'influence politique du patronat et des entreprises, la délocalisation de la production vers les États (américains) interdisant ou rendant difficile la syndicalisation (les *right-to-work states*, situés surtout dans le Sud et l'Ouest du pays²), et un affaiblissement des instances publiques s'assurant de la bonne application du droit du travail (notamment la commission créée sous le New Deal, le National Labor Relations Board).

² L'obligation d'adhérer à un syndicat pour être embauché, une pratique connue aux États-Unis sous le nom de *closed shop*, est interdite dans ces « États où on a le droit de travailler ».

Le tournant droitier

Une autre raison de la disparition de la classe ouvrière américaine à cette époque est d'ordre politique : sous le choc des mutations économiques, la classe ouvrière se décompose comme force politique, au moment où certains travailleurs commencent à basculer vers le Parti républicain, un mouvement qui atteindra son zénith lors de l'élection de 1980 (le scrutin dans lequel apparaîtront véritablement les « *Reagan Democrats* »). Cette réorientation politique s'accompagne d'une nouvelle manière de représenter la classe ouvrière : alors qu'elle était auparavant définie de manière essentiellement économique, la classe ouvrière devient, en raison des fractures sociales héritées des années soixante, une catégorie avant tout culturelle.

Le moment charnière préparant ce tournant est l'élection présidentielle de 1972. Les démocrates choisissent alors comme candidat le sénateur George McGovern, un personnage que Cowie qualifie de « social-démocrate », ayant un des bilans les plus favorables aux syndicats de l'histoire de son parti. Mais le climat politique de l'époque le contraint à adopter une orientation politique qui le met en porte-à-faux avec les dirigeants syndicaux et les travailleurs blancs. Un changement dans les procédures de sélection des délégués à la convention nationale démocrate (à l'occasion de laquelle l'investiture du candidat se fait officiellement), soutenu par McGovern pour ouvrir le parti aux nouvelles forces politiques (les minorités, les femmes), menace directement l'influence de l'AFL-CIO. En guise de représailles, le syndicat tente de bloquer l'investiture du sénateur, avant de se déclarer neutre dans l'élection générale qui l'oppose à Richard Nixon, le président républicain sortant. Pour l'opinion politique, McGovern devient le candidat hippie et le champion des « trois A » : l'amnistie (pour les insoumis de la guerre du Vietnam), l'acide et l'avortement. Le retrait des troupes américaines du Vietnam est en effet son principal engagement de campagne, promesse qui heurte le patriotisme de nombreuses familles modestes ayant un fils sous les drapeaux. McGovern a aussi du mal à comprendre le ressentiment populaire à l'égard du *busing*, cette politique, décrétée par la Cour suprême, devant permettre d'atteindre l'intégration raciale dans les écoles publiques en contraignant les enfants blancs de certains quartiers (souvent issus des classes populaires) à s'inscrire dans des établissements majoritairement noirs dans lesquels ils devront se rendre en car scolaire.

Selon Cowie, la campagne McGovern laisse une tache indélébile sur le parti démocrate, qui est assimilé à tout ce que « les ouvriers américains mâles et blancs ne sont pas : radicaux, mous, militants, anti-guerre et sans doute, plus profondément, démocrates ». (p. 122). Certes, le programme de McGovern (qui perd 49 États sur 50 en novembre 1972) est caricaturé par son adversaire. Mais il n'en reste pas moins vrai que, dans certains milieux étudiants et intellectuels, l'idée se répand qu'une politique progressiste ne peut que difficilement compter sur la classe ouvrière. Ainsi, pour justifier la fin sanglante de son film *Easy Rider* (qu'il produit en 1971 avec Peter Fonda et Dennis Hopper), dans lequel deux motards hippies sont abattus sur la route par des pauvres blancs du Sud, le scénariste Terry Southern explique : « Pour moi, cette fin est un réquisitoire contre la *blue-collar America* (l'Amérique ouvrière), les gens que je trouvais responsables de la guerre du Vietnam » (p. 190).

Si McGovern est le candidat qui soutient le *labor* sur le plan économique tout en s'aliénant les ouvriers blancs sur les questions culturelles, Richard Nixon réussit le pari inverse : il attire les ouvriers sur un programme essentiellement culturel en négligeant, pour l'essentiel, leurs intérêts économiques. Bien que républicain et conservateur, Nixon est, pour Cowie, un des présidents les plus « sensibles à la classe » (« *class-aware* »). Il comprend qu'après le tumulte des années soixante (le mouvement des droits civiques, la contre-culture), les coalitions forgées par Franklin Roosevelt et de Lyndon Johnson, dont l'électorat ouvrier a été un élément-clé, ont été ébranlées par les politiques adoptées par les administrations démocrates qu'elles ont elles-mêmes conduites au pouvoir. Nixon sait voir que certains travailleurs américains se lassent des élites formées dans les grandes universités du Nord-est, qu'ils tiennent pour responsables des principaux dispositifs de protection sociale et d'intégration raciale, perçus comme un vaste système destiné à leur prendre leur argent pour le donner à des gens qui refusent de travailler. Malgré leur méfiance à l'égard du bon chic-bon genre des élites républicaines, Nixon imagine pouvoir séduire ces ouvriers, parce que ces gens-là « sont des hommes, pas des mauviettes » (p. 126). Tout le contraire, en somme, des démocrates à la sauce McGovern.

Nixon s'intéresse en particulier à une manifestation contre les opposants à la guerre organisée par les entreprises du bâtiment à New York en mai 1970, où des dizaines de milliers de *hard hats* (ouvriers du bâtiment) défilent avec des drapeaux américains et des pancartes

brandissant des slogans tels que « NOUS SOMMES POUR L'ESTABLISHMENT » (p. 135). Le président va jusqu'à commanditer à son ministre du travail (George Shultz, qui deviendra secrétaire d'État sous Reagan) un rapport intitulé « Le problème de l'ouvrier »³. Son constat : après la priorité nationale accordée aux droits civiques pour les Noirs et à la lutte contre la pauvreté, ce groupe se considère comme « le peuple oublié – ceux auxquels le gouvernement et la société n'accordent qu'une attention limitée, et rarement directe, et pour lesquelles ils agissent peu » (p. 133). Il en conclut, d'abord, que la classe ouvrière (masculine et blanche) est en train de mettre un terme à sa loyauté à l'égard du parti démocrate, et que ces voix pouvaient être obtenues pour le prix modique d'une politique de reconnaissance, plutôt que par la satisfaction de leurs revendications matérielles. Mais si Nixon gagne largement son pari, comme en témoigne le scrutin de 1972, il demeure, pour Cowie, un homme politique paradoxal : tout en abrogeant le « consensus libéral », Nixon a été le premier président à tenter de séduire les ouvriers en ayant presque uniquement recours à une rhétorique du ressentiment et du patriotisme, et le dernier à prendre le mouvement ouvrier suffisamment au sérieux pour le courtiser.

Au moment même où le rôle économique et politique de l'ouvrier déclinait d'un coup, la symbolique culturelle associée à la classe ouvrière devenait de plus en plus problématique. Fait frappant : le cinéma, la télévision et la musique populaire des *seventies* sont saturés par la figure de l'ouvrier, alors qu'elle a presque totalement disparu dans la société. L'une des plus importantes conclusions du livre de Cowie – et l'une des ses plus belles réussites – est que le déclin social et politique de la classe ouvrière dans l'après-guerre provoque une réflexion soutenue, tout le long des années soixante-dix, sur l'identité de l'ouvrier et sa place dans la société. Cette quasi-omniprésence culturelle de l'ouvrier s'accompagne d'une interrogation sur sa nature. La classe ouvrière est-elle une force réactionnaire s'opposant aux avancées culturelles des années soixante, ou bien (dès lors que sa définition est étendue aux minorités raciales et aux femmes) un vecteur incontournable du progrès ? Est-elle un agent de transformation sociale ou un simple dépositaire de mémoire, symbole d'une époque révolue ? Pendant les années trente, artistes, écrivains et intellectuels ont constitué un front populaire culturel, plaçant l'ouvrier et ses luttes au cœur de l'imaginaire américain. À l'inverse, selon Cowie, les *seventies* se caractérisent « moins par un front populaire que par une guerre

³ « The Problem of the Blue-Collar Worker », <http://www.eric.ed.gov/PDFS/ED045810.pdf>.

culturelle sur la définition même de “l’ouvrier”, au cours de laquelle les artistes se sont disputé... sa fidélité et la manière de le représenter » (p. 168).

L’impasse ?

L’ouvrier est souvent invoqué dans la culture populaire des *seventies* pour symboliser le conflit des générations. D’un côté, le *working stiff*, l’incarnation de ce que l’on appelle maintenant la « *greatest generation* », faite de ceux qui se sont battus en Europe ou en Asie lors de la Deuxième Guerre mondiale avant de revenir construire la société d’après-guerre ; de l’autre, leurs enfants, les *baby-boomers*, ceux qui ont déclenché la révolution culturelle des années soixante. La meilleure représentation populaire de ce conflit de générations est sans doute l’émission de télévision *All in the Family* (diffusée entre 1971 et 1979), un *sitcom* devenu un véritablement phénomène de société. La série tire son comique des difficultés du personnage principal, Archie Bunker, ouvrier type du quartier populaire de Queens (New York), à s’adapter aux valeurs défendues par sa fille et son beau-fils – révolution sexuelle, féminisme, tolérance raciale, pacifisme. C’est la représentation emblématique de l’ouvrier traditionaliste et patriote, courtisé avec succès par Nixon.

Si *All in the Family* met en scène un personnage conservateur pour défendre une ligne politique plutôt progressiste, les productions culturelles ouvertement réactionnaires sont légion. L’illustration la plus extrême (bien qu’ironique) du ressentiment de la classe ouvrière blanche est *Joe*, le film du réalisateur John Avildsen sorti en 1970. Joe travaille dans une usine à Brooklyn et se distingue des autres ouvriers par ses harangues contre les Noirs qui empochent le *welfare* au lieu de travailler et les étudiants qui ne respectent pas le président. Il finit par participer à une violente campagne de représailles contre une communauté hippie décadente et toxicomane. Dans d’autres films, la crise de la classe ouvrière s’exprime à travers des fantasmes de fuite plutôt que de revanche. C’est le cas, on l’a vu, de *Saturday Night Fever*, mais aussi d’un autre grand succès populaire de la décennie, *Rocky* (1976), écrit par Sylvester Stallone. Rocky Balboa, un jeune Italo-américain habitant un quartier populaire de Philadelphie, est sélectionné pour affronter le champion du monde de boxe, histoire de montrer (de manière cynique) qu’en Amérique règne toujours l’égalité des chances. Rocky justifie sa participation en déclarant qu’il ne veut pas « être un de ces glandeurs du quartier ».

S'il y a bien un film qui réussit à résister à ces fantasmes indissociables de revanche et de fuite, c'est l'extraordinaire *Dog Day Afternoon* (1975) de Sidney Lumet. Le film raconte l'histoire du *hold-up* d'une banque dans un quartier populaire de Brooklyn qui dégénère en prise d'otages. Les braqueurs – l'un d'entre eux est joué par Al Pacino, dans ce qui est un de ses plus grands rôles – symbolisent, pour l'historien, l'impasse dans laquelle se trouve la classe ouvrière dans son ensemble. Au cours de ses tractations avec la police, il explique, désespéré : « *We're dying here* » – « Nous sommes en train de mourir ici ». Le film nous montre, selon Cowie, la « dissolution générale de l'identité de la classe ouvrière. Certains ouvriers ont été attirés vers la droite, d'autres sont restés à gauche, mais le plus souvent, dans les *seventies*, la 'classe ouvrière' telle qu'elle est vue par la culture ne réussit pas à se figer dans une forme publique visible » (p. 169).

À travers une analyse de la transformation du statut économique, politique et culturel de l'ouvrier américain au cours des années soixante-dix, Cowie nous propose un chapitre crucial participant de ce que Michel Foucault appelait « l'histoire du présent ». Nous vivons en effet toujours dans une société hantée par cette « disparition » de l'ouvrier. Devenu catégorie culturelle à défaut d'être une catégorie socio-économique, d'abord courtoisé par Nixon, il a été au centre de la stratégie électorale de Reagan puis de George W. Bush notamment en 2004. Barack Obama a fait l'erreur d'évoquer un peu trop ouvertement cet image de l'ouvrier lors de sa campagne en 2008, lorsqu'il a remarqué publiquement : « Dans de nombreuses petites villes de Pennsylvanie, comme dans beaucoup de petites villes du Midwest, voilà 25 ans que les emplois sont partis et que rien ne les a remplacés... Rien d'étonnant à ce que les gens deviennent amers, qu'ils s'accrochent aux armes à feu et à la religion, deviennent méfiants à l'égard de ceux qui ne leur ressemblent pas, qu'ils endossent les discours anti-immigration ou le protectionnisme commercial comme moyens de s'expliquer leurs frustrations ». Si les syndicats ont joué un rôle décisif dans l'élection de Barack Obama en mobilisant leurs membres dans des États du Midwest comme le Michigan, l'Ohio et la Pennsylvanie, l'administration Obama, bien qu'elle les ait accueillis à bras ouverts au début de son mandat, ne s'est pas distinguée par une volonté de répondre à leurs préoccupations. Ainsi, elle a refusé de soutenir une mesure demandée par les syndicats depuis des décennies pour empêcher le patronat de faire obstacle à l'organisation des syndicats⁴ ; elle

⁴ Il s'agit du *card check*, qui permet aux travailleurs de demander par un simple formulaire la création d'un syndicat.

a adopté récemment trois traités de libre-échange avec les pays d'Amérique latine ; et a décidé, à la grande déception des syndicats, de tenir la convention démocrate de 2012 dans la ville de Charlotte en Caroline du Nord, un État où règne la législation antisyndicale du *right to work*. Dans le même temps, les républicains continuent leur guerre contre les syndicats, comme on l'a vu récemment dans le Wisconsin, où le gouverneur a interdit la syndicalisation des employés du secteur public au nom de la rigueur budgétaire.

Toutefois, si seuls 12% des ouvriers sont syndiqués actuellement (contre encore 25% il y a trente ans), il existe des signes prometteurs pour l'avenir, tels la montée en puissance du Service Employees International Union (SEIU), le principal syndicat du secteur des services, ou encore le soutien apporté par les organisations ouvrières aux divers mouvements issus de *Occupy Wall Street*. Il n'en demeure pas moins vrai, et le grand mérite de Jefferson Cowie est de l'avoir démontré dans son livre passionnant, que les *seventies* ont marqué la fin d'« un idéal historique toujours hors d'atteinte : celle d'une classe ouvrière consciente d'elle-même, diverse et unifiée, se comportant comme un agent puissant dans la vie politique, sociale et économique. [Le] rêve, toujours différé mais qui demeure vivant aujourd'hui, était que l'action collective de la classe ouvrière puisse un jour garantir la sécurité économique pour tous, comme fondement d'une liberté étendue ». Et l'historien de conclure : « Quelle que soit la forme de l'identité ouvrière qui émergera de notre ère postmoderne et globale, elle devra être moins rigide et moins étroite que celle de l'ère de l'après-guerre... Elle devra être plus inclusive dans sa conception, plus expérimentale dans sa forme, plus agile dans son organisation, et plus kaléidoscopique dans son essence que ses incarnations précédentes » (p. 369).

L'ouvrier dans la culture américaine des années 70 : à voir et à écouter

Le cinéma américain des *seventies* est traversé par la figure de l'ouvrier, souvent confronté aux difficultés liées à la crise économique. On pourrait presque parler de néoréalisme à l'américain. Fait surprenant : de nombreux films des années 70 racontent l'histoire de mouvements ouvriers et de grèves au moment même où les effectifs syndicaux sont en chute libre. Le plus grand succès de ce genre est *Norma Rae* (1979) de Martin Ritt, dans lequel une ouvrière du textile de Caroline du nord (jouée par Sally Fields) réussit, avec le soutien d'un militant syndicaliste descendu de New York, à former un syndicat dans son usine, malgré une violente résistance patronale. L'image iconique du film

(inspiré d'une histoire vraie) reste Sally Fields debout sur une table dans son atelier, tenant une pancarte où a été hâtivement écrit le mot « *Strike* » (« grève »).

D'autres films adoptent une perspective plus historique. Après avoir incarné le rêve américain frustré des milieux populaires dans *Rocky*, Sylvester Stallone, ayant décidé que le milieu syndical est tout aussi propice à l'héroïsme cinématographique que la boxe, incarne un militant d'un syndicat fictif dans *F.I.S.T.* (1978) de Norman Jewison. Le film suit la carrière d'un ouvrier de Cleveland (Ohio) qui participe aux grandes luttes ouvrières des années 30, avant de s'embourgeoiser – et d'être tenté par la corruption mafieuse – comme dirigeant syndical dans les années 60. Le film, qui fait implicitement référence à la vie du leader syndical controversé Jimmy Hoffa, place les syndicats au cœur de l'identité et de l'histoire américaines. On est bien loin du nationalisme revanchard que Stallone incarnera quelques années plus tard avec l'ancien combattant forcené Rambo, le héros reaganien par excellence. Paul Schrader adopte une perspective plus cynique sur la culture syndicale dans *Blue Collar* (1978), dans lequel trois ouvriers (l'un d'eux est joué par Harvey Keitel) dans une usine d'automobile entreprennent de voler le trésor de leur centrale. Dans un style apparemment plus léger, la comédie *Nine to Five* (1980) de Collin Higgins aborde la question de la place des femmes dans le travail de bureau et de leurs démêlés avec la misogynie patronale et le harcèlement sexuel.

Cowie démontre que même des films qui ne mettent pas directement en scène les ouvriers témoignent d'une profonde angoisse née d'un modèle social en crise. De là, deux fantasmes : l'évasion, dans *Saturday Night Fever* (1977), ou la revanche, comme dans *Joe* (1970). Le thème du ressentiment social débouchant sur une déclaration de guerre individuelle contre la société est présent dans de nombreux films de la période, notamment *Dirty Harry* de Clint Eastwood (1971) ou *Taxi Driver* de Martin Scorsese (1976). Même si la crise économique et la condition de la classe ouvrière ne sont que l'arrière-fond de *Dog Day Afternoon* (1975) de Sidney Lumet, ce film demeure sans doute la plus pénétrante exploration cinématographique des anxiétés sociales de la période.

L'épreuve de la classe ouvrière au cours des années 70 trouve aussi une expression dans la musique populaire. Si la crise économique devait avoir un hymne, elle choisirait sans doute le hit « *Take this job and shove it* » (« Ton boulot, tu peux te le carrer au... »), dont la plus célèbre version est du chanteur country Johnny Paycheck (« Johnny-La-Paie ») en 1978. La musique country véhicule l'image de l'ouvrier comme force conservatrice, incarnant les valeurs de la société établie contre les mouvements issus des années 60. Ainsi, le chanteur country Merle Haggard fit sensation avec sa chanson « *Okie from Muskogee* » (1969), un éloge de l'Américain moyen, travailleur et blanc, habitant les petites villes. Toutefois, même des artistes issus de la contre-culture des *sixties* sont attirés par la figure de l'ouvrier, qui devient pour un eux un symbole de l'authenticité, d'une Amérique

perdue. Dans « *King Harvest (Has Surely Come)* » de 1969, The Band fait l'éloge du mouvement syndical des années 30 (« *I work for the union, cause she's good to me* » – « Je travaille pour le syndicat, car il est bon pour moi »).

Bruce Springsteen, issu lui-même d'une famille ouvrière du New Jersey, devient au cours de ces années le chantre de la classe ouvrière en crise. Dans son album *Born to Run* (1975), l'évasion et l'esprit libertaire de la jeunesse se présentent comme une solution aux impasses de la vie ouvrière. Mais, dans son disque suivant, *Darkness on the Edge of Town* (1978), l'optimisme de la révolte cède la place au malaise et au réalisme social, à travers des chansons qui mettent en scène l'existence pénible des travailleurs : « *You're born with nothing, and better off that way/Soon as you've got something they send someone to try and take it away* » (« T'es né sans rien, et c'est mieux comme ça/dès que t'as quelque chose, ils t'envoient quelqu'un pour te l'enlever »). *Born in the USA* (1984) est une réflexion douce-amère sur la disparition de la classe ouvrière : la chanson éponyme est le témoignage d'un homme qui rentre de la guerre du Vietnam et se retrouve au chômage alors qu'il peine à trouver un travail en usine. Mais la chanson sera prise au premier degré par de nombreux Américains, comme un hymne national rock pour l'ère Reagan. Le disque de Springsteen devient emblématique de cette période, au cours de laquelle la classe ouvrière perd pourtant son statut économique, n'obtenant en contrepartie qu'un patriotisme de plus en plus dépourvu de sens.

Publié dans laviedesidees.fr, le 14 décembre 2011.

© laviedesidees.fr