



## **L'alimentation comme expression d'une culture de classe : la bière et le *tea* dans la classe ouvrière britannique à l'écran depuis 1956**

Anne-Lise Marin-Lamellet

Les liens entre alimentation et classe sociale ont fait l'objet de nombreuses études dès les débuts de la sociologie (Le Play, Halbwachs) tant l'interaction entre les deux est évidente : la classe d'appartenance affecte les pratiques alimentaires autant que celles-ci expriment l'alignement ou la prise de distance d'un individu avec une classe donnée (Bourdieu, Grignon, Mennell, Beardsworth et Keil, Shildrick et MacDonald). De ce point de vue, l'alimentation, expression d'une identité, s'apparente à une sorte de frontière symbolique entre divers groupes sociaux (Pachucki et al., Cardon et al.). Il n'est donc pas surprenant qu'elle ait une signification éminemment politique dans le cinéma britannique. Elle est bien un des canaux par lesquels on affiche sa culture ou son mépris de classe (*us/them*). Cependant, en raison de la pluralité des points de vue, la représentation donnée ne se restreint pas à un discours moralisateur ou compatissant, à l'instar des études sociologiques qui tendent souvent à analyser, et parfois à déconstruire, la dichotomie opposant bon goût/culture/privilege bourgeois et manque/nécessité/contrainte populaire (Skeggs, Lawler, Backett-Milburn et al., Wills et al., Smith Maguire). Il est important de souligner que, dans le large corpus convoqué, aucun film n'est centré sur l'alimentation en tant que telle. Mais la récurrence de scènes liées à l'alimentation rappelle à quel point celle-ci fait partie intégrante de l'habitus d'une classe au quotidien et permet au spectateur intéressé par le sujet de reconstruire, par un processus inductif, une sorte de sociologie de l'alimentation. Le cinéma peut véhiculer l'idéologie dominante ou s'en distancier et, dans les deux cas, faire s'interroger le spectateur sur ses propres préjugés. Telle qu'elle est représentée à l'écran sur soixante ans, l'alimentation participe donc, dans le contexte britannique, non seulement à l'élaboration d'une identité de classe mais aussi au rapport de force entre les groupes sociaux et au sein du couple ouvrier en illustrant la hiérarchie (parfois contestée) des genres associés à la répartition du travail.

### **L'alimentation comme marqueur de classe**

L'alimentation est un marqueur de classe dans le cinéma britannique depuis 1956. Le *tea*, repas typiquement ouvrier pris après la dure journée de labeur, est au cœur de la définition de l'identité ouvrière. La première chose que fait Seaton en rentrant du travail (*Saturday Night and Sunday Morning*) est de s'asseoir à la table familiale pour dévorer ce que sa mère

lui a préparé, un *tea* spécialement copieux le vendredi soir pour fêter la fin de la semaine, d'autant qu'il se contente de sandwiches pour sa pause-déjeuner (voir aussi *The Angry Silence*, *The Leather Boys*, *Whistle Down the Wind*, *This Sporting Life*, *Love Thy Neighbour*, *Young Adam*). Le *tea* est généralement pris seul par le héros, l'épouse ayant la charge de le préparer et de servir. Il se différencie du *Sunday tea*, autre institution où abondent les victuailles, mais qui réunit toute la famille autour de la table (*A Kind of Loving*, *Family Life*). C'est également un repas typiquement ouvrier puisque selon le père de Vic (*A Kind of Loving*), « les cols blancs ne prennent pas de *tea* ». Lorsque Lampton (*Room at the Top*) revient voir sa tante qui l'a élevé, il explique que c'est son premier véritable *tea* depuis son départ. Avec son nouveau mode de vie de petit fonctionnaire, il a perdu cette habitude (voir aussi *The Family Way*).

Le *tea* fait partie de toute la nourriture engloutie par un héros ouvrier qui a toujours faim même en sortant de table. La comparaison avec l'ogre est fréquente tant il paraît insatiable. Seaton (*Saturday Night and Sunday Morning*) demande ainsi à Brenda, sa maîtresse, de lui resservir du thé au petit-déjeuner et il s'attarde pour finir tasse et assiette au risque d'être surpris par le mari (voir aussi *The Angry Silence*, *The Leather Boys*). Porter (*Look Back in Anger*) est comparé à un porc et à un obsédé de la nourriture par son ami Cliff parce qu'il a toujours faim. Il mange d'ailleurs souvent les bonbons qu'il est censé vendre au marché avant de se précipiter à la moindre occasion au *pub* pour y dévorer des sandwiches. Les goudronneurs Lobbo et Yosser (*The Black Stuff*) ne sont jamais rassasiés et on les voit enchaîner petit-déjeuner, *fish n'chips* et *tea* avec un appétit constant. Les plateaux repas de Yosser font l'objet de plusieurs gros plans et il commande un supplément de pain et de beurre alors que les reliefs laissent deviner que le repas a été conséquent.

Dans l'alimentation ouvrière, parce qu'elle est en lien avec l'idée de force (du corps masculin) plutôt que de forme (Bourdieu 210), l'accent est donc mis sur la quantité plutôt que la qualité.<sup>1</sup> Elle est très calorique comme les sandwiches aux œufs dégoulinants d'huile de friture que mangent les héros de *Withnail and I*, les tas de bacon et de saucisses grillées dans *East Is East*. Elle doit aussi être simple car toute sophistication est jugée chichiteuse. Les cuisiniers

---

<sup>1</sup> « A good table [...] means a fully-stocked table rather than one which presents a balanced diet. Thus, many families seem to buy less milk than they should and salads are not popular. [...] A husband will complain that the food there [the canteen] "has no body" and the wife has to "pack something up," which usually means a pile of sandwiches with "something tasty" in them, and she prepares a big hot meal for the evening. "Something tasty" is the key-phrase in feeding: something solid, preferably meaty, and with a well-defined flavour. [...] The insistence on food which is both solid and enjoyable is not difficult to appreciate; you have to ensure plenty of bulk and protein for the heavy workers and as high a measure of tastiness as can be managed » (Hoggart 37-39).

de l'hôpital (*Britannia Hospital*) se moquent des mets délicats commandés par les patients de l'aile privée alors qu'ils trouvent parfait le petit déjeuner anglais servi aux patients du système public (voir aussi *Secrets and Lies*). Les échanges des frères restaurateurs de *Some Voices* soulignent leur préférence pour la nourriture ouvrière que cuisinait leur père plutôt que celle réclamée par leurs clients *yuppies*. « Yuppier food » est aussi le commentaire dédaigneux émis par Jo (*Shopping*) lorsqu'elle regarde ce que contient la boîte à gants de la voiture qu'elle vient de voler avec son ami Billy (voir aussi *Cherry Tree Lane* et *The Great Ecstasy of Robert Carmichael* avec leur scène de repas bourgeois alliant froideur et gaspillage). Ainsi, l'ouvrier mange (et boit) beaucoup, ce qui le différencie de la tempérance bourgeoise.<sup>2</sup>

Mais si la nourriture ouvrière se distingue par la nature et la quantité des aliments consommés (Terraïl 55), elle se distingue aussi par la façon de manger. Le « franc-manger » populaire, c'est-à-dire la précipitation, la voracité, les bruits corporels, le refus de la gêne, s'oppose au souci de « manger dans les formes » des classes moyennes à la retenue distinguée, à la distance ostensible et à la stylisation cérémoniale (Bourdieu 127-128). C'est pourquoi, les points de vue sont multiples à l'écran face aux manières de table ouvrières mais ne cessent de signaler cette lutte des classes symbolique entre ouvriers et membres de la grande ou petite bourgeoisie atterrés ou révoltés et le malaise grandissant des ouvriers aspirant à s'élever socialement (*The Black Stuff*).<sup>3</sup> Lampton (*Room at the Top*) est de plus en plus dégoûté par les comportements de ses collègues parvenus comme lui. Les gros plans sur les bouches qui mastiquent, crachent et rient à gorge déployée annoncent ceux de Sergio Leone et provoquent l'écœurement du héros (comme du spectateur) qui n'a d'yeux que pour la si distinguée Susan, attablée avec d'autres convives autour d'une bouteille de champagne (voir aussi *I'm All Right, Jack, Morgan, A Suitable Case for Treatment, Quadrophenia*). La très bourgeoise Laetitia (*High Hopes*) est déconcertée par le comportement de sa voisine qui trempe le biscuit offert dans sa tasse de thé. Seaton (*Saturday Night and Sunday Morning*) dévore ses sandwiches tout en buvant du thé et en parlant avec son contremaître et son collègue Jack. Il boit tant de bière qu'il en transpire sous les lumières du *pub* et son visage est encore plus luisant que lorsqu'il travaille au tour. Il renverse sa pinte sur d'autres clients sans s'excuser. Cette vision d'un héros ogre mal élevé se retrouve lorsque celui-ci fait ribote : les

---

<sup>2</sup> Les études sociologiques ont montré que plus les revenus sont faibles, plus la part dévolue aux dépenses alimentaires est grande (Terraïl 54).

<sup>3</sup> Un cas typique de « disrupted habitus » (Lawler 1999). Pour plus de détails sur les rapports tortueux des transclasses à l'alimentation, voir Beagan et al., rapports rendus encore plus complexes en raison de l'influence du réseau social (Pachucki).

parents de Jo (*A Taste of Honey*) sont vus en train de mâcher un sandwich tout en riant dans les rues de Blackpool avant d'alterner dégustation d'huîtres et baisers fougues. On ne compte plus le nombre de héros éructant (*This Sporting Life*, *Term of Trial*), mâchant la bouche ouverte ou parlant la bouche pleine (*Our Mother's House*, *Georgy Girl*). Les cérémonies de type mariage ou enterrement sont souvent l'occasion de révéler la voracité ouvrière avec des gros plans sur des mains qui se ruent sur les piles de gâteaux et les pintes vidées aussitôt que remplies, entrecoupés de travelling avant sur les bouches ingurgitant des litres de bière (*The Family Way*, voir aussi *The Leather Boys*, *Cathy Come Home*, *The Young Americans*, *Dockers*). Ces manières de table grossières se retrouvent aussi chez les *gangsters* derrière une apparence de respectabilité, ce qui exaspère leurs compagnes qui détestent ce hiatus (*The Long*, *Good Friday*, *Love, Honour and Obey*, *Gangster #1*, *Mona Lisa*). Le *hooligan* Tommy boit le vin directement à la bouteille au bar de la discothèque où il compte séduire (*The Football Factory*), Cameron fait cela chez ses ex-futurs beaux-parents lors de leur première et dernière rencontre (*This Year's Love*).

Les différences de pratiques alimentaires révèlent donc les différences sociales, ce qui ne manque pas de réactiver chez le héros ouvrier sa conscience prolétarienne et chez tous un certain mépris de classe. C'est peut-être pour cette raison que la nourriture se fait parfois arme de combat et moyen de revendications dans le cadre institutionnel, lorsque le refus de manger signe un acte politique fort, notamment dans le milieu carcéral, choix d'autant plus spectaculaire qu'il est lourd de conséquences. La mauvaise qualité de la nourriture et la sous-alimentation font partie des stratégies utilisées par les maisons de correction ou les prisons pour mater le héros ouvrier et imprimer une suprématie sociale jusque dans sa chair. Lors de son transfert dans un centre médical, Alex (*A Clockwork Orange*) a droit à des injections de compléments alimentaires en plus de ses repas copieux tant il est sorti étique de la prison. Ces privations constantes infligées aux détenus, mêlées à la volonté d'affirmer leur fierté de classe (*us*) face à l'institution (*them*), génèrent parfois des mouvements de colère qui, symboliquement, culminent dans les réfectoires (*Made in Britain*). La mutinerie de *The Loneliness of the Long Distance Runner* débute par les coups de poings sur les tables dont le rythme s'accélère au fur et à mesure que la tension monte, tout comme le travelling qui fait défiler les tables de plus en plus rapidement, le flou et les secousses de la caméra ne faisant qu'annoncer l'imminente explosion de ce zoo humain. La voix des gardiens est complètement étouffée par le martèlement des couverts. Un détenu finit par poignarder un maton, une assiette est lancée contre le mur et les bêtes en cage se déchaînent alors en saccageant toute la salle sous l'œil affolé de la caméra, ajoutant encore à la confusion. On assiste aussi dans *Scum* à une révolte dans la cantine pour non-assistance à personne en danger à la suite du suicide

d'un détenu. Après avoir scandé le mot *dead* en hommage au suicidé, tous les prisonniers se taisent et attendent que Carlin, leur chef, choisisse son camp. Le gardien hurle et intime à Carlin l'ordre de manger. S'il mange la nourriture faisandée, il sera un traître à sa classe mais conservera l'estime du directeur. Sinon, il perdra tous les bénéfices obtenus mais il fera honneur à sa classe. Carlin se lève et jette son plat contre le mur en hurlant, ce qui donne le signal du soulèvement et la cantine sombre dans le chaos. Le prix à payer de ces émeutes de la faim (*food riots*) symboliques est toujours sanglant et parfois tragique. Le refus de manger peut n'être qu'une façon d'exaspérer le directeur, comme Archer le faux végétarien dans *Scum*, mais il peut marquer un choix ultime, mûrement réfléchi, pour faire reconnaître sa cause et ses droits. On pense au cas extrême de la grève de la faim décidée par Bobby Sands (*Hunger*) et ses camarades pour réclamer le statut de prisonnier politique à une première ministre inflexible et qui les conduit au martyre.

La nourriture est également un marqueur de classe en ce que les pratiques alimentaires ont un impact indéniable sur le corps de l'ouvrier, dont l'évolution de la physionomie depuis 1956 renseigne le spectateur sur les aléas de ses conditions socioéconomiques à travers les décennies. D'abord expression festive d'une virilité décuplée par le travail manuel énergivore pendant la période d'abondance, ces pratiques expriment la détresse d'une classe ouvrière annihilée par le chômage et l'inactivité à partir des années 1990. La silhouette robuste qui dominait les films des années 1950-1980 s'alourdit irrémédiablement et perd de sa puissance (voir *Raining Stones*, *My Name Is Joe*, *Among Giants* et certains personnages dans *Riff Raff*, *The Full Monty* et *Face*). Signe d'une dégradation de son statut liée à un chômage qui s'éternise, la bedaine souligne un mode de vie sédentaire et l'absence d'efforts physiques. L'ouvrier est musclé à cause de son travail ; lorsqu'il le perd, il devient inactif à tous les sens du terme puisque, trop découragé, il finit par ne plus pointer à Pôle Emploi.<sup>4</sup> On voit bien alors que condition ouvrière et alimentation sont intimement liées : le travail rythmait/rythme les repas ouvriers. La tradition du *tea* ne persiste que dans les foyers où le héros a un métier à l'ancienne, c'est-à-dire assez physique, comme dans les films des années 1950-1970 (*When Saturday Comes*, *Dockers*, *The Navigators*).<sup>5</sup> Mais même si le héros a toujours un emploi, sa chair est de plus en plus flasque car son activité a considérablement évolué : plus de travail de force, au mieux des heures passées à surveiller des bâtiments vides

---

<sup>4</sup> L'ouvrier ne fait pas de sport pour faire du sport : l'entretien du corps par souci de santé est un concept très bourgeois (Verret, *La Culture ouvrière* 92). Rod (*The Football Factory*) explique lucidement à ses ex-futurs beaux-parents que « vu son gros ventre, on se doute qu'il ne fait pas trop de sport. »

<sup>5</sup> Sur la déstructuration des repas traditionnels chez les plus défavorisés dans un contexte français, voir Herpin.

en grignotant pour tuer l'ennui, comme les gardiens de *Naked, Downtime*. Le peu d'estime traditionnellement accordée à la qualité de l'alimentation se ressent davantage. La « malbouffe », choisie par nécessité économique et par goût, reconforte un héros de plus en plus malheureux ou désœuvré (*Moonlighting, The James Gang*). Qu'il soit chômeur ou pas, il a tendance, à toute heure du jour et de la nuit, à acheter des plats à emporter ou toutes sortes de sandwiches et de frites qui, mélangés à la bière bon marché et parfois, les jours de fête, à la cocaïne, s'avèrent redoutables : l'ogre se transforme en bibendum. On peut évoquer les héros grassouillets ou au visage empâté, mal rasés, et aux cheveux gras de *Twin Town, TwentyFourSeven, A Room for Romeo Brass, The Football Factory*, les familles obèses ou en passe de le devenir de *Life Is Sweet* ou *All or Nothing*. Avec la perpétuation de la crise, la désorganisation de la vie familiale et du régime alimentaire s'approfondit. Les *couch potatoes* picorent sans cesse devant la télévision vu les nombreuses assiettes et emballages posés sur le sol (*Rita, Sue and Bob Too, Twin Town, The Full Monty, Once Upon a Time in the Midlands, All or Nothing, Shaun of the Dead, Looking for Eric*). Orwell avait déjà remarqué le lien entre mauvais régime alimentaire et chômage pendant la grande dépression des années 1930 et son effet dégénérescent sur le corps ouvrier, même si à l'époque la tendance était plutôt à l'émaciation.<sup>6</sup> La dénutrition semble rare de nos jours du fait du recours croissant aux banques alimentaires (*I, Daniel Blake*).<sup>7</sup> Mais le surpoids, voire l'obésité morbide, conduit à l'accident cardiaque de plus en plus jeune, tel Rory dans *All or Nothing*. Cette tendance à l'embonpoint est donc à interpréter comme le symbole d'une classe abandonnée, anémique puisque privée d'un aspect fondamental de son identité, à savoir le travail manuel ou de force, et qui, à quelques exceptions près, se remplit pour combler le vide laissé par une société indifférente à son sort. Même les *gangsters* de petite envergure subissent cette évolution (*Mona Lisa*). Si elle est apparemment plutôt bien vécue, l'obésité, nouveau

---

<sup>6</sup> « The less money you have, the less inclined you feel to spend it on wholesome food. A millionaire may enjoy breakfasting off orange juice and Ryvita biscuits; an unemployed man doesn't. Here the tendency of which I spoke comes into play. When you are unemployed, which is to say when you are underfed, harassed, bored, and miserable, you don't *want* to eat dull wholesome food. You want something a little bit "tasty." There is always some cheaply pleasant thing to tempt you. Let's have three pennorth of chips! [...] Put the kettle on and we'll have a nice cup of tea! *That* is how your mind works when you are at the P.A.C. [Public Assistance Committee] level. White bread-and-marg and sugared tea don't nourish you to any extent, but they are *nicer* than brown bread-and-dripping and cold water. Unemployment is an endless misery that has got to be constantly palliated, and especially with tea, the Englishman's opium. [...] The results of all this are visible in a physical degeneracy which you can study directly, by using your eyes, or inferentially, by having a look at the vital statistics » (Orwell 86). Cette description fait écho à celle de l'enfance de Hoggart (39) à la même époque. Il avait noté le mauvais état de santé de ses proches dès l'âge de trente ans dû à leur alimentation peu saine qui les faisait vieillir prématurément par rapport à leurs homologues bourgeois.

<sup>7</sup> Encore que les études récentes s'alarment de la remontée de ce phénomène (Cooper et al., Garthwaite).

marqueur de pauvreté, est cyniquement utilisée par les membres des classes moyennes pour renforcer leur mépris de classe envers ce qu'ils considèrent être une *underclass* incapable de se prendre en main (*Grimsby*).<sup>8</sup>

### **L'alimentation comme terrain de la guerre des sexes**

Le rapport à la nourriture à l'écran renseigne sur le corps physique et social de la classe ouvrière britannique mais il révèle également l'organisation du couple ouvrier, à la ségrégation sexuelle profondément marquée. Le cadre domestique qui sert de décor au rituel du *tea* dévoile ainsi la division des rôles/genres au sein de la famille ouvrière. Comme le montrent les scènes d'intérieur d'un certain nombre de films, la femme occupe essentiellement la cuisine alors que l'homme siège sur le fauteuil du séjour devant l'âtre ou ce qui en tient lieu,<sup>9</sup> une distinction particulièrement visible dans *The Family Way*, *Poor Cow*, *East Is East*, *The Firm*, *Dockers*, *À Fond Kiss*. Si pour l'homme, le temps domestique est celui du temps libre et de la restauration, chez la femme, il est celui du travail même s'il ne dit pas son nom. La famille ouvrière repose donc sur l'opposition de nature assez conservatrice entre le *breadwinner*, l'homme/père/maître qui paie la nourriture, et la femme/mère/servante, le plus souvent au foyer, qui la prépare. Comme le clame le phallocrate Alfie (*Alfie*), alors qu'on voit Gilda s'activer pour dresser la table dans un plan vu de l'extérieur qui l'enferme dans sa cuisine, derrière une fenêtre à barreaux : « Any bird that knows its place in this world can be quite content ». Cette responsabilité de *breadwinner* comporte de nombreuses compensations. C'est le *pater familias* ou le maître (Orwell 72-73) qui commande et règne sur son monde assis devant la télévision en attendant que sa femme lui serve son *tea*. Nombreux sont d'ailleurs les pères à mettre les pieds sous la table dès qu'ils rentrent du travail alors que l'épouse s'active (*I'm All Right*, *Jack*, *Saturday Night and Sunday Morning*, *Never Let Go*, *The Angry Silence*, *Poor Cow*, *The Leather Boys*, *Term of Trial*, *Ratcatcher*). Aspirant au repos bien mérité du travailleur de force,<sup>10</sup> le père ne souhaite

---

<sup>8</sup> Pour plus de détails sur cette obésité de précarisation et les stigmatisations qu'elle génère, voir Poulain, de Saint Pol et Shilling.

<sup>9</sup> Un schéma qui semble correspondre aux études sociologiques. Bourke (66) note que la femme au foyer occupe le *parlour* (sorte de petit salon) et la cuisine qui symbolisent son royaume et le pouvoir qu'elle a sur sa famille, même si cela révèle également que c'est par son travail domestique qu'elle rend les loisirs possibles pour le reste de la maisonnée. Voir aussi Cadé (216) et Reese in Deniot/Dutheil (260).

<sup>10</sup> Zweig (65) revient sur les privilèges accordés au *breadwinner* dans la famille ouvrière et conclut : « Children are observant and notice that their father gets all the comforts and the best food. Their mother tells them that this is as it should be, because the father is the breadwinner ». Ross McKibbin

pas être dérangé pendant son *tea* et rabroue parfois vertement ceux qui voudraient en savoir plus sur ce qu'il fait ou sur le monde extérieur (*The Angry Silence*). Si la mère est décédée ou absente, ce sont les enfants qui ont la charge de la remplacer car il semble hors de question que le père s'abaisse à ce genre de tâche (*Honest, Ratcatcher, Beautiful Thing, Billy Elliot*). Les jeunes gens de *To Sir with Love* sont d'ailleurs très réticents lorsque leur professeur décide de les initier à la cuisine car leurs pères leur ont dit que c'était « un travail de bonne femme ». Les beaux-pères et autres figures paternelles de substitution ne tardent pas à prendre les mêmes habitudes une fois passée la période d'idylle (*A Taste of Honey, The Loneliness of the Long Distance Runner, Our Mother's House*, et plus récemment *Once Upon a Time in the Midlands*).

À moins d'être un professionnel (*The Kitchen, The Servant, Britannia Hospital, Life Is Sweet, Blue Juice, Some Voices*) ou à de très rares exceptions près (*The IPCRESS File, Looking for Eric*), le héros ouvrier montre son inaptitude à la cuisine (*Made in Dagenham*) et cherche une épouse susceptible de remplacer sa mère ou une nouvelle compagne, en cas de veuvage ou de divorce, pour remplir cette fonction (*Saturday Night and Sunday Morning, The Leather Boys, The Mother*). Quand Reggie (*The Leather boys*) crie famine, Dot lui demande pourquoi il ne s'est pas fait à manger, question apparemment de bon sens mais qui s'apparente à une révolution copernicienne pour lui. L'alimentation permet au héros d'exprimer sa misogynie. De nombreux époux se plaignent que leurs œufs (ceux du petit-déjeuner) sont trop cuits (*Look Back in Anger, Poor Cow, I Am Hooligan*). Dans *The Leather Boys*, la jeune mariée qui ouvre une boîte de conserve pour le *tea* de son mari lorsqu'il rentre du travail s'expose à de vives remontrances pour n'avoir pas fait son travail d'épouse. Affamé, il préfère aller au *pub* car la nourriture y est meilleure.

La femme est quasiment toujours perçue comme la mère nourricière au sein du couple ouvrier. Jusqu'aux années 1980, il est assez rare de la voir travailler à l'extérieur (quelques marchandes ambulantes dans *To Sir, with Love*, voir aussi les souvenirs de Cyril dans *High Hopes* et Asha dans *Bhaji on the Beach*) car elle doit se débrouiller pour faire vivre une famille nombreuse avec le peu d'argent que lui donne son mari pour la semaine (*This Sporting Life, Cathy Come Home*). Un des plans les plus classiques depuis 1956 pour représenter le travail de la mère est celui où elle sert le *tea* à son mari ou à ses enfants en s'enquérant de leur journée de labeur (*Never Let Go, Room at the Top, The Angry Silence*,

---

(168) renchérit : « A man might be ineffective or withdrawn at home, but he did expect the household to meet his needs, and that was his wife's responsibility. Her failures to do so could lead to explosions, the "rows" that punctuated working-class life ». Des propos déjà repérés dans Hoggart (45).

*Flame in the Streets, The Leather Boys, When Saturday Comes, Bhaji on the Beach, Young Adam*) ou en préparant leur gamelle s'il s'agit du petit-déjeuner (*A Kind of Loving, Billy Liar, The Family Way, The Navigators*). Même les mauvais garçons comme Felix (*The 51<sup>st</sup> State*) sont logés, nourris et blanchis par leur mère qu'on voit s'activer à la maison. C'est Wendy (*Life Is Sweet*) qui prépare le repas familial alors que son époux est cuisinier. Lors de cérémonies, tel que le mariage du fils, la division du travail demeure : les mères s'activent pour servir les invités tandis que les pères s'enivrent (*The Family Way, Dockers*). Aujourd'hui encore, la famille est tellement habituée à compter sur la mère que lorsque celle-ci ne peut plus accomplir son devoir, comme Dawn (*Girls' Night*) atteinte d'un cancer en phase terminale, le père et les enfants se sentent perdus.

Ce portrait de la mère nourricière dressé par les films plus anciens perdure sur soixante ans,<sup>11</sup> car même si les mères travaillent de plus en plus à l'extérieur, elles cumulent leur activité professionnelle avec les tâches ménagères, comme celles de Jess et Jules (*Bend it like Beckham*). Les mères de familles d'origine pakistanaise sont aussi présentées en train de travailler en cuisine (*Ae Fond Kiss*) pendant que les pères discutent et font des projets d'avenir dans le jardin. Le chômage de longue durée ne vient pas forcément perturber la division du travail au sein du foyer ouvrier puisque *Meantime* montre Mavis toujours aux fourneaux pendant que son mari et ses deux fils regardent la télévision avachis sur le canapé, statut qui semble lui convenir car elle chasse tout intrus de sa cuisine. Dans les foyers monoparentaux, la mère peut se priver de nourriture au bénéfice des enfants, ce qui renforce son côté sacrificiel de *mater dolorosa* (*I, Daniel Blake*) et, même si elle n'est pas très douée en cuisine, elle tente malgré tout de perpétuer la tradition du *Sunday tea* (*Mischief Night*).

On retrouve cette division des genres sur le lieu de travail de l'ouvrier et dans ses rapports avec ses collègues féminines. Il est vrai que certaines mères, obligées ou désireuses de travailler à l'extérieur, font de leur fonction nourricière une profession, comme Mrs Delt (*Morgan, A Suitable Case for Treatment*), Maggie (*Sparrows Can't Sing*), Miriam (*Black Joy*) ou Wendy (*Life Is Sweet*). Cependant les films depuis 1956 montrent que le monde du travail est un environnement éminemment masculin et machiste avec des rôles strictement répartis. Dans les cuisines des restaurants, les tâches les plus lourdes ou prestigieuses sont dévolues aux hommes, comme l'illustre *The Kitchen* qui alterne gros plans sur les mains et les visages concentrés des cuisiniers découpant la viande ou le poisson de manière experte alors

---

<sup>11</sup> « Cooking a luscious assortment of dishes stimulated feelings of triumph. Two of the main pleasures spoken about by women moving into full-time housewifery was the joy of spending more time nurturing children and the thrill of creating an environment capable of celebrating those aspects of the marital relationship which were thought to be unique » (Bourke 66).

que l'unique femme a pour mission de laver les légumes qui seront ensuite cuisinés par d'autres chefs masculins. Dans le contexte de l'usine, les rares figures féminines sont pour l'essentiel des secrétaires (*A Kind of Loving*) ou des cantinières (*teammaids*) qui ont un statut inférieur aux ouvriers puisqu'elles remplacent symboliquement la femme au foyer pendant la journée (*Saturday Night and Sunday Morning, Carry On at Your Convenience*). Les marques d'affection souvent employées envers ces dernières (*love*) montrent qu'on se situe davantage dans une relation de service que de parité. Les ouvriers les traitent en fait comme ils traitent les serveuses dans les *pubs* ou *clubs* (*barmaids*). Ce comportement révèle bien la conception qu'ils ont de la division des rôles au sein du couple ouvrier. Sur le lieu de travail, une femme ne peut être que l'épouse du patron ou la *teammaid* qui prépare les repas et fait le ménage mais en aucun cas une égale, et encore moins une supérieure hiérarchique comme le montre le visage terrorisé de Martin à l'annonce de l'arrivée de la consultante américaine, même s'il est invité par cette dernière à entrer dans le XX<sup>e</sup> siècle (*The Battle of the Sexes*).

Ce schéma traditionnel est cependant progressivement mis à mal à la fois par les effets de la crise sur le couple ouvrier (qui amoindrit la force économique du *breadwinner* et fait entrer massivement la *housewife* sur le marché du travail) et par l'utilisation de l'alimentation comme un moyen de pression et de contestation de la hiérarchie des genres. Les jeux de pouvoir autour du *tea* sont assez réguliers et il devient souvent une manière d'exprimer un embryon de féminisme pour la femme ouvrière par la menace voire le refus de faire à manger (Bourke 79). Elle sait qu'elle touche là une corde sensible. Tout écart par rapport à cette véritable cérémonie qu'est le *tea* cause l'ire du héros lorsque sa femme s'avise parfois de ne rien lui préparer ou le strict minimum<sup>12</sup> car la préparation de la nourriture est considérée comme la principale marque d'attention portée au soutien de famille (Hoggart 45). La mère de Fisher (*Billy Liar*) est une des rares figures maternelles qui commence à se plaindre de ses corvées incessantes et du manque de reconnaissance de son fils à l'orée des années 1960, mais cela ne dure pas tant elle est soucieuse de préserver sa réputation de cuisinière (voir aussi *The Leather Boys*). De toute façon, la mère sait ce qui l'attend si elle ne remplit pas sa mission.<sup>13</sup> Joy qui manifeste quelques signes d'émancipation est vite remise dans le droit chemin par le brutal Tom (*Poor Cow*). Il n'est alors guère étonnant qu'elle considère

---

<sup>12</sup> « The hurling of food "in t' fire," if it were, in the husband's view, inadequately prepared or not ready for him, was a well-known vignette » (McKibbin 168).

<sup>13</sup> Seule Ella (*Young Adam*) vit dans un véritable système matriarcal et peut se permettre de rabrouer son mari parce qu'elle est la propriétaire de la péniche. C'est elle qui remet la paie à Les et tient les comptes. Si ce statut de *breadwinner* ne l'empêche pas d'effectuer son travail de ménagère, elle ne se prive par conséquent pas de faire des remarques sur ce qui l'agace chez lui, comme sa tendance aux jeux.

l'incarcération de son mari comme une libération paradoxale pour elle-même. Quand Anna (*The Angry Silence*) suggère de manière plus ou moins ironique qu'elle pourrait bien faire pareil que tous ces messieurs en grève qu'elle sert à table afin qu'ils prennent conscience de son travail, le sourire amusé de son beau-frère montre que cela lui paraît impossible. Autant dire que lorsque l'épouse met sa menace à exécution, le mari d'abord interloqué découvre vite l'importance des tâches domestiques qu'il a tendance à nier le reste du temps,<sup>14</sup> comme Kite (*I'm All Right, Jack*), le syndicaliste, qui prône la lutte sociale sans se préoccuper des désirs de son épouse.

Par le biais de l'alimentation, tous ces films montrent que les revendications féministes commençaient alors à poindre et ce discours de la ménagère fatiguée trouve toujours un écho des décennies plus tard (*Rita, Sue and Bob Too, Nil by Mouth*). Certains conflits sont même de plus en plus ouverts et violents dans les films plus récents. Barbara (*Meantime*), déprimée, qui n'a rien préparé pour le *tea* se fait vertement réprimander par son mari. Marvin (*High Hopes*) est prêt à battre Valerie quand elle lui fait croire qu'elle ne lui a rien préparé puis, vexé, part rageusement au *pub* en refusant de manger. Elle donne alors le plat au chien par dépit. Pour se venger de son compagnon qui la délaisse, Pat (*Burning an Illusion*) jette à la poubelle le repas préparé et manque également de se faire battre à son retour. *Girls' Night* met en scène un duel au sein d'un couple en instance de divorce, chacun préparant son propre *tea*. Chaque bruit de casserole de l'un est suivi de l'ouverture d'un placard par l'autre dans un silence mortifère, qui fait d'autant plus ressortir les chocs d'ustensiles. Boîte de conserve contre plat surgelé, c'est la guerre dans la cuisine pour les sachets de thé.

### **La bière dans la culture ouvrière**

Si la nourriture semble avant tout concerner le foyer, à l'exception notable d'occasions spéciales comme le *Sunday tea* ou les cérémonies de mariage, et sa préparation

---

<sup>14</sup> « Il vaut mieux ne pas nommer le travail domestique car le reconnaître comme travail le rendrait plus pénible en le séparant nettement des activités de loisir. On touche là à l'ambiguïté profonde de ce travail : le travail domestique de la femme, de la mère, de l'épouse, c'est souvent l'envers du loisir pour les autres : les enfants, le mari. Pendant les temps de week-end ou de vacances, certaines tâches deviennent même le support du loisir familial : la cuisine de fête par exemple, qui permet de recevoir des amis ou de la famille étendue est à la fois tâche domestique et support irremplaçable de relations. La nommer comme travail reviendrait à en dénaturer le contenu en la vidant de son aspect festif. [...] Ces caractéristiques du travail domestique, invisible, à la frontière du facultatif et de l'obligatoire, font que ce travail n'est pas reconnu comme tel » (Dussuet in Deniot/Dutheil 247).

exclusivement associée à la femme, la boisson relève, en revanche, davantage du loisir collectif et apparaît éminemment liée à la masculinité. Le rapport de l'ouvrier à la bière permet alors de brosser le portrait de son mode de vie en dehors du travail dans ce lieu central de la vie ouvrière britannique qu'est le *pub*. Si la bière, boisson privilégiée des couches populaires au Royaume-Uni, signale à l'instar du *tea* une culture de classe, elle est en effet davantage liée à l'homosocialité ouvrière masculine et à sa volonté hégémonique.

La bière, et par extension le *pub* où elle est consommée, est associée à divers moments de la vie de la classe ouvrière : discussions politiques (*Rude Boy, High Hopes, Brassed Off, Looking for Eric*),<sup>15</sup> négociations autour de l'avenir professionnel (*Honest, The Entertainer, Little Voice*), détente et divertissement (la pinte après le travail est un grand classique dans *The Angry Silence, Love Thy Neighbour, Carla's Song, Among Giants*), engouements sportifs ou sentimentaux (*Room at the Top, Saturday Night and Sunday Morning, This Sporting Life, The Angry Silence, Kes, Life Is Sweet, Nil by Mouth*). La bière coule à chaque victoire de l'équipe fétiche et la défaite sportive ou politique semble moins dure à supporter collectivement (*This Sporting Life, The Firm, I.D., Brassed Off, The Football Factory, Green Street*). Le héros noie également son chagrin dans la bière après le départ de sa femme (*Shaun of the Dead*) ou après un énième refus d'embauche ou de validation de nationalité (*For Queen and Country*). Le *pub* est le lieu de réconciliation entre amis ou générations autour d'un verre (*Riff Raff, Naked, Among Giants, All or Nothing*). On y fête le héros du quartier après un geste salvateur (*Ratcatcher*), on y célèbre Noël (*Billy Elliot*). L'étranger, qu'on refuse parfois de servir, ressent tout de suite qu'il n'est pas le bienvenu comme le constatent les policiers de *For Queen and Country* ou l'étudiant américain de *Green Street*, qui sont rapidement entourés d'une foule subitement silencieuse et au regard mauvais. Toutes ces activités concourent donc à la formation et au maintien d'une culture de classe. Le *pub* ou *alehouse* n'est ainsi pas loin d'incarner un paradis terrestre grâce à sa variété de breuvages à base de houblon que le héros affectionne particulièrement (*Educating Rita*) au point d'y emmener sa femme lorsqu'il prétend faire une sortie d'exception (*The Football Factory, Shaun of the Dead*). C'est pourquoi il est souvent réticent à quitter son *pub* favori (*the local*) tant il y trouve tout ce qu'il lui faut pour être heureux (*The Entertainer*).

---

<sup>15</sup> Certains sociologues voient même la consommation d'alcool comme un acte de résistance envers l'employeur qui considère le temps passé au *pub* comme du temps perdu, temps qui, de plus, compromet la restauration physiologique de la force de travail. Cela expliquerait la place centrale de la boisson dans la culture ouvrière et la lutte conjointe du patronat et des gouvernements pour tenter de réduire cette consommation d'alcool chez les ouvriers afin d'augmenter leur productivité au cours du XX<sup>e</sup> siècle, comme ce fut le cas avec la Prohibition aux Etats-Unis (Terrail 71).

Cependant le *pub* sert surtout à célébrer des rites associés à la masculinité autour d'une pinte de bière. C'est un espace masculin marqué par une constante ségrégation sexuelle sur le modèle du foyer et du lieu de travail, dont cet endroit est d'ailleurs le prolongement. Le *pub*, et le *working men's club*, sont à l'origine réservés quasiment exclusivement aux hommes, comme le nom de cette dernière institution et la physionomie même de tels endroits l'indiquent.<sup>16</sup> Dans les années 1950 et 1960, la présence féminine n'est tolérée qu'en fin de semaine lors des sorties du samedi soir (*Saturday Night and Sunday Morning*, *Alfie*, *Kes*, plus récemment *Educating Rita*, *Nil by Mouth*, *Girls' Night*, *Shaun of the Dead*). Sinon, il est impensable qu'une femme non accompagnée puisse pénétrer dans cet antre de la masculinité ouvrière. Elle doit être chaperonnée par ses parents si c'est une jeune fille (Doreen dans *Saturday Night and Sunday Morning*) ou bien par son mari, ou tout du moins incluse dans un groupe d'amis à dominante masculine (Tante Ada dans *Saturday Night and Sunday Morning* ou l'ancienne propriétaire de Porter dans *Look Back in Anger*). Sans cela, elle est automatiquement perçue comme une dépravée à l'image d'Alice (*Room at the Top*) qui boit, fume et invite elle-même ses conquêtes au *pub* et, dans une moindre mesure, la mère de Jo (*A Taste of Honey*) qui divertit l'auditoire principalement masculin avec des chansons aux connotations plus ou moins grivoises, une pinte à la main. Dans les années 1980, pour les femmes des anciennes générations, le *pub* est toujours tabou : Mrs Bender (*High Hopes*) refuse, offusquée, d'entrer dans un tel établissement avec son gendre. Les clients du *pub* de *Poor Cow* sont aussi séparés selon leur sexe. Cette tradition plus ou moins implicite<sup>17</sup> perdure jusqu'à nos jours dans certaines couches populaires puisque des maris voient encore d'un très mauvais œil le fait que leur épouse manifeste le désir de s'émanciper de ce carcan (*Nil by Mouth*, *Dockers*). Même si, avec le temps, elles sont de plus en plus nombreuses à se rendre au *pub* entre amies pour participer à des karaokés (*Ladybird*, *Ladybird*, *All or Nothing*) ou simplement discuter tranquillement loin des regards réprobateurs masculins (*Life Is Sweet*, *Naked*, *Bend it like Beckham*), les femmes continuent à être plutôt encouragées à aller jouer

---

<sup>16</sup> Tous les sociologues, comme Young/Willmott (23), insistent sur la ségrégation qui règne au sein de ces deux institutions ouvrières, une « convention ayant force de loi » davantage marquée dans le nord du pays selon McKibbin. La vétusté des lieux remarquée par Hoggart (152) est ainsi expliquée par McKibbin (183-184) comme une façon de décourager les femmes d'entrer. Voir aussi Jackson (45, 61-63) qui évoque un vote sur l'admission éventuelle des femmes, vote à bulletin secret pour laisser les membres s'exprimer librement et toute honte bue : « we voted 'em out! », s'exclame fièrement l'un d'eux. Le sociologue ajoute que cet apartheid est renforcé par l'architecture du *club* étudié, une construction savamment pensée pour que les femmes n'aient pas accès à toutes les pièces et ne perturbent pas trop ces messieurs.

<sup>17</sup> Jackson (45) fait état d'un comptoir au-dessus duquel le panneau suivant était affiché : *No ladies will be served at this bar*.

au bingo avec leurs amies (*Meantime, Wonderland, House!, Girls' Night, Purely Belter, Last Resort, Once Upon a Time in the Midlands*) pendant que monsieur est au pub.

Cette ségrégation sexuelle se reflète également dans les boissons commandées. Il est rare qu'une femme consomme de l'alcool ou alors des alcools doux (le *shandy* est un classique) mais jamais, du moins dans les films plus anciens, elle ne boit de la bière, réservée au héros toujours vu une pinte à la main (*Get Carter*). Car c'est bien au *pub* qu'il prouve véritablement—ou qu'il doit prouver car la pression de l'exigence de conformité n'est jamais loin<sup>18</sup>—qu'il est devenu un homme. L'initiation rituelle de la première pinte est un classique de la littérature sociologique.<sup>19</sup> À l'écran, certains héros n'attendent pas l'âge légal pour tester ce breuvage qu'ils voient leur père apprécier depuis tout petits et ils essaient désespérément de convaincre le *barman* de leur en servir (*The Loneliness of the Long Distance Runner, When Saturday Comes*). Une fois initié, il faut alors tenter de prouver qu'on est un surhomme en organisant des concours de pintes ou des tournées de *pubs* (*Saturday Night and Sunday Morning, Brassed Off, Green Street, The World's End*). Boire jusqu'à se rendre malade semble être le summum de la virilité triomphante et permet de raconter ses exploits le lendemain en famille (*Saturday Night and Sunday Morning*) ou de se remémorer sa folle jeunesse entre amis (*The Family Way, The World's End*). Refuser de boire ou avouer ne pas aimer cela, c'est s'exposer à des commentaires mettant en doute sa virilité car un ouvrier digne de ce nom ne peut tout simplement pas préférer le soda à l'*ale* (*The Family Way*), même s'il doit se réveiller tôt le lendemain afin de passer un test de sélection décisif pour la suite de sa carrière (*When Saturday Comes*). Pour espérer infiltrer un groupe de *hooligans*, un policier doit se mettre à la pinte sinon il se verrait rétorquer *half a pint, half a man*, selon l'expression anglaise consacrée (*I.D.*).

Le *pub* pointe l'ambivalence du rapport du héros à la bière car le plaisir de boire est revendiqué à la fois pour valoriser sa masculinité et pour montrer son mépris de *them*, un peu à la manière de son rapport à la nourriture. Seaton, qui en rajoute dans la connotation prolétaire, exhibe sa capacité stomacale pour mieux discréditer le triste et sobre aspirant contremaître, Jack, qui ne pense qu'à quitter sa classe (*Saturday Night and Sunday*

---

<sup>18</sup> Zweig (55) explique comment les ouvriers en viennent à boire, parfois plus que de raison, vers l'âge de quinze/dix-sept ans sous la pression exercée par les collègues de l'usine. L'un d'eux témoigne : « At first I didn't like drinking but I was teased by my mates and called a baby tied to my mother's apron-strings. So I wanted to show them that I could be as manly as they were ». On note l'emploi récurrent de l'adjectif *manly* dans le discours ouvrier.

<sup>19</sup> « The dominant view—old enough to work, old enough to drink—allowed entry into local pubs. Being old enough to go “on the ale” without any embarrassing trouble was a major landmark, the passing of which greatly savoured » (Parker in Mungham/Pearson 37-38).

*Morning*).<sup>20</sup> Le plan serré sur le visage radieux du héros, affalé sur la moquette du *pub* alors qu'il est proche du coma éthylique, montre l'état de béatitude atteint (voir aussi *A Kind of Loving*<sup>21</sup>). Alfie (*Alfie*) qui semble vivre dans un monde uniquement composé des femmes qu'il séduit retrouve néanmoins ses amis au *pub* pour boire et plaisanter, ce qui le rattache au monde de la masculinité ouvrière dans une capitale qui paraît, en surface, nier les classes sociales. Avec l'effet désinhibant de l'alcool, le *pub* devient souvent le terrain d'affrontements physiques qui participent également de l'affirmation d'une virilité exacerbée (*Get Carter, I.D., Looks and Smiles*), que les batailles demeurent hors-champ (*A Kind of Loving, Saturday Night and Sunday Morning*) ou qu'elles soient représentées à l'écran (*Alfie, Trainspotting, Twin Town*) en évoquant souvent les célèbres scènes de bagarre dans les saloons des westerns, comme l'indique le titre du film *Once Upon a Time in the Midlands*, qui fait bien sûr référence au chef-d'œuvre de Sergio Leone (voir aussi *Shaun of the Dead*).

Si le *pub* est synonyme de virilité, voire refuge contre la féminisation supposée de la société (*Doghouse*), il n'est guère étonnant de voir l'angoisse qui étreint peu à peu le héros lorsque ce lieu, autrefois interdit aux femmes, est progressivement conquis par elles. Contribuant à symboliser la perte de statut du héros ouvrier, le *pub* s'ouvre de plus en plus aux femmes dont certaines deviennent de véritables *ladettes*, ces jeunes femmes qui pratiquent la *binge culture* et qui, comme leur nom l'indique, ont adopté des comportements masculins exubérants. Elles jurent, se battent et boivent comme des hommes jusque dans la rue, à l'image des jeunes ouvrières de *Letter to Brezhnev, Bhaji on the Beach, Under My Skin, Twin Town, Babymother, Rancid Aluminium, Morvern Callar, All or Nothing, Shaun of the Dead*. L'apparition des *ladettes* est bien une conséquence de la conquête progressive mais inéluctable par la femme de l'espace public autrefois réservé à l'expression du *male bond*.<sup>22</sup> Le *working men's club* peut lui aussi être complètement détourné de son utilité première.

---

<sup>20</sup> « Aujourd'hui encore la réticence à boire vaut moins comme inaptitude individuelle à la réjouissance que comme symptôme d'une tristesse sociale étrangère à la classe ouvrière, de l'appartenance à la classe honnie des 'chichiteux', 'pimbêches', 'sophistiqués', 'parvenus', etc., bref tous ceux qui représentent la tristesse de la vie, et qu'ils assimilent en bloc aux 'bourgeois' » (Terrail 72).

<sup>21</sup> Vic n'est vu au *pub* qu'une fois marié alors qu'il trouve sa vie petite bourgeoise bien trop rangée. C'est une façon pour lui de retrouver ses racines ouvrières. Il décide avec un compagnon d'infortune de faire la tournée des *pubs*. Les pintes s'entassent sur le piano d'une salle bondée et enfumée, on chante et on rit à gorge déployée, ce qui tranche avec l'ambiance feutrée des cafés qu'il fréquentait avant avec sa femme.

<sup>22</sup> « Ladettes—defined as young women who behave in a boisterously assertive or crude manner and engage in heavy drinking sessions—have become a more common part of modern society. The reason for the dramatic rise in drink and drug use by girls may be explained by the finding that such activities were more associated with outdoor lifestyles. Teenagers were less likely to smoke, drink alcohol or take banned substances while doing hobbies in the home, the authors of the leisure study found » (BBC).

Alors que cette institution séculaire<sup>23</sup> n'existe pratiquement plus dès la fin des années 1960, elle réapparaît à la fin des années 1990 pour signifier le changement d'époque : l'ex-temple de la bière ordinairement ouvert aux seuls ouvriers (avec striptease dans *Love Thy Neighbour*) devient le cadre d'un spectacle de Chippendales rigoureusement « interdit aux hommes » ainsi qu'il est précisé sur la porte, pour accueillir leurs fans hystériques (*The Full Monty*, *Bhaji on the Beach*). Le héros est donc dépossédé d'un lieu qui participait à l'élaboration de son identité masculine ouvrière et passe ainsi, selon certains sociologues, d'un statut de membre à celui de simple consommateur.<sup>24</sup> Le *pub* et la bière ne sont dès lors plus associés à la convivialité et à l'homosocialité des ouvriers mais à la rupture ou à la progressive dislocation de ces liens, favorisant par exemple des dérives individuelles autodestructrices telles que l'alcoolisme, désormais vécu de manière solitaire et aux effets dévastateurs sur le héros mais surtout sur sa famille (*Rude Boy*, *Rita*, *Sue and Bob Too*, *Nil by Mouth*, *Trainspotting*, *My Name Is Joe*, *All or Nothing*), effets renforcés par la consommation de cocaïne coupée, sniffée dans les toilettes de ces mêmes *pubs* (*For Queen and Country*, *Twin Town*, *Nil by Mouth*, *The Football Factory*).

En conclusion, l'alimentation solide ou liquide telle qu'elle est représentée à l'écran depuis 1956 est révélatrice de l'organisation politique (luttons/institutions), sociale (travail/loisirs) et relationnelle (famille/communauté) de la classe ouvrière britannique. Elle est aussi implicitement révélatrice d'une idéologie à l'œuvre dans un certain nombre de films (celle des réalisateurs, scénaristes, producteurs), reflet d'une perception bourgeoise qui se pense la norme et juge de manière plus ou moins consciente les pratiques alimentaires d'une autre classe sociale. Cette double perspective confirme, si besoin était, à quel point l'alimentation est politique et participe d'une sorte de lutte des classes.

---

<sup>23</sup> Jackson (39) précise que *The Working Men's Club and Institute Union* a été créé à Londres en 1862.

<sup>24</sup> Clarke et al. (245) expliquent que cette évolution est due à la volonté de l'industrie des brasseurs de bière qui a considérablement transformé les méthodes de direction et la décoration des *pubs* (notamment en les ouvrant sur l'extérieur) afin d'attirer une nouvelle clientèle plus féminine et bourgeoise. Par conséquent, le lien très fort qui s'était établi entre l'ouvrier et son *local* s'est distendu puisqu'il n'est plus qu'un client parmi d'autres.

## Bibliographie

- Backett-Milburn, Kathryn, Wendy Wills, Mei-Li Roberts, et Julia Lawton. « Food, eating and taste: Parents' perspectives on the making of the middle-class teenager ». *Social Science & Medicine*, vol. 71, n°7, 2010, pp. 1316-23.
- BBC. *Ladette girls "outdrink the boys."* 26 janvier 2004. Consulté le 17 décembre 2018. <http://news.bbc.co.uk/1/hi/scotland/3431297.stm>
- Beagan, Brenda L., Elaine M. Power, et Gwen E. Chapman. « "Eating isn't just swallowing Food": Food practices in the context of social class trajectory ». *Canadian Food Studies*, vol. 2, n°1, 2015, pp. 75-98.
- Beardsworth, Alan et Teresa Keil. *Sociology on the Menu: An Invitation to the Study of Food and Society*. Routledge, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction*. Éditions de Minuit, 1979.
- Bourke, Joanna. *Working Class Cultures in Britain 1890-1960: Gender, Class and Ethnicity*. Routledge, 1994.
- Cadé, Michel. *L'Écran bleu : la représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Presses Universitaires de Perpignan, 2000.
- Cardon, Philippe, Thomas Depecker et Marie Plessz. *Sociologie de l'alimentation*. Armand Colin, 2019.
- Clarke, John, Chas Critcher, et Richard Johnson, dir. *Working Class Culture: Studies in History and Theory*. 1979. Hutchinson, 1987.
- Cooper, Niall, Sarah Purcell, et Ruth Jackson. *Below the Breadline: The Relentless Rise of Food Poverty in Britain*. Church Action on Poverty, Oxfam, The Trussell Trust, 2014. Consulté le 15 juillet 2020. <https://oxfamilibrary.openrepository.com/bitstream/handle/10546/317730/rr-below-breadline-food-poverty-uk-090614-en.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- De Saint Pol, Thibaut. « L'obésité en France : les écarts entre catégories sociales s'accroissent. » *Insee première* 1123, 2007.
- . *Le Corps désirable : Hommes et femmes face à leur poids*. Presses Universitaires de France, 2010.

- Deniot, Joëlle, et Catherine Dutheil, dir. *Métamorphoses ouvrières (2 vol.) : actes du colloque du LERSCO, Nantes, octobre 1992*. L'Harmattan, 1995.
- Garthwaite, Kayleigh. *Hunger Pains: Life Inside Foodbank Britain*. Policy Press, 2016.
- Grignon Claude et Christiane Grignon. « Styles d'alimentation et goûts populaires ». *Revue française de sociologie*, n° 21, 1980, pp. 531-569.
- Halbwachs, Maurice. *Le Destin de la classe ouvrière*. Presses Universitaires de France, 2011.
- Herpin, Nicolas. « Le repas comme institution. Compte rendu d'une enquête exploratoire ». *Revue française de sociologie*, n°29, 1988, pp. 503-521.
- Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*. 1957. Penguin, 1968.
- Jackson, Brian. *Working Class Community: Some General Notions Raised by a Series of Studies in Northern England*. Routledge & Kegan Paul, 1968.
- Lawler, Steph. « Getting out and getting away: Women's narratives of class mobility ». *Feminist Review*, vol. 63, n°1, 1999, pp. 3-24.
- Lawler, Steph. "Disgusted Subjects: The Making of Middle-Class Identities". *The Sociological Review*, vol. 53, n°3, 2005, pp. 429-46.
- Le Play, Frédéric. *Les Ouvriers européens : Étude sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe, précédées d'un exposé de la méthode d'observation*. 1855. Hachette Livre BNF, 2016.
- McKibbin, Ross. *Classes and Cultures, England 1918-1951*. Oxford UP, 1998.
- Mennell, Stephen. *All Manners of Food: Eating and Taste in England and France from the Middle Ages to the Present*. Basil Blackwell, 1985.
- Mungham, Geoff, et Geoff Pearson, dir. *Working Class Youth Culture*. Routledge, 1976.
- Orwell, George. *The Road to Wigan Pier*. 1937. Penguin, 1967.
- Pachucki, Mark C. « Alimentation et réseau social : une étude sur "le goût par nécessité" en contexte social ». *Sociologie et sociétés*, vol. 46, n°2, 2014, pp. 229-252.
- Pachucki, Mark C., Sabrina Pendergrass, et Michèle Lamont. « Boundary Processes: Recent

- Theoretical Developments and New Contributions ». *Poetics*, vol. 35, n°6, 2007, pp. 331-351.
- Poulain, Jean-Pierre. *Sociologie de l'obésité*. Presses Universitaires de France, 2009.
- Shildrick, Tracy et Robert MacDonald. « Poverty talk: how people experiencing poverty deny their poverty and why they blame 'the poor' ». *The Sociological Review*, n°61, 2013, pp. 285-303.
- Shilling, Chris. *The Body and Social Theory (Third Edition)*. Sage, 2012.
- Skeggs, Beverley. « Exchange, Value and Affect: Bourdieu and 'the Self' ». *Sociological Review*, vol. 52, n°2, 2004, pp. 75-95.
- Smith Maguire, Jennifer. « Introduction: Looking at Food Practices and Taste across the Class Divide ». *Food, Culture & Society: An International Journal of Multidisciplinary Research*, vol. 19, n°1, 2016, pp. 11-18.
- Terrail, Jean-Pierre. *Destins ouvriers : la fin d'une classe ?* Presses Universitaires de France, 1990.
- Verret, Michel. *L'Espace ouvrier*. Armand Colin, 1979.
- . *La Culture ouvrière*. 1988. L'Harmattan, 1996.
- Willmot, Peter, et Michael Young. *Family and Kinship in East London*. 1957. Penguin, 1972.
- Wills Wendy, Kathryn Backett-Milburn, Mei-Li Roberts, et Julia Lawton. « The Framing of Social Class Distinctions through Family Food and Eating Practices ». *The Sociological Review*, vol. 59, n°4, 2011, pp. 725-40.
- Zweig, Ferdynand. *The British Worker*. Pelican Book, 1952.