

UNIVERSITÀ degli STUDI di CASSINO e del LAZIO MERIDIONALE

COLLANA SCIENTIFICA

Elisabetta Sibilio

Rappresentazioni artistiche e sociali della povertà



EUC

EDIZIONI UNIVERSITÀ DI CASSINO

2017

Copyright © 2017 – Edizioni Università di Cassino
Centro Editoriale di Ateneo
Palazzo degli Studi, Località Folcara, Cassino (FR), Italia
ISBN 978-88-8317-102-4

Il presente volume e la ricerca di cui raccoglie i risultati sono stati patrocinati e finanziati dal Laboratorio di Studi Letterari e *inter artes* del Dipartimento di Lettere e Filosofia.

Tutti i contributi sono stati sottoposti a *double blind peer review*.



Il contenuto del presente volume può essere utilizzato in tutto o in parte purché se ne citi la fonte e non vengano modificati il senso ed il significato dei testi in esso contenuti. L'Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale non è in alcun modo responsabile dell'utilizzo che viene effettuato dei testi presenti nel volume, delle modificazioni ad essi apportate e delle conseguenze derivanti dal loro utilizzo.

Rappresentazioni artistiche e sociali della povertà

Curatrice:

Elisabetta Sibilio

Autori:

Maurizio Basili
Letizia Norci Cagiano de Azevedo
Federico Corradi
Arouna Coulibaly
Luísa Duarte Santos
Florence Fix
Anna Krykun
Isabelle Le Pape
Iacopo Leoni
Yves Lochard
Sylvain Louet
Jean-Luc Martinet
Barbara Miceli
Sharmila Mukherjee
Alexandre Page
Mélissa Perianez
Jennifer Phillips
Caroline Prud'Homme
Linda Rasoamanana
Elizabeth Schulz
Fatou Ghislaine Sanou

Comitato scientifico:

Maddalena De Carlo
Gabriele Poole
Elisabetta Sibilio
Maria Valentini

INDICE

Introduzione. Raccontare la povertà

Elisabetta Sibilio

Grandeur et décadence de l'homme pauvre du Moyen Âge.

Représentations moralistes et littéraires de la pauvreté

(XIIe et XIIIe siècles)

Caroline Prud'Homme

Courage: una rappresentazione della povertà nella letteratura tedesca

Maurizio Basili

Povertà in Francia tra Seicento e Settecento:

ragioni e rimedi secondo Fénelon

Letizia Norci Cagiano

La povertà nel codice letterario del classicismo francese:

l'esempio di La Bruyère.

Federico Corradi

Les bohémiennes filles « de l'amour et du hasard »

et le refoulement des accidents de filiation en France au XIXe siècle.

Mélissa Perianez

Entre critique et mise en valeur d'un état social.

La représentation de la pauvreté dans l'œuvre du graveur et illustrateur

Léopold Flameng (1831-1911)

Alexandre Page

La représentation de la pauvreté dans la littérature yiddish moderne :

dérision et leçon de sagesse chez Mendèle Moïkher Sforim

Elizabeth Schulz

Vœu de pauvreté pour justice sociale dans Le Bachelier et L'Insurgé de Jules Vallès

Arouna Coulibaly

Parabole du bon riche et du mauvais pauvre au théâtre

Florence Fix

Juger l'enfant pauvre dans les films français muets (1905-1913)

Sylvain Louet

Pour une littérature de la misère : Neel Doff et la représentation de la pauvreté.

Jean-Luc Martinet

Portraits d'un quotidien : la réalité sociale interprétée par les artistes néo-réalistes

Luisa Duarte Santos

Figure della povertà nella letteratura populista francese degli anni Trenta.

Iacopo Leoni

Les révélations de la pauvreté : les récits de soi des écrivains et intellectuels français du siècle dernier

Anna Krykun

Explorer les territoires des sans-abri : quels discours visuels ?

Isabelle Le Pape

Her strategic plan of survival: amore, matrimonio e maternità come strategie economiche

in A Garden of Earthly Delights di Joyce Carol Oates

Barbara Miceli

**Les représentations épineuses de la pauvreté à Madagascar :
notes sur la première nouvelle du Mangeur de cactus
de David Jaomanoro**

Linda Rasoamanana

Les visages de la pauvreté dans Adama ou la force des choses

Sanou Fatou Ghislaine

The poetics of extreme poverty in J. M. Coetzee's

The Master of Petersburg

Komenan Casimir

**Pauvres de papier. La pauvreté au miroir de la presse française
(1998-2015)**

Yves Lochard

Invisible Economies of Being: disruption of History in India

Sharmila Mukherjee

**“Publicly-Funded Poverty Porn”: The depiction and reception of poverty
in the Australian documentary series Struggle Street**

Jennifer Phillips

Gli autori

Elenco dei referee

Introduzione

Raccontare la povertà

Elisabetta Sibilio

Blanche fille aux cheveux roux,
Dont la robe par ses trous
Laisse voir la pauvreté
Et la beauté,

Pour moi, poète chétif,
Ton jeune corps maladif,
Plein de taches de rousseur,
A sa douceur.

(Charles Baudelaire, *À une mendicante rousse*)

In un recente articolo pubblicato sul New Yorker, *The “P” Word: Why Presidents Stopped Talking About Poverty*, Jeff Shesol osserva come nei Discorsi alla Nazione degli ultimi cinquant’anni, la parola “povertà” sia stata pronunciata sempre meno, fin quasi a scomparire. Ma la guerra alla povertà, dichiarata prima da Lindon Johnson e poi, su scala mondiale, dall’Onu all’inizio di questo millennio, non è mai stata vinta e l’indigenza rimane il più grave male endemico del pianeta. Come mai allora se ne parla, e non vale solo per i presidenti Usa, sempre meno? Shesol rileva che intanto, al rarefarsi della parola, ha corrisposto un aumento degli artifici retorici volti a definire il fenomeno, perlopiù catalogabili nell’ordine dell’eufemismo. Questo piccolo spunto iniziale ha dato il via alla nostra riflessione. Quello che ci interessa, oltre alla povertà in sé (il cui studio però esula dai campi di competenza di un Laboratorio di studi letterari e *inter*

artes) è proprio il modo in cui se ne parla, sono le figure che la rappresentano.

Con la diffusione degli obiettivi del millennio fissati dall'Onu nel 2000, che comprendevano la riduzione del 50% della povertà estrema su scala mondiale entro il 2015, l'attenzione degli studiosi di varie discipline si è concentrata, su vari piani e da diversi punti di vista, sulla definizione del problema. Definizione che, sforzandosi di essere oggettiva e universale, finisce per essere poco utile a descrivere il fenomeno come fa notare, tra gli altri, Majid Rahnema:

È la prima volta nella storia che un numero così impressionante di persone, appartenenti a culture e ad ambienti profondamente diversi, viene arbitrariamente etichettato come "povero" soltanto perché il suo reddito giornaliero non supera un dato standard universale, espresso nella valuta della più ricca potenza economica del mondo. Con una tale definizione si dimentica totalmente il fatto che la stragrande maggioranza della popolazione mondiale fa ancora fronte (come ha sempre fatto nel passato) ai propri bisogni vitali senza ricorrere al denaro. (Rahnema, 2005)

Anche Amartya Sen fa notare, nel suo intervento in un bellissimo volume collettaneo sull'argomento, che:

The measurement of inequality and poverty has to be in line with the motivating concerns related to equity and justice. (Sen, 2006)

Appare evidente che la questione della povertà non è affrontabile su un piano esclusivamente quantitativo che oltretutto, a dispetto della sua pretesa oggettività, è estremamente parziale e manovrabile¹. È questa la tesi di un romanzo francese del 2013, *L'invention de la Pauvreté* di Tancrède Voiturez. Il libro contiene una spietata denuncia dei grandi progetti astratti

¹ L'approccio qualitativo è al centro di uno dei rari lavori sul problema della povertà prodotti in anni recenti nel nostro paese: Gennaro Iorio, *La povertà: analisi storico-sociologica dei processi di deprivazione*, Roma, Armando Editore, 2001.

per la lotta alla povertà elaborati dalle organizzazioni sovranazionali. Tutti questi progetti, presentati di volta in volta come l'unica soluzione efficace e definitiva, si fondano su definizioni solo quantitative e che, in quanto tali, sono totalmente incapaci di rappresentare la realtà. Su queste basi si assiste nel romanzo allo sgretolamento e alla corruzione delle personalità coinvolte ai più alti livelli, ma su un piano esclusivamente teorico, nella lotta alla povertà. Anziché adattare i propri metodi agli obiettivi, questi personaggi inventano, come segnala il titolo, una nozione di povertà variabile a loro uso e consumo.

- Il faut trouver quelque chose. Une issue convenable, poursuit Dong Lee. Rendre les pauvres profitables.
- Gagner de l'argent grâce aux pauvres.
- C'est ça, dit Dong Lee.
- C'est un peu mon métier, reprend Rodney pincé.
- Il faudrait créer des pauvres, en faire apparaître, pour nous excuser de ne pas avoir réussi à les éliminer. (Voituriez, 2013)

Voituriez, economista prestato alla letteratura, estremizza qui un atteggiamento molto diffuso nei grandi organismi sovranazionali ed offre una pungente satira del modo statistico e quantitativo di affrontare la questione. I veri poveri non appaiono mai tra le pagine del romanzo, i personaggi non li incontrano mai “dal vivo”.

Non molto distante da questa la riflessione di Jean-Michel Bruyère, artista pluridisciplinare (è scrittore, regista, scenografo) e animatore di un collettivo di intellettuali fondato negli anni '80, LFK-LaFabriks. Bruyère pubblica nel 2002 un libro intitolato *La Guerre aux pauvres* (Sens & Tonka) nel quale denuncia la trasformazione dell'obiettivo del Millennio della “lotta contro la povertà” in una “guerra contro i poveri” combattuta dalle organizzazioni umanitarie su diversi livelli, a cominciare da quello culturale.

La messa in campo di discipline diverse per lo studio della povertà è caratteristica di un saggio di Laurence Fontaine, *L'économie morale. Pauvreté, crédit et confiance dans l'Europe préindustrielle* che si serve, oltre che della storiografia economica e sociale del periodo in esame, della produzione artistica nell'Europa preindustriale (con particolare interesse, ad esempio, per i prodotti editoriali), mette in campo una metodologia debitrice degli studi filosofici e letterari e affronta esaurientemente, tra l'altro, la questione di genere.

Se uno dei testi di Jeffrey Sachs al centro del dibattito internazionale si fonda interamente su una metafora di tipo “clinico” e adotta il linguaggio della medicina, *The White Man's Burden* di William Easterly prende a prestito il titolo di una famosa poesia di Rudyard Kipling che celebrava, verso la fine dell'Ottocento, l'imperialismo statunitense nelle Filippine. Sono questi due lavori a polarizzare il dibattito mondiale sulla questione: Sachs intravede la fine della povertà da realizzarsi con grandi investimenti di denaro da parte dei paesi ricchi nei paesi poveri mentre per Easterly non si tratta prima di tutto di un impegno economico ma di un'azione politico-culturale, volta a diffondere libertà, democrazia, e istruzione in quei paesi che, nella seconda metà del secolo scorso, erano definiti del Terzo Mondo e che il moderno linguaggio *politically correct* definisce “paesi in via di sviluppo”.

A mediare tra queste due posizioni si è fatto strada, in anni recenti, il lavoro di Esther Duflo, ricercatrice all'MIT di Boston e prima titolare della cattedra *Savoirs contre la pauvreté* al Collège de France, una delle massime istituzioni culturali di quel paese. La soluzione indicata dalla Duflo va nel senso della mediazione attraverso l'adozione di metodi e linguaggi provenienti dalle scienze umane. Il suo lavoro, tra l'altro, si sofferma sul

problema della rappresentazione della povertà legata alla sua definizione e al suo significato nelle diverse culture. *Poor Economics: A Radical Rethinking of the Way to Fight Global Poverty*, manifesto scritto a due mani con Abhijit Banerjee, fonda il suo metodo sul tentativo di rispondere a domande come:

Why would a man in Morocco who doesn't have enough to eat buy a television? Why is it so hard for children in poor areas to learn even when they attend school? Why do the poorest people in the Indian state of Maharashtra spend 7 percent of their food budget on sugar? Does having lots of children actually make you poorer?²

Ma la povertà non è solo un fenomeno sociale e collettivo. Soprattutto nelle società occidentali il povero è un individuo che vive ai margini, in particolare delle grandi città. Quella del povero è una figura portatrice di una tradizione artistica, filosofica e politico-culturale millenaria, ma anche in tempi recenti la letteratura ha dato vita a personaggi di poveri estremamente significativi (si pensi a molte opere di Didier Daeninckx in Francia o a *The lady in the Van* di Bennett nel Regno Unito o in Italia, a *Madre dignità* di Moni Ovadia) e lo sguardo sensibile di Agnès Varda ha rappresentato i poveri che vivono degli scarti della società borghese di Francia nel film *Les glaneurs et la glaneuse* (1999). Molti studi di ambito sociologico hanno adottato un punto di vista e un linguaggio letterario, basato ad esempio sul racconto autobiografico, per definire il rapporto tra individuo povero e società. Esempio significativo, da questo punto di vista, *Des pauvres à la bibliothèque. Enquête au Centre Pompidou*, un libro di Serge Paugam e Camila Giorgetti che racconta l'indagine commissionata nel 2013 dalla Bibliothèque Publique d'information al sociologo Paugam e alla sua équipe.

² Dalla presentazione del libro sul sito degli autori: <http://www.pooreconomics.com/about-book>.

Ci siamo chiesti, in considerazione di tutto questo, che ruolo potessero avere in questo quadro le discipline artistiche (per brevità, consideriamo tali tutte quelle modalità di espressione che utilizzano un linguaggio in qualche senso figurato) e il discorso politico ed educativo. (Paugam, Giorgetti, 2013)

Se fino al XVII secolo il modello prevalente nella trattazione del tema della povertà in arte e in letteratura è quello evangelico, con l'affermarsi di un'arte "realista" lo sguardo degli artisti sulla povertà e sui poveri abbandona gradualmente la dimensione allegorica (si veda ad esempio la scena del povero nel *Don Giovanni* di Molière) per assumere, passando attraverso lo scandalo razionale (con la messa in crisi, ad esempio ad opera dello schiavismo, dell'idea di uguaglianza), il significato di denuncia e di opposizione al progresso industriale e al modello di società, e di città, che ne discende. La povertà non viene più tanto considerata di per sé, ma in contrasto con la ricchezza e ad essa viene associata la polarità positiva dell'insieme dei valori etici. Nel ventesimo secolo e nei tempi più recenti è il conflitto, la "lotta di classe" ad occupare la scena e, sul piano della rappresentazione artistica e non solo, la povertà è emarginata.

Negli ultimi decenni altri tipi di disagio sociale (disoccupazione, migrazioni, guerre, etc.), hanno interessato gli artisti e la parola "povertà" è stata spesso associata alla parola "spettro", come una minaccia sempre presente di fallimento etico e/o economico.

Queste le rapidissime linee di riflessione che abbiamo portato all'attenzione della comunità scientifica nella primavera del 2015. Il gran numero di proposte ricevute ha confermato la nostra convinzione che fosse utile, oltre che interessante, fermarsi a riflettere sulle modalità con cui la povertà viene rappresentata nell'arte. Era necessario, perlomeno per quanto concerne la letteratura, superare l'illusione un po' ingenua in base alla quale l'arte mostrerebbe la realtà "così com'è". Come ci hanno insegnato i grandi

maestri del secolo scorso, e primo fra tutti Auerbach, l'arte, e la letteratura in particolare, usano meccanismi e figure per rappresentare i fenomeni del mondo reale e il nostro tentativo era quello di individuare quegli strumenti e di verificarne l'efficacia.

Proprio perché, come sostiene Amartya Sen in *Development as Freedom*, la povertà è uno stato ben più complesso della semplice mancanza di denaro.

In analysing social justice, there is a strong case for judging individual advantage in terms of the capability that a person has, that is, the substantive freedoms he or she enjoys to lead the kind of life he or she has reason to value. In this perspective, poverty must be seen as the deprivation of basic capabilities rather than merely as lowness of incomes, which is the standard criterion of identification of poverty. (Sen, 2011)

Tale complessità non può che essere affrontata da molteplici punti di vista, come sostiene il premio Nobel per l'economia Joseph Stiglitz commentando il sopra citato lavoro diretto da Grusky e Kanbur, *Poverty and Inequality*.

This impressive collection of essays brings together well-known economists, sociologists and philosophers to discuss the pressing problems of inequality and poverty. Kanbur and Grusky recognize that these timely and difficult issues can only be dealt with by marshalling the intellectual power of our best minds, looking at poverty through the lens of multiple disciplines. (Grusky, Kanbur, Sen, quarta di copertina).

I contributi raccolti in questo volume fanno proprio questo, guardano alla povertà e alla maniera in cui viene rappresentata attraverso lenti disciplinari diverse e convocano esempi dalle più lontane aree geografiche del pianeta: dall'Europa all'Australia, dall'India agli Stati Uniti, all'Africa continentale e insulare.

L'oggetto di studio più "antico" è quello affrontato da Caroline Prud'homme che si occupa della rappresentazione del povero nella

moralistica e nella letteratura del Medio Evo europeo. Il saggio mostra come la forza moralizzatrice della cultura cristiana distingua in sostanza tra una povertà per vocazione (si pensi alla fondazione degli ordini mendicanti) e una povertà involontaria, intesa per lo più come punizione divina.

Di una figura che ha attraversato un arco cronologico di almeno tre secoli nella letteratura tedesca si occupa Maurizio Basili. L'indigenza, che vuol dire anche diversità, esclusione, emarginazione, è il tratto caratteristico di Courage. L'attenzione si sposta ad un'epoca e a un territorio contigui a quelli della Courage originale: il secondo Seicento francese. Federico Corradi rilegge infatti i *Caractères* e mostra che «In ogni caso in La Bruyère - come stupirsene? – prevale l'ottica morale su quella socio-economica. La povertà non è fatta oggetto di rappresentazione in sé stessa, ma in relazione a categorie morali.» Analizzando l'opera di Fenelon, con la quale si arriva dal Classicismo francese agli albori del Settecento, Letizia Norci Cagiano mette in luce la sconcertante attualità delle considerazioni del precettore di Luigi XIV sulla povertà, intesa soprattutto come iniquità e sperequazione.

Un nutrito numero di contributi prende in esame la rappresentazione della povertà nel diciannovesimo secolo. Se il campo geografico è ancora quello europeo, appare chiaro come le arti figurative assumano un ruolo sempre più importante nel ritrarre i poveri delle società europee coinvolte nella rivoluzione industriale. Alexandre Page analizza da questo punto di vista l'opera dell'illustratore Léopold Flameng mentre Melissa Perianez indaga sul ruolo della "cultura visiva" nella definizione del personaggio della *bohémienne*. Florence Fix si occupa invece di teatro centrando la sua attenzione su due *pièces* di Currel che mettono in scena la condizione della classe operaia. Sempre alla classe operaia sono dedicati i romanzi di Vallès analizzati da Arouna Coulibaly mentre Liza Shulz racconta con quali

modalità la povertà viene rappresentata nella letteratura yiddish del secondo Ottocento.

Il campo si allarga in tutte le direzioni quando il contesto è quello del ventesimo secolo. Agli studi letterari per i quali si amplia moltissimo il campo geografico comprendendo paesi indipendenti e territori (post)coloniali (Jean-Luc Martinet si occupa dei romanzi di Neel Doff, Jacopo Leoni della letteratura populista francese degli anni '30 e Barbara Miceli di Joyce Carol Oates, Casimir Komenan analizza il *Maestro di Pietroburgo* di Coetzee, Linda Rasoamanana rilegge una novella di David Jaomanoro e Ghislaine Sanou descrive il volto della povertà nel più famoso romanzo del burkinabè Pierre Claver Ilboudo) si aggiungono per il Novecento saggi sulle arti figurative e della performance (Luisa Duarte Santos si occupa dell'arte realista portoghese degli anni '30 e Isabelle Le Pape di arti visive contemporanee), sui *media* (Yves Lochard analizza il discorso sulla povertà nella stampa francese a cavallo del millennio e Jennifer Phillips prende in esame una serie televisiva di documentari australiani) e sul cinema, con un articolo di Sylvain Louet sul cinema muto. Anna Krykun indaga il mondo degli scrittori e intellettuali francesi del secolo scorso mentre è un'analisi socio-economica quella di Sharmila Mukherjie sulla povertà in India.

Per usare tropi consolidati nella nostra tradizione, credo si possano dire due cose di questo lavoro.

Si tratta di una goccia nell'oceano, è vero, ma l'oceano è fatto di gocce in fin dei conti. Ci piacerebbe che questo libro fosse come un sasso gettato in uno stagno, un piccolo contributo degli studi umanistici a un dibattito sempre attuale in ogni parte del mondo globalizzato.

Bibliografia

- Duflo, E., Banerjee, A. (2012). *Poor Economics: A Radical Rethinking of the Way to Fight Global Poverty*. New York: Public Affairs.
- Easterly, W. (2007). *The White Man's Burden: Why the West's Efforts to Aid the Rest Have Done So Much Ill and So Little Good*. London-New York: Penguin.
- Fontaine, L. (2008). *L'économie morale. Pauvreté, crédit et confiance dans l'Europe préindustrielle*. Nrf Essais. Paris : Gallimard.
- Iorio, G. (2001). *La povertà: analisi storico-sociologica dei processi di deprivazione*. Roma: Armando Editore.
- Paugam, S., Giorgetti, C. (2013). *Des pauvres à la bibliothèque. Enquête au Centre Pompidou*. Paris: Puf.
- Rahnema, M. (2005). Breve discorso sulla povertà. *Lo straniero*. 65. novembre.
- Sachs, J. (2005). *The End of Poverty: Economic Possibilities for Our Time*, Penguin Press.
- Sen, A. (2006). Conceptualizing and Measuring Poverty. in Grusky D. B, S. M. Kanbur R., Sen A. *Poverty and Inequality*. Stanford University Press.
- Sen, A. (2011). *Development as Freedom*. Knopf: Doubleday Publishing Group.
- Shesol, J. (2014). The “P” Word: Why Presidents Stopped Talking About Poverty. *The New Yorker*. January 9.
- Voituriez, T. (2013). *L'invention de la pauvreté*. Paris: Grasset.

[Indietro all'indice](#)

Grandeur et décadence de l'homme pauvre du Moyen Âge: Représentations moralistes et littéraires de la pauvreté (XIIe et XIIIe siècles)

Caroline Prud'Homme

Résumé. Aux XIIe et XIIIe siècles, deux notions de la pauvreté s'opposent : d'un côté, la pauvreté affirmée, volontaire et spirituelle – c'est la pauvreté prônée par les ordres mendiants –, de l'autre, la pauvreté matérielle, involontaire, qui touche la plupart des milieux. Cet article interroge la représentation de ce second type de pauvreté dans les textes moralistes et littéraires de l'époque. Sera mise en question la représentation physique de la personne pauvre, des causes de sa pauvreté et des conséquences de celle-ci sur les relations humaines. La manière dont la physiognomonie, la place du pauvre dans l'économie médiévale du don et la distinction entre pauvre méritant et pauvre pécheur influent cette représentation sera aussi objet d'analyse, de même que l'écart entre idéal moraliste et réalité complexe.

Mots-clés: Civilisation médiévale; Littérature médiévale – Histoire et critique; Littérature chrétienne latine; Pauvres ; Représentation.

Keywords: Medieval Civilization; French Literature – to 1500 – History and Criticism; Christian literature, Early – Latin authors; Poverty – History Representation.

Épidémies, famines, sécheresses, surpopulation, manque de terres cultivables, dévaluations répétées de la monnaie, hausses des ponctions fiscales, endettement... Les XII^e et XIII^e siècles sont marqués par des conditions socio-économiques qui font de la pauvreté une réalité quotidienne. Ce contexte contribue à la réflexion moraliste sur le concept de pauvreté, de même que la création des ordres mendiants, au XIII^e siècle, qui renouvelle le concept de pauvreté spirituelle. La lecture des pères de

l'Église et celle des moralistes antiques¹, tout au long du Moyen Âge, nourrit aussi la réflexion sur la pauvreté.

Une distinction se dégage entre pauvreté volontaire et pauvreté involontaire. La première, la pauvreté affirmée, est celle que les Franciscains, les Dominicains et autres ordres mendiants choisissent. La pauvreté involontaire, celle dans laquelle on naît ou celle dans laquelle on tombe, est représentée, aussi bien dans les textes littéraires que dans les textes moralistes des XII^e et XIII^e siècles. C'est celle qui nous retiendra ici : cet article se propose d'interroger la représentation de la pauvreté à cette époque, à partir d'une lecture croisée de textes moralistes et littéraires. La représentation physique de la personne pauvre, des causes de sa pauvreté et des conséquences de celle-ci sur les relations humaines sera mise en question en relation avec trois notions qui influencent cette représentation, soit la distinction entre pauvre méritant et pauvre pécheur, la place du pauvre dans l'économie médiévale du don, ainsi que la physiognomonie. On verra en outre comment certains textes littéraires font état d'une réalité sociale complexe ne correspondant pas toujours complètement au portrait plus théorique qu'en tracent les moralistes.

À la base de la pensée médiévale, deux types de pauvreté s'opposent, hérités de la Bible, qui conduisent les moralistes à deux formes de discours sur cette dernière : discours louangeur pour la pauvreté méritante et discours de condamnation en ce qui concerne la pauvreté pécheresse. Dans la Bible, la pauvreté ascétique et humble des *pauvres de Dieu* (*anawim* en hébreu) est fortement valorisée. Les *anawim* sont humbles devant Dieu ; la misère et les souffrances qu'ils vivent soutiennent leur foi (Luc 1:53, Matthieu 5:3,

¹ En particulier Saint Augustin, *Enarrationes in Psalmos* ; saint Ambroise, *Traité des devoirs* ; Isidore de Séville, *De ecclesiasticis officiis*. Cicéron, *De officiis* ; Sénèque, *Epistulae morales* ; Apulée, *Laus paupertatis*.

Sophonie 2:3, entre autres)². Au contraire, la notion de pauvreté-châtiment suppose que la déchéance physique d'un individu serait le résultat de son péché ou de celui de ses parents. Il s'agit d'une notion contestée, cependant, puisque, dans la parabole de l'aveugle-né, Jésus critique le jugement que portent les Pharisiens sur un pauvre aveugle (Jean 9:1-41).

Chez les moralistes médiévaux, la condamnation du péché étant prépondérante, la *vituperatio* à l'égard du pauvre pécheur est elle aussi bien présente. Ainsi, Étienne de Fougères fait de l'indigence la marque du péché : dans son *Livre des manières* (c. 1175), il blâme les enfants pauvres, punis, selon lui, par la faute de leurs parents, marchands malhonnêtes³. Pierre le Chantre, de son côté, s'attaque à une forme spécifique de pauvreté pécheresse : la fausse pauvreté. Il tance ceux qui tentent de duper les riches en prenant le déguisement du mendiant ; il rappelle d'ailleurs la célèbre épître 66 de saint Jérôme, selon laquelle c'est un sacrilège de donner ce qui revient aux pauvres à qui ne l'est pas⁴. Thomas de Chobham suit les traces de son maître Pierre le Chantre à ce propos : sa *Summa de arte praedicandi* (c. 1220) enseigne aux curés et prêtres des paroisses à reconnaître le faux mendiant, grâce à un vif portrait de ses ruses et duperies⁵. À l'opposé de ce discours critique à l'égard du pauvre pécheur est la louange, généralement beaucoup plus brève, du pauvre méritant. Pauvreté, en ce cas, n'est pas vice, mais malheur. Cette valorisation de ce type de pauvreté est à l'origine de toute une réflexion sur la manière d'aider les pauvres et sur la répartition juste des richesses, comme on le verra plus loin.

² Voir sur cette question Wiéner, 2000.

³ Fougères, 2013 : 78, v. 937-940 : « Por la cope de pere aperte, / avient au fiz què il reverte, / ains qu'il meüre, a grant poverte / ou de son cors a leide perte. »

⁴ « Sacrilegium est res pauperum non pauperibus erogare », Le Chantre, 2012 : 270 (PL 205, col. 147).

⁵ Metzler, 2013 : 169.

Les textes littéraires montrent bien que, dans la vie de tous les jours, la distinction entre pauvreté pécheresse et pauvreté méritante était moins nette que ce que les moralistes nous donnent à penser. L'homme pauvre était certainement objet de mépris de la part de ses contemporains au Moyen Âge, et l'infirme, encore davantage. Comme l'a bien montré Sharon Farmer, la défiance à l'égard de ceux qui ont des tares physiques est particulièrement présente au XIII^e siècle : on accuse les infirmes de se complaire dans leur oisiveté ; on les dit avaricieux, envieux, buveurs, luxurieux, etc. ; on considère leur pauvreté comme une punition pour leurs péchés⁶. Les fabliaux sont les meilleurs témoins de cette vision du pauvre informe, puisqu'ils regorgent de personnages de pauvres borgnes, sourds, boiteux, lépreux et paralytiques représentant ainsi toute une classe d'individus exclus de la société⁷. La peinture médiévale offre un pendant aux fabliaux, dans la mesure où le pèlerin y est généralement représenté comme un homme pauvre, infirme et malodorant⁸, un exclu.

La *Legenda aurea* de Jacques de Voragine (c. 1261-1266) rejoint à la fois la pensée contemporaine de défiance quant aux infirmes et la pensée moraliste décrivant le mauvais pauvre. L'auteur reprend l'histoire connue de l'aveugle et du paralytique : deux hommes amassent beaucoup d'argent en mendiant ; lorsqu'ils apprennent que des infirmes ont été guéris par le corps de saint Martin, récemment transféré à Tours, ils craignent d'être guéris involontairement, et ne souhaitent surtout pas perdre leur lucratif gagne-pain. Ils se retrouvent sur le chemin du corps saint par hasard et recouvrent

⁶ Farmer, 2002 : 60-61.

⁷ Par exemple, « Des trois avugles de Compiègne », « Des trois boçus », « Des trois boçus ménestrels », « Le povre clerc », etc.

⁸ Mollat, 1978 : 93. Dans *Aucassion et Nicolette*, Aucassin dit préférer l'enfer et ses chevaliers au paradis, rempli de pauvres éclopés et manchots. *Aucassin et Nicolette*, 1929:6.

immédiatement la santé, ce dont ils s'affligent beaucoup⁹.

D'autres textes proposent une mise en scène contrastée du pauvre méritant et du pauvre pécheur qui s'accorde fort bien avec la distinction établie par les moralistes. C'est le cas dans le *Livre des miracles de Notre-Dame de Chartres* (1252-1262) de Jehan le Marchant : le vingtième miracle trace le portrait de deux hommes pauvres, l'un, ménestrel, borgne et buveur, l'autre, muet et bon chrétien¹⁰. Les deux hommes, ayant entendu qu'un muet a recouvré la parole grâce à un miracle de Notre-Dame de Chartres, décident de tenter leur chance. Le ménestrel s'arrête à la taverne la plus proche, plus attiré par les bons vins de Chartres et la perspective d'un bon repas que par la sainte vierge (Le Marchant, 1855 : 115). Le Marchant dit de lui qu'il recherche le plaisir, est médisant (« leschor » et « mauparlier »), trompeur (« plein de boidie / De barat et de fausseté »), glouton et buveur (Le Marchant, 1855 : 112, 114, 115). Le pauvre muet, au contraire, est toute loyauté, humilité et foi (Le Marchant, 1855 : 114). Ne doutant pas un instant que son désir sera réalisé, il s'empresse d'aller à l'église, où il prie avec ferveur (Le Marchant, 1855 : 116). Il recouvre alors la parole et remercie la sainte vierge de ce miracle. Son compagnon accourt à l'église, priant sans foi ni dévotion, et demeure borgne (Le Marchant, 1855 : 118).

Ce pauvre borgne est un bon exemple du pauvre infirme objet de la suspicion de ses contemporains, mais aussi du pauvre pécheur en général, pauvre en raison de ses propres actions. Pour l'homme du Moyen Âge, l'état de pauvreté, dans ce cas, a pour causes trois péchés principaux, comme en fait foi le proverbe du XIII^e siècle, « Par vin, par fame et par dez / Si vient

⁹ Voragine, 1802 : II, 304.

¹⁰ Le Marchant, 1855 : 112-119.

toust homme a povretez »¹¹. En ce sens, la pensée contemporaine rejoint ici le discours moraliste en ce qui concerne une pauvreté causée par l'individu lui-même. Sans surprise, la littérature médiévale met fréquemment en scène la pauvreté pécheresse causée par un certain penchant pour l'alcool et pour la luxure.

Dans le diptyque que forment *La Griesche d'hiver* et *La Griesche d'été* (c. 1250-1285), Rutebeuf choisit plutôt de décrire la ruineuse passion des jeux de hasard. Longtemps interprétés comme un discours autobiographique, une confession sur la pauvreté et la vie misérable de la personne de Rutebeuf, les *poèmes de l'infortune* s'inscrivent dans le contexte de leur temps et utilisent des lieux communs caractéristiques de la littérature morale de l'époque, démontre Nancy Freeman Regalado¹² : dans ce cas-ci, ils illustrent, à partir d'une énonciation subjective à la première personne, la conception médiévale de la pauvreté, ses causes et ses caractéristiques¹³.

*La Griesche d'hiver*¹⁴ met en scène un personnage conforme à l'archétype médiéval : le poète lui-même prend les traits d'un joueur appauvri par la *griesche*, un jeu de dés originaire de Grèce. Dans *La Griesche d'été*¹⁵, l'énonciateur se présente plutôt comme un joueur repent, qui observe les joueurs autour de lui perdre toutes leurs économies et même jusqu'à leurs derniers haillons.

Dans *La Griesche d'hiver*, l'énonciateur dit s'appauvrir en raison de la force

¹¹ Morawski, 1925 : proverbe n. 1603. Voir aussi le dit *Des femes, des dez et de la taverne* dans Väänänen, 1946 : 104-113.

¹² Freeman Regalado, 1970 : 282-311.

¹³ Pauvreté, laideur et folie font de pair dans *Le Mariage Rutebeuf* et *La complainte Rutebeuf* (Rutebeuf, 1959-60 : I, 547-551, 553-558).

¹⁴ Rutebeuf, 1959-60 : I, 521-525.

¹⁵ *Ibid.*, I, 526-530.

tentatrice et séductrice du jeu, plus puissante que la raison même. Le poète emploie un vocabulaire guerrier pour décrire les assauts constants de la *griesche* (v. 5, 25, 54-57, 68-75, etc.). Dans cette bataille inégale, c'est la *griesche* qui l'emporte : elle prend au piège le poète et le trompe (v. 25, 62, 74) ; il y perd non seulement ses rares économies, mais s'endette (v. 17-21) et accumule les sommes impayées (v. 77-79), au point d'en être réduit au dénuement le plus complet.

La description de ce dénuement s'effectue à plusieurs niveaux. Rutebeuf évoque le dénuement matériel, extérieur, que l'on peut aisément apercevoir dans son accoutrement miteux (v. 53). La pauvreté physique est aussi associée à la saison froide et à ses conditions rigoureuses, rendues plus difficiles à supporter dans un état de pauvreté. Rutebeuf renverse ici un motif de la poésie courtoise, celui de la *reverdie* : alors que les poèmes courtois s'ouvrent généralement sur le tableau d'un printemps gai et charmant inspirant l'amour et la gaîté, *La Griesche d'hiver* nous montre l'hiver et ses arbres dénudés (v. 1-2), ses oiseaux qui chantent plaintivement (v. 37). Rutebeuf reprend la comparaison traditionnelle entre le chant des oiseaux et celui du poète, mais choisit de mettre en relief son désarroi hivernal et le ton geignard de son chant, préfigurant en quelque sorte la célèbre fable de La Fontaine : « En esté chante / En yver plor et me gaimante » (v. 36-37). Rutebeuf se compare aussi à l'arbre qui perd ses feuilles (v. 38-39) ; il perd une à une ses richesses et chacune des pièces de vêtement qu'il possède. Qui plus est, à ce dénuement matériel correspond un dénuement intellectuel : « Povre sens et povre memoire / M'a Diex doné, li rois de gloire, / Et povre rente » (v. 10-12). Rutebeuf place ainsi sur le même plan sa pauvreté intellectuelle et sa situation financière.

La distinction entre pauvreté méritante et pauvreté pécheresse, si nettement

établie par les moralistes médiévaux, ne tient pas toujours dans la représentation littéraire de la pauvreté, qui reflète davantage les idées reçues et la complexité du contexte social médiéval.

La représentation de la pauvreté au Moyen Âge, dans la littérature et les textes moralistes, a partie liée avec le rôle du pauvre dans l'économie du don. Le pauvre, ou plutôt le pauvre authentique, existe d'abord et avant tout en tant que donataire : il joue un rôle économique et social d'importance, celui de recevoir ce que lui donnent les mieux nantis. En recevant la charité des riches, le pauvre leur permet de « gagner leur ciel ». En ce sens, les moralistes accordent de longs développements à l'art de donner, au fait de donner correctement, même au montant approprié de l'aumône selon les circonstances. Saint Jean Chrysostome (IV^e siècle) exhorte les riches à donner aux pauvres, qui sont pour lui l'image du Christ dans son *Homélie sur l'aumône*¹⁶. Saint Thomas d'Aquin consacre une grande partie de sa *Summa theologiae* (1265-1274) à la charité et met en relief le double bénéfice spirituel du don charitable : d'abord, le fait de donner l'aumône, étant un acte de compassion, inspire l'amour de Dieu, puis, de ce don résulte la prière du donataire à son donateur¹⁷. Pour le Dominicain Guillaume Peyrault (c. 1250), la manière de donner a plus d'importance que la valeur du don : il faut surtout donner courtoisement et avec respect¹⁸. Un texte littéraire comme *Érec et Énide* offre un excellent exemple de ce don courtois : le héros donne à cent soixante-neuf miséreux, ainsi qu'à de pauvres prêtres et clercs, des vêtements chauds pour honorer la mémoire de

¹⁶ Chrysostome, 1865-1873 : III, 216-224.

¹⁷ *Summa Theologiae*, 2006 : 250.

¹⁸ Mollat, 1978 : 163.

son père¹⁹.

Le *Regulae pastoralis liber* de saint Grégoire le Grand, rédigé au VI^e siècle, mais toujours ouvrage central de la formation du clergé au cours du Moyen Âge, définit les devoirs du riche et les droits du pauvre. Les riches devraient agir avec humilité, puisqu'ils sont choisis par Dieu pour être les dispensateurs de la subsistance des pauvres, plutôt que tirer vanité de la valeur de l'aumône qu'ils donnent²⁰. Pour saint Grégoire, il est juste de donner au pauvre pécheur, tant qu'on donne parce que celui-ci est dans le besoin, et non pour soutenir ses péchés (*Le Pastoral* : 227). En ce sens, saint Grégoire rejoint ici saint Augustin, pour lequel il est primordial d'avoir haine du péché, mais amour du pécheur²¹.

Malgré les exhortations des moralistes et des curés, le mépris pour le pauvre est bien présent au Moyen Âge et le soutien au pauvre n'est pas toujours suffisant, ce dont font foi plusieurs textes littéraires. Rutebeuf aborde ce sujet grâce à un thème commun dans la littérature médiévale et cher à Villon, celui de l'amitié (qui ici fait faux bond). Le poète réfléchit au rôle de l'argent dans les relations humaines. Il s'en prend à ses amis qui le délaissent alors qu'il est dans le besoin. Leur générosité serait appréciée, mais ils ferment leur porte : « Li povre amis est en espace [le pauvre ami est tenu à l'écart] / S'il vient a cort, chacuns l'en chace / Par groz moz ou par vitupires » [reproches] (*La Paix Rutebeuf*²², v. 19-21). Rutebeuf déplore

¹⁹ « Molt fist bien ce que fere dut / povres mesaesiez eslut / plus de cent et .LX. .IX. / si les resveti tot de neuf ; / as povres clers et as provoires / dona, que droiz fu, chapes noires / et chaudes pelices desoz. » *Érec et Énide*, 1966 : 197, v. 6475-6481.

²⁰ *Le Pastoral*, 1739 : 221-222 (voir surtout 121-125, 221-239).

²¹ « Paenitentiam non facit nisi odium peccati et amor Dei » [le vrai caractère de la pénitence (est) la haine du péché et l'amour de Dieu]. Migne, 1844-1866 : XCV, 112.

²² Rutebeuf, 1959-60 : I, 579-581.

l'élévation d'un « bon ami » (entendons plus probablement un seigneur d'un certain statut, protecteur du poète), qui attire les flatteurs et les hypocrites, ne cherche plus qu'à s'enrichir, et, par le fait même, cesse d'être généreux auprès du poète. *De Brichemer*²³ trace le portrait tout en antiphrases d'un ami si généreux qu'il a enrichi Rutebeuf de ses promesses ; il s'adresse directement à lui dans la strophe finale et lui suggère de mettre par écrit dans son testament sa promesse d'argent, toujours non tenue. Les poèmes de Rutebeuf ont une dimension représentative et exemplaire, au sens où c'est toute une partie de la population qui est mise en scène : joueurs, alcooliques, ménestrels et poètes, pauvres et exclus de toutes sortes. Pour les hommes du Moyen Âge, en effet, l'individu n'a d'intérêt que dans la mesure où il est représentatif d'un groupe et où son individualité révèle une vérité plus grande²⁴. Ici, la prise de conscience de l'impact négatif de l'argent sur les relations humaines, peut-être même de sa perversion des relations humaines, est particulièrement mise en évidence.

L'économie du don est mise à l'épreuve lorsque le riche refuse de donner, comme chez Rutebeuf, mais aussi lorsque celui qui devrait être riche ne l'est plus. Pierre le Chantre évoque ainsi la misère généralisée de son époque et raconte l'anecdote d'un moine chartreux qui donne son maigre avoir à un chevalier indigent incapable de payer ses dettes (PL 205, cap. 98, col. 279-280). Le troubadour Marcabru (c. 1110-1150) représente de son côté la pauvreté des seigneurs de son époque en la reliant à sa situation personnelle. Les poèmes XX *[A]d un estrun* et XLIII *Seigneur n'Audric*²⁵, jumelés dans certains manuscrits, se répondent : dans le premier, Marcabru prend la voix de son seigneur, Audric de Vilar, qui tente de justifier qu'il n'a pas les

²³ *Ibid.*, I, 565-568.

²⁴ Freeman Regalado, 1970: 61.

²⁵ Marcabru, 2000 : 280-282 et 532.

moyens de le rétribuer, au moment de son départ de la cour. Dans le second, Macabru répond à Audric. Comme le poème XLIII porte pour titre à la rubrique « La tenzon de Marcabrus e de seigneur Nenrics », on peut effectivement voir dans ces deux poèmes un exemple de *tenzon*, de joute oratoire caractéristique de la poésie provençale, mais avec quelques variantes : cette fois, les deux interlocuteurs prennent la parole une fois chacun, et dans deux pièces différentes, tandis que la formule typique fait alterner les interlocuteurs par strophe et par mesure. Qui plus est, ce n'est non pas une question d'amour, de chevalerie ou de morale qui est débattue, mais bien une question d'argent.

Dans la pièce XX, la démonstration d'Audric comporte deux éléments majeurs : la discréditation du poète et l'évocation de la situation financière précaire de l'énonciateur. Audric se moque de la voix de Marcabru, qui ne serait ni gracieuse ni claire (v. 18), mais plutôt rugissante et gloussante (v. 17). Il ajoute que le poète serait bien habile s'il réussissait à obtenir quelque récompense pour ses chansons dans de telles circonstances (v. 13-14). Plus loin, il accuse Marcabru de folie pour avoir cru qu'il serait rémunéré à sa cour. Espoir vain (strophe VI).

Audric souligne à plusieurs reprises qu'il a peu de moyens, que s'il était mieux nanti, il n'hésiterait pas à rétribuer le poète (v. 21). Au moment de prendre congé, Audric dit au poète « prendetz balai » (v. 23) ; l'expression a suscité une variété d'interprétations, allant de l'objet de ménage lui-même au sens figuré de « recevoir une volée de coups ». Il s'agirait d'une mesure d'avoine, selon Gaunt (*Marcabru*, 2000 : 286), un don de très peu de valeur, donc, qui ferait écho au surnom du poète, « Pan-Perdut », évoqué au vers v. 37. D'une manière ou d'une autre, ce don est contraire à l'économie du don dans les rapports entre seigneurs et poètes au Moyen Âge, selon laquelle un

divertissement ou une œuvre littéraire offert à un seigneur se doit d'être rétribué.

La strophe V peut être lue comme une nouvelle affirmation de pauvreté de la part d'Audric : il évoque ses nombreux enfants, qui l'auraient démuné (v. 28), si bien qu'argent il ne possède qu'en paroles (v. 30). Dans le poème XLIII, Marcabru semble d'abord être en accord avec les affirmations d'Audric : il dit que son seigneur est démuné et dénué de ressources (v. 3), qu'il ne possède rien (v. 5), que la nourriture lui manque toute l'année (à l'automne, les grains céréaliers font défaut, v. 6 ; à Noël, viande, pain et vin manquent, v. 7-9 ; à Pâques, Audric ne vit plus que de l'espoir donné par les présages du vol des canards dans le ciel, v. 10-12, strophe III).

Dans un second temps, Marcabru entre en scène et dit bien connaître les usages d'Audric, ses excès en nourriture et avec les femmes (strophe IV), ses fanfaronnades, (strophe V). Comme Rutebeuf, qui disait dans *La Griesche d'hiver* « Qui auques a si fet le gobe » [celui qui a des moyens ne cesse de se vanter], Marcabru associe argent et vantardise, mais aussi paroles mensongères. En qualifiant Audric de vantard, non seulement le poète disqualifie le discours du seigneur, mais il semble établir une distinction entre eux : d'un côté, Audric, qui a une langue bien effilée et une bourse bien garnie, de l'autre, Marcabru, qui écrit, prend en note le débat et s'octroie le mot de la fin, à défaut, peut-être, d'une rétribution monétaire.

La pauvreté des seigneurs détruit l'équilibre des rapports entre riches et pauvres, tout comme l'avarice, que dénoncent tous les moralistes du Moyen Âge. Le XIII^e siècle voit une évolution chez les penseurs qui débattent du degré de gravité des vices : l'Avarice remplace la Fierté à la racine du mal

dans l'arbre des vices²⁶. Conçue comme une menace à l'ordre social, elle pervertit les relations humaines²⁷ : Pierre le Chantre, Grégoire le Grand et tant d'autres moralistes invectivent ceux qui volent les pauvres. L'avarice chez ceux qui professent la pauvreté religieuse, que Guillaume Peyrault nomme « vice de propriété » (*vitium proprietatis*²⁸) est l'une des accusations les plus fréquentes à l'égard du clergé et des communautés religieuses tout au long du Moyen Âge²⁹.

Moralistes et littéraires se rejoignent pour ce qui est de la réflexion sur le rôle de l'argent dans les relations sociales, mais différent quant à l'objet de cette réflexion : les moralistes médiévaux s'intéressent surtout aux règles du savoir donner, tandis que les auteurs d'œuvres littéraires semblent plus sensibles aux ratés de cette économie du don.

La représentation médiévale de la pauvreté, qu'elle soit liée ou non aux notions de pauvreté méritante et de pauvreté pécheresse et à l'économie du don, est fortement influencée par la physiognomonie. Cette science, enseignée dans le *Secretum secretorum*, attribué à Aristote au Moyen Âge, met en relation les traits physiques d'une personne avec ceux de son caractère. Le physique de l'homme bon est en accord avec son tempérament : l'équilibre, et surtout la symétrie, dans les membres, le visage, la forme des yeux ou la couleur de la peau révèle une tendance équivalente d'harmonie et de juste milieu dans les actions et les émotions. Tout élément qui sort de l'ordinaire au niveau physique a son pendant dans le caractère de l'individu. À la beauté s'associent courtoisie et richesse,

²⁶ Bloomfield, 1952 : XIV et 95.

²⁷ Newhauser, 2007 : 1-22.

²⁸ Peyrault, 1479 : 301-14.

²⁹ Mixson, 2009 : 26.

tandis que laideur et tares physiques vont de pair avec pauvreté³⁰.

Plusieurs auteurs médiévaux semblent suivre les principes de la physiognomonie dans leurs œuvres. À l'ouverture de la première partie du *Roman de la Rose* (c. 1230), Guillaume de Lorris décrit plusieurs figures allégoriques : Pauvreté fait partie des figures peintes au mur à l'extérieur du verger de Déduit. Nue, elle n'a qu'un mauvais sac pour se couvrir, se tient à l'écart, se cache, honteuse, méprisable et méprisée³¹. Au contraire, à l'intérieur du jardin, Dame Courtoisie, toute gaieté, gracieuseté et noblesse, est la première à apercevoir le narrateur-rêveur et à lui adresser joyeusement la parole (*Le Roman de la Rose*, 1992 : 80, v. 778-786).

Traduction française du *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse (fin XI^e siècle), *Le Castoiment d'un père à son filz* (XIII^e siècle) est un recueil d'anecdotes édifiantes mettant en scène de nombreux personnages de pauvres dont les traits physiques et de caractère sont la marque évidente de la pauvreté ; parmi ceux-ci, un « enchapé vileins Boçus » est victime d'un clerc qui tente de lui soutirer de l'argent, le voyant indigent, bossu, borgne, fort mal en point, et souffrant de la gale³². Le pauvre homme refusant de donner plus d'un denier, le clerc tente de prendre de l'argent par la force, devant plusieurs témoins qui jugent le bossu agressif et malveillant³³ (donc pauvre pécheur) et ne viennent nullement à son secours.

Dans la *Chanson d'Aiol* (XII^e-XIII^e siècle), Hersent porte les vêtements d'une bourgeoise et n'a pas d'infirmité physique apparente. C'est son odeur

³⁰ Voir par exemple *The Secrets of Secrets*, 2008 : 101-125.

³¹ *Le roman de la rose*, 1992 : 62 et 64, v. 441-462. Image similaire dans *La Griesche d'été* (v. 23 et 89).

³² Barbazan, 1808 : II, 75-78.

³³ L'auteur semble jouer sur les deux sens possibles du mot « hergneus », au vers 55, qui peut vouloir dire « hargneux », mais aussi « ayant une hernie ».

et sa médisance qui rendent sa pauvreté ancienne reconnaissable. Lorsqu'Aiol fait sa connaissance, il refuse de faire commerce avec elle et l'apostrophe ainsi : « Hideuse estes et laide et mal puant / Et le vostre serviche pas ne demanc.³⁴ » Venus de Bourgogne sans un sou, mendiant pour un peu de pain, Hersent et son mari s'installent à Orléans, épargnent et prêtent à usure, s'enrichissent, mais les traits de la pauvreté pécheresse leur sont toujours associés³⁵.

Le vilain Rigaut de *Garin le Loherain* possède lui aussi une odeur bien reconnaissable, puisqu'il ne se lave que tous les six mois. Tout en lui est en outre disproportionné : il a d'énormes bras, des yeux séparés l'un de l'autre de la grandeur de la main, de larges épaules, une vaste poitrine. Il a en plus des cheveux tout hérissés et le visage noir comme le charbon³⁶. Les traits inusités de Rigaut vont de pair avec sa condition de vilain, d'autant plus que, pour les hommes du Moyen Âge, il y a souvent une identification entre l'homme pauvre et le paysan, une adéquation entre des traits rustres et la pauvreté matérielle. Etienne de Fougères dit du paysan que jamais il ne mangera de bon pain, que l'ivraie seule est pour lui³⁷ ; le paysan doit vivre de sa maigre subsistance et supporter ses tourments pour mériter l'amour de Dieu. Pour Jacques de Vitry, « les pauvres acquièrent leur subsistance quotidienne du travail de leurs mains, sans qu'il ne leur reste rien après qu'ils ont mangé³⁸. » Les moralistes du Moyen Âge valorisent le travail manuel et un rôle actif dans la société pour tous les individus qui en sont capables. Ils sont aussi conscients que le travail ne suffit pas toujours pour subvenir aux besoins de chacun, mais ont peine à trouver une solution,

³⁴ *Aiol*, 1877 : 79, v. 2708-2709.

³⁵ *Ibid.*, 78-79, v. 2656-2734.

³⁶ Flagy, 1802 : 202, 203, 215.

³⁷ Fougères, 2006 : 62, v. 691-2.

³⁸ Mollat, 1978 : 133.

hormis l'aumône.

Certains textes littéraires montrent que les apparences peuvent être parfois trompeuses, qu'il n'y a pas toujours adéquation entre indigence physique et caractère. Dans le fabliau *Estula*³⁹, deux pauvres orphelins, souffrant de faim, de soif et de froid, volent des moutons chez un riche voisin. Lorsque le fils de ce dernier appelle son chien, l'un des frères répond à sa place, si bien que tout le monde s'émeut du miracle du chien parlant. Le vol commis par les deux orphelins passe inaperçu, comme si la situation, et surtout le bon caractère, des deux frères justifiaient le crime. Le fabliau est aussi le reflet d'une évolution dans la pensée en ce qui concerne le vol commis par l'affamé en cas d'extrême nécessité : condamné sans appel par Pierre de Lombard, Pierre de Poitiers et Geroh de Reichsberg au XII^e siècle, il pourrait être absous, propose Richard l'Anglais au siècle suivant⁴⁰.

Chez Chrétien de Troyes, on trouve des personnages de « bons pauvres », dont la situation financière ne reflète nullement le caractère. Énide porte des haillons, mais sa beauté et sa courtoisie n'en sont que plus apparentes (*Érec et Énide*, 1966 : 13, v. 397-425). Les fileuses du château de la Pire Aventure sont elles aussi pauvrement vêtues et affamées, mais Yvain reconnaît leur noblesse (*Yvain*, 1994 : 466, v. 5194-5232). Le pauvre homme refusant de s'enrichir au détriment d'un marchand dont il a trouvé la bourse, dans le *Castoiment d'un père à son filz*, (Barbazan, 1808 : II, 120-124) offre un autre exemple du pauvre méritant dont l'état d'indigence semble contredire sa probité et la droiture de son caractère.

La physiognomonie contribue fortement à la description du personnage du

³⁹ Barbazan, 1808 : III, 393-397.

⁴⁰ *Ibid.*, 139.

pauvre dans les textes littéraires, surtout parce qu'elle associe la laideur physique et des traits de caractère négatifs à la pauvreté.

Les textes littéraires et moralistes des XII^e et XIII^e siècles reflètent la condition de pauvreté qui touche une certaine partie de la population. Ils mettent en évidence les tensions entre différentes visions de la pauvreté – volontaire et involontaire, authentique ou simulée, chrétienne ou pécheresse, innée ou acquise, etc. – qui ont un impact sur la manière d'y remédier et de l'aborder. Le discours moraliste a une forte dimension pédagogique et de prescription : il édicte les règles du savoir donner, les droits et les devoirs du pauvre et du riche, distingue le bon du mauvais pauvre pour que celui qui a vraiment besoin de l'aumône puisse en bénéficier. Les textes littéraires qui traitent de pauvreté relaient les idées reçues au Moyen Âge, dont celle selon laquelle la pauvreté est le résultat d'une dépendance au sexe, à l'alcool et aux jeux de hasard, l'association entre infirmité et péché et, plus généralement, celle du rapport étroit entre traits physiques et traits de caractère. Ces textes réfléchissent aussi à la manière dont l'argent pervertit les relations humaines, en particulier dans l'économie du don. Textes moralistes et littéraires répondent chacun à sa manière au mépris auxquels les indigents de leur époque font face et mènent ainsi le lecteur à s'interroger sur ses propres préjugés et son attitude face à la pauvreté.

Bibliographie

- Aiol. Chanson de geste*. (1877). Éd. Jacques Normand et Gaston Raynaud. Paris : Firmin-Didot.
- Aucassin et Nicolette. Chantefable du XIII^e siècle. (1929). Éd. Mario Roques. Paris : Champion.
- Chrétien de Troyes. (1966). *Érec et Énide*. Éd. Mario Roques. Paris : Champion.
- Chrétien de Troyes. (1994). *Le chevalier au lion ou le roman d'Yvain*. Éd. David F. Hult. Paris : Le livre de poche.

- Étienne de Fougères. (2013). *Le livre des manières*. Éd. Jacques T.E. Thomas. Paris et Louvain : Peeters.
- Grégoire le Grand. (1739). *Le Pastoral. Du ministère et des devoirs des pasteurs*. Éd. et trad. Antoine de Marsilly. Paris : Etienne-François Savoy.
- Guillaume de Lorris et Jean de Meun. (1992). *Le roman de la rose*. Éd. Armand Strubel. Paris : Le livre de poche.
- Guillaume Peyrault (Peraldus). (1479). *Summa aurea de virtutibus et vitiis II (De avaritia)*. Cologne : Heinrich Quentell.
- Jacques de Voragine. (1802). *La légende dorée*. Éd et trad. J.-B. M. Roze. Paris : Édouard Rouveyre.
- Jean Chrysostome. (1865-1873). *Œuvres complètes*. Éd. et trad. abbé J. Bareille. Paris : Louis Vivès, 11 vols.
- Jean de Flagy. (1802). *Garin le Loherain*. Éd. Paulin Paris. Paris : Librairie Claye.
- Jehan le Marchant. (1855). *Le Livre des miracles de Notre-Dame de Chartres*. Éd. Pierre-Alexandre Gratet-Duplessis. Chartres : Garnier.
- Marcabru. (2000). *Marcabru. A Critical Edition*. Éd. Simon Gaunt, Ruth Harvey et Linda Paterson. Cambridge : D.S. Brewer.
- Pierre le Chantre. (2012). *Verbum Abbreviatum*. Éd. Monique Boutry. Turnhout : Brepols, 2 vols.
- Pierre le Chantre. *Verbum Abbreviatum*. PL 205, col. 21-554.
- Rutebeuf. (1959-1960). *Œuvres complètes*. Éd. Edmond Faral et Julia Bastin. Paris: A. et J. Picard, Fondation Singer-Polignac, 2 vols.
- The Secrets of Secrets (Secreta Secretorum). A Modern Translation with an Introduction of the « Governance of Princes » (2008). Éd. Lin Kerns. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press.
- Thomas d'Aquin. (2006). *Summa Theologiae. Vol. 34 (2a2ae. 23-33). Charity*. Éd. et trad. R.J. Batten. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barbazan, É., éd. (1808). *Fabliaux, et contes des poètes françois des XIe, XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles tirés des meilleurs auteurs*. Paris : W. Warée, 4 vols.
- Migne, J.-P., éd. (1844-1866). *Collection intégrale et universelle des orateurs sacrés du premier et du premier et du second ordre et collection intégrale, ou choisie, de la plupart des orateurs du troisième ordre*. Paris: Imprimerie catholique du Petit Montrouge.
- Bloomfield, M. W. (1952). *The Seven Deadly Sins: An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*. East Lansing, MI : Michigan State University Press.
- Cohen, Gustave. (1913). Le thème de l'aveugle et du paralytique dans la littérature française dans *Mélanges offerts à Émile Picot, membre de l'Institut, par ses amis et ses élèves*. Paris : Edouard Rahir (réimpression Genève : Slatkine, 1969), vol. 2, pp. 393-404.
- Couvreur, G. (1961). *Les pauvres ont-ils des droits ? Recherches sur le vol en cas d'extrême nécessité depuis la Concordia de Gratien (1140) jusqu'à Guillaume d'Auxerre (t 1231)*. Rome: Università Gregoriana.
- Farmer, S. (2002). *Surviving Poverty in Medieval Paris: Gender, Ideology, and the Daily Lives of the Poor*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Freeman Regalado, N. (1970). *Poetic Patterns in Rutebeuf. A Study in Noncourtly Poetic*

- Modes of the 13th Century*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Metzler, I. (2013). *A Social History of Disability in the Middle Ages. Cultural Considerations of Physical Impairment*. Londres: Routledge.
- Mixon, D. (2009). *Poverty's Proprietors: Pwnership and Mortal Sin as the Origin of the Observant Movement*. Leiden : Brill.
- Mollat, M. (1978). *Les pauvres au Moyen Âge : étude sociale*. Paris : Hachette.
- Morawski, J. (1925). *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*. Paris: Champion.
- Newhauser, R. (2007). Towards *modus in habendo*: Transformations in the Idea of Avarice, dans *Sin: Essays on the Moral Tradition in the Western Middle Ages*. Aldershot: Ashgate. p. 1-22.
- Väänänen, V. (1946). *Des Femmes, des deus et de la taverne*. Poème satirique du XIII^e siècle mêlant français et latin, dans *Neuphilologische Mitteilungen* 47. 3. pp. 104-113.
- Wiener, C. (2000). *Le Dieu des pauvres*. Paris : Éditions de l'Atelier-Éditions Ouvrières.

[Indietro all'indice](#)

Courage: una rappresentazione della povertà nella letteratura tedesca

Maurizio Basili

Sommario: In questo saggio ci si concentra sulla figura di Courage, ideata nel Seicento da Grimmelshausen. Donna povera, si traveste da uomo per sfuggire ai soldati nella Guerra dei Trent'Anni, si ammala di sifilide, si sposa varie volte e sopravvive ai suoi mariti, eredita un cospicuo patrimonio che le viene, però, sottratto. La povertà sembra il contrappasso per una vita sessuale priva di qualsiasi regola e contraria alla morale. Solo la povertà può portare a uno stato di libertà: questa sembra la conclusione di Grimmelshausen. La figura è ripresa nel 1938 da Brecht: l'ambientazione resta la Guerra dei Trent'Anni. Il personaggio piuttosto fedele all'originale; la vicenda assume un significato anticapitalista e antimilitarista, più 'moderno'. Brecht vuole mettere in risalto con quest'opera il suo pensiero sulla povertà: gli indigenti sono ossessionati dai soldi e dal possesso dei beni materiali.

Parole chiave: Grimmelshausen, Courage - Brecht - povertà – Seicento

Keywords: Grimmelshausen - Courage - Brecht - Poverty, Seventeenth Century

I trent'anni che intercorrono fra il 1618 e il 1648 portano in Europa, e in particolare in Germania, morte e barbarie, sconvolgendo la situazione politica e sociale. Intorno al 1600 per i territori dell'attuale Germania si può stimare una popolazione compresa tra i 15 e i 17 milioni di abitanti; al termine del periodo bellico le perdite sono valutate fra il 20 e il 45 per cento della situazione anteguerra e sono state maggiori nei luoghi in cui si trovavano gli eserciti, dunque presso i grandi fiumi, le strade di transito e, ovviamente, nei punti di rilievo strategico per le fazioni contrapposte. Inoltre le perdite sono state, in genere, più elevate nelle campagne che nelle

città, poiché le mura hanno offerto, durante il conflitto, riparo dagli attacchi militari, anche se non dalle epidemie e dalle carestie (cfr. Schmidt 2008, pp. 89-102).

Già da questi pochi dati si può dedurre perché la Guerra dei Trent'anni sia comunemente ritenuta «la più grande sciagura che si sia mai abbattuta sulla Germania» (Mittner 1971, p. 3), soprattutto dal punto di vista sociale e finanziario, insieme al periodo delle due guerre mondiali, caratterizzato da altrettanto notevoli perdite e da un'economia svigorita. Un *trait d'union* letterario, in ambito germanofono, tra queste due epoche può essere considerato il personaggio di Courage, che appare per la prima volta con un 'cameo' nel romanzo più noto di Grimmelshausen – quel *Simplicissimus* (1668-69) considerato dalla critica il romanzo del Seicento tedesco, testo che molto deve al romanzo picaresco spagnolo, in particolare alla *Picara lustina* –, e ritorna in scena, seppur con qualche modifica, nel primo Novecento con Bertolt Brecht.

La presentazione di Courage affidata alle pagine del romanzo più noto di Grimmelshausen è tutt'altro che lusinghiera:

V'era [...] una bella dama che diceva di appartenere alla nobiltà e che, a parer mio, era più *mobilis* che *nobilis*. Dedicai i miei servigi a questa trappola per uomini e poiché sembrava piuttosto arrendevole, in breve ebbi non solo libero ingresso in casa sua ma anche tutti i piaceri che potevo desiderare. Tuttavia la sua leggerezza mi ripugnava, e cercai dunque di liberarmi di lei in bel modo, perché a quanto sembrava, essa badava piuttosto a tosare il mio borsellino che a diventar mia moglie (Grimmelshausen 1992, p. 347).

Nella finzione letteraria proprio queste osservazioni ritenute lesive,

rilasciate da Simplicio, inducono Courage a chiamare un segretario e narrargli la sua vita da mettere per iscritto:

Quel cretino di Simplicio nell'autobiografia, libro V, capitolo VI, mi dà della donna leggera e dice anche che ero più *mobilis* che *nobilis*. Ammetto tutt'e due le cose, ma se anche lui fosse stato *nobel* o comunque avesse avuto un pizzico soltanto di bontà in sé, allora non si sarebbe certamente legato a una squaldrina tanto leggera e disonesta, quale pensava che io fossi, e avrebbe ancor meno gridato ai quattro venti il suo proprio disonore e la mia vergogna. Caro lettore, quale onore e quale fama glien'è venuta adesso, dopo che (per usare le sue stesse parole) ha ottenuto tutti i piaceri che bramava da una donna della cui leggerezza aveva ribrezzo? (Grimmelshausen 1996, p. 148).

Sul motivo della vendetta («questo lo faccio a scorno di Simplicissimo!» Grimmelshausen 1996, p. 20) si basa, dunque, il romanzo *Trutz Simplex oder Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörzerin Courasche* (*Vita dell'arcitruffatrice e vagabonda Coraggio, 1670*), che si dipana poi, come per il protagonista maschile del primo romanzo di Grimmelshausen, nelle vicissitudini alterne offerte dalla vita pericolosa del contesto bellico seicentesco. Courage, figlia illegittima di un conte boemo, è costantemente mossa da istinto di sopravvivenza, astuzia, incessante desiderio e necessità di indipendenza, stesse caratteristiche che ritroviamo nell'opera *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Madre Courage e i suoi figli, 1941*) di Brecht, il quale offre allo spettatore semplicemente una Courage più matura nell'aspetto ma non nello spirito. La creatura di Grimmelshausen si traveste da uomo per non farsi catturare e violentare dai soldati, viene imprigionata e torturata come strega, sfrutta la sua bellezza e si sposa – o semplicemente si unisce ad altri uomini – un numero infinito di volte e sopravvive sempre ai suoi mariti, portando avanti la sua vita sessuale senza regole o sacre interdizioni. Ma, del resto, programmatico suona già il suo nome, questo *Courasche*, o *Courage* secondo la trascrizione del tedesco moderno, che facilmente si sposa con il provenzale *coratge* e il latino *coraticum*, ma che

soprattutto mostra intima familiarità – quasi omofonia – anche con il termine *Kursche*, oggi in disuso, che significa pelliccia, qui da interpretare come riferimento alla peluria degli organi genitali che, non solo per spirito di sopravvivenza, ma per puro piacere la protagonista – lo sottolinea più volte nel romanzo – offre ben volentieri ad amanti e mariti. Questo eccesso di libertà, tale allontanamento dall'ideale cortese-cavalleresco ancora in voga nel Seicento, ovviamente ha un costo: Courage, proprio come le streghe, è sterile («io, donna infeconda» Grimmelshausen 1996, p. 150), privata quindi di una componente essenziale della femminilità. Al lettore la chiave per trarre le 'giuste' conclusioni: la realtà è piena di inganni e pericoli, la donna – questo tipo di donna – è un inganno e un pericolo.

L'aspetto della maternità, invece, compare già nel titolo della rivisitazione brechtiana: la protagonista di questa versione ha tre figli – Katrin, Eilif e Schweizerkas – avuti da uomini diversi, frutto di una vita sregolata ma, troppo presa a gestire affari e convinta di poter trarre profitto dalla guerra («l'hai detto tu stessa, che sulla guerra ci vivi. Come faresti, se non ci fosse guerra?» le dice il maresciallo, Brecht 2000, p. 19), è incapace di salvare la vita dei propri figli, risultando così priva dell'aspetto materno quanto la figura di Grimmelshausen.

L'immoralità di Courage sembra essere un destino inevitabile a causa della mancanza di una solida educazione, che lei stessa denuncia («e voi curatori d'anime [...] quando ero nel fiore della gioventù [...] dovevate indicarmi la via» Grimmelshausen 1996, p. 19), e perché la povertà morale è l'unica possibilità per sfuggire alla povertà concreta, conseguenza inevitabile della guerra, che va considerata un processo infinito, come delinea lucidamente Brecht, affidando le sue parole al cappellano:

non è affatto detto che la guerra debba finire una volta o l'altra. Naturalmente può succedere che ci sia una piccola pausa. Può darsi che debba ripigliar fiato la guerra; può perfino succederle una disgrazia, per così dire. Si sa, non si può mai essere sicuri, non c'è nulla di perfetto su questa terra. Una guerra perfetta, di cui si può dire che non c'è da farle nemmeno la più piccola osservazione, probabilmente non esisterà mai. Tutt'a un tratto può incagliarsi, può trovare qualche imprevisto, non si può pensare a tutto. Chissà, una svista; ed ecco il caos. E dopo va' a rimetterla in carreggiata, la guerra! Ma nei momenti difficili le verranno in soccorso gli imperatori, i re, e il papa. E così, nell'insieme, la guerra non ha da temer nulla di serio e può far conto di aver vita lunghissima (Brecht 2000, p. 119).

In questo 'infinito bellico', ogni epoca ha i suoi poveri e la sua povertà necessaria per muovere l'economia, ogni periodo storico ha avuto e creato, più o meno consapevolmente, nuovi poveri. È evidente, dunque, che la definizione di povertà deve avere un'accezione molto ampia. A questo proposito, torna utile la definizione fornita da Paglia, il quale definisce povero:

colui che in modo permanente o temporaneo si trova in condizione di debolezza, di dipendenza, contraddistinta dalla mancanza di strumenti di potere e di considerazione sociale, ossia di denaro, di relazioni, di influenza, di qualificazione tecnica, di vigore fisico, di capacità, di cultura, di libertà e dignità personale (Paglia 1994, p. 10).

Povertà è quindi fragilità, mancanza, insufficienza, privazione rispetto a un *modus vivendi* ideale e i soggetti investiti da tale processo non si preoccupano del modo in cui si fa fortuna, «in quali occasioni e con quali trucchi, con quale coscienza e con che giro di affari» (Grimmelshausen 1996, p. 111) perché l'unica cosa importante è arricchirsi. Ma la povertà, appare evidente nelle vicissitudini di Courage, è un fiume con tanti affluenti, come la miseria e la malattia. Riuscire a non affogare nel grande fiume, non

vuol dire necessariamente salvarsi anche dalle cattive acque degli affluenti:

siccome feci tutto alla carlona, sia per la mia grande brama di denaro che potevo guadagnarci, sia a causa dei miei istinti mai soddisfatti, mi accompagnai, si può dire, con chiunque lo volesse e, vedi, mi buscai ciò che mi ero guadagnata già dieci o quindici anni prima, e cioè, se è lecito dirlo, l'amato francioso. Questo diede subito sotto e prese ad abbellirmi con tanti rubini, quasi che la primavera, allegra e gaia, adornasse il terreno con ogni sorta di bellissimi fiori (Grimmelshausen 1996, p. 147).

Per l'età moderna, comunque, stando ai vari studi sulla povertà (cfr. Geremek 1989), si può stimare che almeno un quinto della popolazione, nelle città dell'Europa occidentale, fosse costituito da indigenti. I poveri che vengono ritenuti maggiormente pericolosi sono i vagabondi, le prostitute e gli zingari; *Courage* rappresenta contemporaneamente questi tre aspetti della povertà, delineati, nel caso di Grimmelshausen, in una rappresentazione stereotipata che vede l'eroina come la maggior parte dei poveri impostori, ovvero un soggetto che sin da piccolo – grazie alla madre, che compare per gran parte dell'opera sua fedele complice e viene definita dalla protagonista «la mia migliore amica» (Grimmelshausen 1996, p. 141) – ha appreso quella che viene presentata come una vera e propria arte del raggiro. Che *Courage* sia una vagabonda viene denunciato sin dal titolo in Grimmelshausen e nel continuo cambio di ambientazione, sottolineato nelle indicazioni di regia, in Brecht. Nel suo vagabondare viene raffigurata come un'abilissima attrice, esperta simulatrice, capace di suscitare pietà nel prossimo e, in questo modo, senza fatica, accumulare una notevole ricchezza: «il denaro che mi procurai in diversi tipi di affari mi fece tanto bene che più ne avevo e più ne volevo; siccome poi mi era del tutto indifferente, se ciò avveniva a costo dell'onore oppure no, presi a non farmi più tanti scrupoli» (Grimmelshausen 1996, p. 111).

Con la connivente genitrice, *Courage* forma una contro-società, con norme

proprie del tutto difforni da quelle convenzionalmente riconosciute, e a lei, «la quale se li teneva cuciti nella sottana che portava sempre addosso» (Grimmelshausen 1996, p. 133), affida i beni abilmente conquistati. Courage è quindi una 'strega', esperta truffatrice, priva di qualsiasi scrupolo morale, vive come un parassita ed esercita tutti i mestieri – leciti e, in misura maggiore, illeciti – più proficui, sfruttando gli uomini con cui ha a che fare. Gli storici e i sociologi sottolineano spesso le affinità tra lo stereotipo del vagabondo e quello della strega; non è un caso, dunque, che Courage rischi proprio di fare la fine riservata alle donne accusate di stregoneria: «se ne venne Saltincampo, mi prese sulle spalle così come mi trovavo in camicia da notte, e corse verso il fuoco di guardia del colonnello, dove, a come sembrava, mi voleva gettare dentro» (Grimmelshausen 1996, p. 136). Nonostante certi 'rischi del mestiere', la pratica della prostituzione e il matrimonio d'interesse con soggetti da cui trarre vantaggi materiali, o grazie ai quali tentare un'ascesa sociale, sono le due strategie messe in atto dalla protagonista: «avevo sempre a disposizione, per ogni cliente, da qualsiasi parte venisse, un pezzo di carne di ogni tipo, la volessero cruda, lessa, arrostita oppure viva» (Grimmelshausen 1996, p. 103).

Sfiorita la bellezza («non ero più tanto bella come in passato», Grimmelshausen 1996, p. 156), priva di qualsiasi legame, dopo la morte dell'ennesimo marito, non le resta che cercare rifugio fra gli zingari, che subito notano «le [...] ottime qualità e la [...] mano sicura nel rubare» (Grimmelshausen 1996, p. 161).

Ecco che la povertà in *Courage* sfocia nel pauperismo, riguarda, cioè, intere masse che non riescono più a procurarsi i mezzi necessari alla sopravvivenza; la guerra, del resto, appare un fenomeno di congiuntura che fa precipitare al di sotto della soglia minima di sussistenza gran parte della

popolazione. E chiunque sul suo cammino incontri una soglia, qui intesa nel senso più ampio del termine, non può restarvi indifferente; la sua esistenza impone una presa di posizione, porta a delle decisioni. Nella sua natura semantica:

la soglia implica un passaggio, un transito, una distinzione-relazione. Il limen è come un lungo corridoio o un tunnel che rappresenta il passaggio della nostra soggettività verso un nuovo orizzonte: il limine è una fase o uno stato soggettivo di transizione, passaggio, trasformazione che si configura e si caratterizza nella sua dinamicità (Gentile 2012, p. 125).

In questo senso, una soglia è qualcosa che si pone *tra* due realtà, la protagonista e la società. La soglia qui ha un carattere normativo di demarcazione etica tra quel che è permesso e quel che è vietato, tra ciò che può essere avvicinato e quello che non può essere neanche avvicinato, tra ordine e disordine. Courage si pone, ma è al contempo posta dalla società, oltre il confine, ai margini.

La marginalità, concetto che appare così strettamente connesso alla povertà, agisce, afferma Geremek (cfr. Geremek 1979, pp. 750-775), su quattro fronti diversi – economico, sociale, spaziale e culturale –, e ciò appare effettivamente esemplificato nella figura della povera seicentesca. Dal punto di vista economico si suppone la mancata partecipazione al processo produttivo; l'eroina della Guerra dei Trent'anni, in effetti, è una sorta di imprenditrice *ante litteram* che, però, si limita a organizzare il processo produttivo e a trarre un profitto esclusivamente per sé:

quando incominciai a considerare il mestiere di vivandiere e il commercio nel suo insieme [...] incominciai a pensare a come potevo mettere su anch'io una simile vivandiera e farla funzionare. Feci un calcolo approssimativo del patrimonio che avevo con me e vidi che era più che sufficiente. [...] il dado era ormai tratto ed io cominciavo già a pensare a come mescolare vino e birra al doppio del prezzo, a come trafficare e sfruttare peggio di quanto non faccia di solito un ebreo tra i cinquanta e i sessant'anni (Grimmelshausen 1996, p. 92).

Sul versante sociale si presuppone la non partecipazione ai doveri della comunità in cui si vive; quella di Courage ha più i contorni di una autoesclusione: «non *me ne andavo via* solo per trafficare come i discendenti degli ebrei di Gerusalemme, ma anche per cercare il mio guadagno come le vergini di Cipro» (Grimmelshausen 1996, p. 117. Corsivo nostro). Da una prospettiva spaziale, invece, la marginalità presuppone la violazione di un ambiente organizzato da parte di entità al di fuori di questo ambiente: basti pensare alla prima scena di Brecht; la vita di Courage e dei suoi figli può essere considerata una realtà a sé stante organizzata – seppur predisposta semplicemente ai fini della sopravvivenza –, che inizia a vacillare quando si incontra con la realtà militare e con il desiderio del maresciallo di arruolare Eilif e Schweizerkas. I due mondi sono inconciliabili e Courage sentenzia: «i miei figli non sono fatti per il mestiere della guerra» (Brecht 2000, p. 17). Infine, dal punto di vista culturale, la marginalità si ha con un comportamento diverso da quello convenzionalmente accettato; questo aspetto è il più evidente nelle avventure della nostra eroina, è il motore delle sue vicende.

La società è un universo nel quale vengono imposti dei ruoli, a ognuno viene assegnato un compito; la creatura di Grimmelshausen, e ripresa da Brecht, non rispetta il suo ruolo naturale – che le verrebbe attribuito anche dal suo status sociale – e si pone al margine senza recidere del tutto il legame con la società, ma interagendo con questa solo ed esclusivamente per trarre profitto personale. Courage osserva, e finisce per saper interpretare correttamente, poiché comunque conoscitrice dei codici etici e culturali condivisi dagli altri, ogni elemento all'interno della zona confinata, all'interno della società quindi, ma risulta – in quanto postasi e posta a margine – 'zona altra', elemento ignoto, e dunque pericoloso, sconosciuto e incoerente rispetto a quegli stessi codici convenzionali. Un limite viene

marcato per esercitare una rigida separazione, impedire invasioni e sconfinamenti, ma uno degli elementi può decidere di colonizzare i territori altrui ed estendere, in questo modo, i propri confini. È così che, in Grimmelshausen e Brecht, Courage dichiara guerra alla società, all'altro sesso in particolare, cerca in qualsiasi momento di prevalere su chi sta dall'altra parte del confine, il nemico in guerra ad esempio: «Courage mi chiamano, maresciallo, perché avevo tanta paura che mi rovinassero, che son passata tra le cannonate di Riga con cinquanta pagnotte nel carro» (Brecht 2000, p. 11). L'arcitruffatrice e vagabonda cerca di non far invadere il suo territorio dall'uomo, ma al contempo cerca anche di conquistare il terreno del suo uomo, del marito, o del semplice socio in affari, porta avanti una battaglia personale per quella che Battafarano definisce "la conquista dei calzonni":

Quando la prima notte di nozze era ormai trascorsa [...] il mio tenente chiamò il suo ragazzo a capo del letto e gli ordinò di portare due bastoni ben robusti. [...] Ecco carissima, come voi ben sapete, tutti hanno pensato, e lo hanno pure affermato ad alta voce, che voi, quando eravate col vostro precedente marito, avete sempre portato i calzonni. [...] Siccome io, non a torto, ho timore che voi continuerete a seguire questa vostra abitudine e vorrete portare anche i miei, cosa questa per me impossibile e che comunque mi sarebbe difficile da sopportare, vedete, essi giacciono lì sul tavolo con a fianco i due bastoni che servono alla bisogna per darcele di santa ragione. [...] Si beccò una tale bastonata in testa da farlo barcollare come un bue che riceve una mazzata (Grimmelshausen 1996, pp. 50-52).

La povera, ma astuta, della letteratura tedesca non solo la spunterà nella "conquista dei calzonni", simbolo del potere che la società conferisce al sesso maschile, ma riuscirà anche a sfruttare il potere del denaro, l'unico elemento in grado di conferire prestigio in società, e la propria avvenenza straordinaria (Cfr. Battafarano 1988, pp. V-IX).

Il peccato di Courage, derivante dalla condizione di indigenza, sembra essere così ridotto, socraticamente, a un mero errore di calcolo, di ragione, a

ignoranza del bene reale, a mancanza di *enkràteia*, quel dominio della parte razionale su quella animale che conduce alla libertà. La felicità non può venire dall'esterno, non dal corpo, ma solamente da un'anima ordinata, ovvero virtuosa.

Bibliografia

- Battafarano, I. M. (1988). Nota introduttiva. in Grimmelshausen H. J. C., *Vita dell'arcitruffatrice e vagabonda Coraggio*. Torino: Einaudi. pp. V-IX.
- Brecht, B. (2000). *Madre Courage e i suoi figli*, Torino: Einaudi.
- Gentile, A. (2012). *Filosofia del limite*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Geremek, B. (1979). Marginalità. in *Enciclopedia Einaudi*. vol. VIII. Torino. pp. 750-775.
- Geremek, B. (1989). *Mendicanti e miserabili nell'Europa moderna*. Bari: Laterza.
- von Grimmelshausen, H. J. C. (1992). *L'avventuroso Simplicissimus*. Milano: Monanni.
- von Grimmelshausen, H. J. C. (1996). *Vita dell'arcitruffatrice e vagabonda Coraggio*. Milano: Mondadori.
- Mittner, L. (1971). *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo*. Torino: Einaudi.
- Paglia, V. (1994) *Storia dei poveri in Occidente*. Milano: Rizzoli.
- Schmidt G. (2008). *La guerra dei Trent'anni*. Bologna: Il Mulino.

[Indietro all'indice](#)

Povert  in Francia tra Seicento e Settecento: ragioni e rimedi secondo Fénelon

Letizia Norci Cagiano

Sommario: Questo studio vuole proporre alcune riflessioni sulle cause e sugli eventuali rimedi alla povert  da parte di un grande autore vissuto a cavallo tra XVII e XVIII secolo: Fénelon. L'esame di alcuni importanti contributi di Fénelon al pensiero sociale, politico ed economico moderno, confrontata con quelle di economisti suoi contemporanei (in particolare Pierre de Boisguilebert), si allarga a prospettive oggi attuali riguardanti le emergenze sociali ed ecologiche del pianeta. Filo conduttore tra il pensiero dell'autore in questione e la riflessione attuale sar  il tema della abbondanza frugale proposta come rimedio all'impoverimento delle popolazioni e della terra.

Parole chiave: XVII secolo, Fénelon, decrescita, povert , Pierre de Boisguilebert

Keywords: seventeenth century, Fénelon, poverty, degrowth, Pierre de Boisguilbert

Come   noto Fénelon fu precettore del Duca di Borgogna, figlio del Delfino e presunto erede al trono di Francia: attraverso i suoi metodi e i suoi insegnamenti riusc  a trasformare un bambino dal carattere irascibile e prepotente in un principe esemplare¹. L'arcivescovo di Cambrai aveva studiato attentamente il temperamento del suo allievo e quindi aveva meditato gli accorgimenti pi  adatti per educarlo, nella convinzione, gi  illuminista, delle possibilit  di progresso attraverso interventi appropriati.

¹ Vedi, tra tante testimonianze, quella del duca di Saint-Simon, *Mort et  loge du duc de Bourgogne* in *Mémoires*, Paris, Gallimard, Folio, 1990, vol. I, pp. 237-264. Il duca di Borgogna mor  nel 1712, prima di salire al trono.

Questo atteggiamento si riscontra in molti campi del pensiero di Fénelon, comprese le riflessioni economiche e in modo specifico quelle che riguardano la povertà. A queste ultime è riservata un'attenzione particolare, e tuttavia cercheremmo invano, nell'opera di Fénelon, esempi circostanziati o compiaciuti di miseria materiale: le allusioni alla povertà non sono fine a se stesse, ma funzionali a un discorso politico che parte dall'individuo per estendersi immediatamente allo Stato e quindi a un sistema di Stati.

La visione dell'arcivescovo di Cambrai, come cercheremo di mostrare, è ancora attuale, vuoi per la dimensione universale (nessuno, individuo o Stato, patisce la povertà senza ripercussioni su altri individui o Stati), vuoi per i rimedi suggeriti che trovano eco nelle moderne teorie dell'abbondanza frugale, del commercio equo e solidale, della sussidiarietà, dell'equilibrio e del sostegno tra gli stati.

Attuale è anche il metodo di riflessione, che parte dall'analisi delle cause prima di suggerire i rimedi. Principio apparentemente ovvio, ma di difficile applicazione se ancora in tempi recenti gli autori del *Rapport de la Commission sur la mesure des performances économiques et du progrès social* insistevano sulla carenza di metodi di analisi corretti della situazione economico-sociale a livello francese e mondiale: «La crise actuelle nous apporte une leçon très importante: ceux qui s'efforcent de guider nos économies et nos sociétés sont dans la même situation que celle de pilotes qui chercheraient à maintenir un cap sans avoir de boussole fiable².»

Trecento anni prima, Fénelon stigmatizzava con maggiore severità l'incapacità di analizzare lucidamente lo stato deplorabile della Francia:

² Stiglitz, J. E. ; Sen, A.; Fitoussi, J.-P. *Rapport de la Commission sur la mesure des performances économiques et du progrès social*, par. 8. Questo rapporto, commissionato nel gennaio 2008 dal presidente Sarkozy, fu reso pubblico nel settembre 2009.

Je serais tenté de croire que notre plus grand mal est que personne ne voit le fonds de notre état, que c'est même une espèce de résolution prise de ne vouloir pas le voir, qu'on n'oserait envisager le bout de ses forces auquel on touche, que tout se réduit à fermer les yeux, et ouvrir la main pour prendre toujours, sans savoir si on trouvera de quoi prendre ³.

Fénelon è portato all'analisi ed ha una passione per le statistiche⁴; a più riprese insiste sulla necessità, da parte di chi governa, di conoscere a fondo la situazione del suo Stato⁵. Egli stesso cerca di studiare le condizioni della Francia: il quadro che delinea è quello di un paese ridotto alla fame dalle ambizioni del sovrano, che si traducono principalmente in guerre di conquista e in lusso sfrenato.

Le guerre di conquista, che non hanno nessuna giustificazione legittima, sono causa del terribile impoverimento della Paese: città distrutte e saccheggiate, «peuples que vous mettez au désespoir, en leur arrachant par vos impôts pour cette guerre, le pain qu'ils tâchent de gagner à la sueur de leurs visages. Mais pendant qu'ils manquent de pain, vous manquez vous-même d'argent» (Fénelon 1983, p. 548). Così Fénelon nella severissima *Lettre à Louis XIV* (peraltro mai giunta al destinatario); ma troviamo rappresentazioni delle popolazione stremate dalla fame e decimate dalle malattie un po' dovunque nei suoi scritti politici⁶.

³ Mémoire sur l'état déplorable de la France en 1710, in Fénelon 1997, p. 1035.

⁴ Cf. Cuche 1991, p. 451.

⁵ Vedi per esempio *Télémaque*, in Fénelon 1997, p. 158, ma soprattutto i par. 7-9 dell'*Examen de conscience sur les devoirs de la royauté*, ivi, p. 975-978. Quest'opera, nel suo insieme, costituisce un vero e proprio programma politico che Fénelon propone al suo pupillo.

⁶ Vedi in particolare il par. 18 dell'*Examen de conscience*, ivi, pp. 984-985 e il *Mémoire sur la situation déplorable de la France*. Sul pensiero politico di Fénelon nel contesto delle correnti riformistiche del suo tempo, vedi in particolare Jacques Le Brun, « Fénelon et la politique », in *Nouvel État présent des travaux sur Fénelon*, Études réunies par H. Hillenaar, Amsterdam-Atlanta GA 2000, pp. 45-57 (si tratta di un bilancio degli studi

All'origine di tanta miseria c'è uno smodato attaccamento alla *gloire* da parte del sovrano : «Cette gloire qui endurecit votre cœur vous est plus chère que la justice, que votre propre repos, que la conservation de vos peuples qui périssent des maladies causées par la famine» (Fénelon 1983, p. 548) : *gloire* cui non corrisponde la floridezza dello Stato, che è ridotto «à une pauvre machine délabrée»⁷. Nel privato l'ambizione si traduce nella ricerca del lusso.

L'avversione di Fénelon per le guerre, espressa a più riprese anche nel *Télémaque*, rientra in una visione, anch'essa attuale almeno nelle intenzioni, di collaborazione tra gli Stati; visione che escluderebbe qualsiasi desiderio di predominanza di uno sugli altri poiché «le trop grand accroissement d'un seul peut être la ruine et la servitude de tous les autres qui sont ses voisins» (Fénelon 1997, *Examen*, p. 1004⁸). «Tout ce qui renverse l'équilibre [...] , aggiunge Fénelon, ne peut être juste, quand même il serait fondé sur des lois écrites dans un pays particulier [...] Cette attention à maintenir une espèce d'égalité et d'équilibre entre les nations voisines, est ce qui en assure le repos commun. À cet égard, toutes les nations voisines et liées par le commerce font un grand corps et une espèce de communauté.» (Ivi, p. 1005).

L'equilibrio fra gli Stati impedirà le guerre, causa di povertà, e favorirà il commercio equo, fonte di benessere. L'attenzione di Fénelon si rivolge infatti anche alle questioni del denaro e del commercio, cui è strettamente legata la sua polemica contro il lusso.

sull'argomento, tra i quali si può mettere in rilievo l'importante tesi di F.-X. Cuche (Cuche 1991).

⁷ *Mémoire sur la situation déplorable de la France en 1710*, in Fénelon 1997, p. 1035.

⁸ Ma vedi anche la *Lettre à Louis XIV* e *Les Aventures de Télémaque*, libro IX, dove Mentor distoglie Idoménée dal fare la guerra con i suoi vicini.

L'amore smodato per il denaro è individuato come una delle cause della povertà, da contrastare attraverso una morale finanziaria attenta ad evitare eccessivi disequilibri: vi è infatti un legame di causa ed effetto tra estrema ricchezza ed estrema povertà. Questi argomenti, sviluppati tardivamente da Fénelon, soprattutto al momento della guerra di successione spagnola, hanno origini antiche, da Platone, ai Vangeli, a San Paolo, Sant'Agostino; sono dibattuti in Francia alla fine del Seicento, in particolare nell'ambito del Petit Concile⁹; e tuttavia ci rinviano alle drammatiche e crescenti sperequazioni dei giorni nostri.

Fénelon appare dunque ostile a una gestione che provochi situazioni abnormi e un'avidità insaziabile: anche in campo economico la sua visione generale è armoniosa, come il suo stile letterario. Consideriamo per esempio la questione del commercio come fonte di arricchimento, molto dibattuta in quei tempi non soltanto dagli economisti (basti pensare alle posizioni contrastanti di Mandeville e Boisguilbert), ma anche negli ambienti frequentati dall'arcivescovo di Cambrai.

Egli affronta l'argomento in più occasioni e gli dedica qualche pagina nelle *Tables de Chaulnes*¹⁰. La sua posizione appare moderata e favorevole a un commercio libero e onesto che non abbia come scopo l'accumulazione del denaro, ma l'abbondanza del necessario¹¹. Gli Olandesi, sobri e lavoratori, sono portati ad esempio. In una prospettiva economica più ampia, Fénelon si

⁹ Cuche 1991, parte I, cap. IV, mostra il percorso attraverso il quale la polemica contro la ricchezza eccessiva giunge in Francia e viene accolta dal Petit Concile, di cui, come è noto, facevano parte anche Bossuet, La Bruyère, Fleury e Fénelon. Vedi anche il commento di J. Orcibal alla *Lettre à Louis XIV* in Fénelon 1972, III, p. 401, nota 12.

¹⁰ *Mémoires politiques. X. Plans de Gouvernement. Commerce*, in Fénelon 1997, pp. 1104-1105.

¹¹ Vedi nel *Télémaque* l'esempio dei Fenici (Fénelon 1997, pp. 37-39, 116, 158-159) e le raccomandazioni di Mentor a Idoménée (ivi, p. 159).

avvicina anche a Boisguilbert che denuncia vigorosamente la perversione di un sistema economico e sociale basato su un falso culto del denaro, nemico della natura benefica e della felicità degli Stati e degli uomini¹².

Non è questo il luogo per dilungarsi sulle teorie di Boisguilbert, ma sarà bene accennare alla sua concezione della moneta come pura convenzione per facilitare gli scambi di servizi e generi necessari. Il denaro non vale niente se non si può permutare con cose utili alla sussistenza e deve essere «valet et esclave du commerce uniquement»; ma diventa “tyran” quando, invece di circolare tra persone oneste, viene accumulato per servire l’ambizione, il lusso, l’avarizia, l’ozio; o addirittura il crimine, quello che è punito dalle leggi, e quello che l’ignoranza legittima ed esalta ogni giorno¹³.

I danni provocati dal cattivo impiego del denaro sono messi in rilievo anche da Fénelon che non vede di buon occhio le improvvise fortune dei nuovi ricchi e lo sconvolgimento sociale che ne consegue. L’argomento, abbastanza dibattuto all’epoca, sarà ripreso anche da Montesquieu che denuncia la pratica e gli effetti delle speculazioni, così come il culto del denaro, pur incoraggiando l’esercizio del commercio e le manifatture¹⁴.

Inutilmente questi nostri antenati, insieme con tanti altri, ci hanno messo in guardia contro l’uso smodato delle ricchezze, i cui effetti negativi sull’equilibrio sociale ed ecologico sono ancora oggi, e con drammatica

¹² Vedi Boisguilbert 1966, in particolare le pp. 999-1000.

¹³ Ivi, pp. 977-978.

¹⁴ Nel *De l’Esprit des lois*, Montesquieu fa l’elogio di un equo spirito di commercio « [qui] entraîne avec soi celui de frugalité, d’économie, de modération, de travail, de sagesse, de tranquillité, d’ordre et de règle [...]. Le mal arrive, lorsque l’excès des richesses détruit cet esprit de commerce ; on voit tout à coup naître les désordres de l’inégalité qui ne s’était pas encore fait sentir » (V, 6). La questione, trattata anche nelle *Lettres persanes*, nello *Spicilège*, nelle *Considérations sur les richesses de l’Espagne*, è ben riassunta in Ehrard 1994, pp. 586-591.

urgenza, oggetto di preoccupazione e di studio.

Da qualche decennio ormai si susseguono indagini e riflessioni che incoraggiano una diversa e più responsabile gestione dell'economia degli Stati e del mondo¹⁵, per non parlare dei sostenitori di un processo di decrescita, che predicano il ritorno a un regime di vita più frugale, ma non per questo meno felice: «La société de croissance mondialisée – osserva Serge Latouche – est malade de sa richesse et de la destruction de son environnement» (Latouche 2011, pp. 10-11).

Nel *Télémaque*, Idoménée, fondatore di una splendida città cui non corrisponde tuttavia un'adeguata organizzazione economica e sociale, viene convinto dal saggio Mentor a rinunciare a inutili manifestazioni di forza e di ricchezza per indirizzare i suoi comportamenti, e di conseguenza quelli del suo popolo, verso una forma di vita più sobria, più equa e più sostenibile: «Mentor, semblable à un habile jardinier, qui retransche dans ses arbres fruitiers le bois inutile, tâchait ainsi de retrancher le faste inutile qui corrompait les mœurs. Il ramenait toutes choses à une noble et frugale simplicité » (Fénelon 1997, p. 161). Tra i rimedi suggeriti da Mentor c'è anche una drastica limitazione nell'esercizio delle arti, specialmente quelle finalizzate ai vani ornamenti e alle mollezze¹⁶.

L'esortazione a dedicarsi soprattutto alla cultura della terra e soltanto alle arti necessarie è presente già nei dibattiti dell'Académie Lamoignon e nelle *Pensées politiques* di Fleury (1670-1675)¹⁷; Fénelon non fa dunque che

¹⁵ Uno studio recente, Bartolini 2013, avvalendosi di una ricca bibliografia in gran parte statunitense, mostra come non il rifiuto, ma una buona gestione della ricchezza possa creare una situazione di benessere diffuso. Vedi anche Foucauld 2010, cap. I.

¹⁶ Vedi Fénelon 1997, pp. 162-163.

¹⁷ Vedi J. Orcibal, la nota 46 alla *Lettre à Louis XIV* (Fénelon 1972, vol. III, pp. 408-409).

sviluppare un argomento di attualità che troverà le sue estreme manifestazioni mezzo secolo più tardi nel *Discours sur les sciences et les arts* di Rousseau.

Le affermazioni più audaci avanzate da Fénelon nei riguardi di una vita frugale si trovano nelle sue opere di finzione. Si presenta quindi il problema del rapporto tra utopia e realtà: l'arcivescovo di Cambrai avrebbe mai applicato alla lettera tutte le massime delle sue favole, se una simile impresa fosse stata in suo potere? Le sue evasioni nel passato e nell'esotismo non escludono una conoscenza profonda della società contemporanea ed egli propende in generale per il compromesso tra una morale coerente coi principi cristiani, e una situazione di civilizzazione e di benessere cui pare impossibile rinunciare; tuttavia non dimentichiamo che le esortazioni del *Télémaque* e delle altre opere di finzione sono destinate concretamente alla formazione del futuro re, e si ritrovano, in modo più o meno esplicito, in quasi tutti gli scritti politici di Fénelon.

La domanda allora si pone, a proposito di Fénelon (ma il problema è di portata generale), se esiste un punto di equilibrio ideale tra i desideri materiali degli uomini e la possibilità di soddisfarli senza venir meno a comportamenti morali ispirati al Vangelo, o comunque a principi di sobrietà, equità e pace¹⁸. Questo punto di equilibrio riguarda le società a livello della visione politica, che può essere più significativa e più forte quando è sostenuta da un'etica individuale che segue lo stesso orientamento; e si può raggiungere progredendo o regredendo a partire da una data situazione.

¹⁸ Naturalmente ci sono, anche all'epoca di Fénelon, punti di vista molto diversi fra loro; basti pensare a Mandeville e alla sua celebre favola delle api.

Quando Fénelon denuncia il lusso con severità o quando esorta i grandi all'umiltà (« Descendez – dice all'Elettore di Colonia – jusqu'à la dernière brebis de votre troupeau [...] descendez donc, descendez »¹⁹), propone ai potenti e ai ricchi della terra di fare un passo indietro, di limitare la loro avidità di possesso e di potere. Ciò non significa tuttavia che egli prenda in considerazione un livellamento, d'altronde irrealizzabile, delle ricchezze o delle condizioni sociali²⁰.

«Les hommes veulent tout avoir, et ils se rendent malheureux par le désir du superflu ; s'ils voulaient vivre simplement et se contenter de satisfaire aux vrais besoins, on verrait partout l'abondance, la joie, la paix et l'union » (Fénelon 1997, p. 58). Così dice Mentor nel *Télémaque*, portando ad esempio il governo di Creta; in base a questi principi induce Idoménée a trasformare il regno di Salente in una terra di pace e di benessere diffuso. L'esperimento non è indolore, ma risultato di sforzi, di rinunce, di esercizio della volontà. Un processo analogo propone Fénelon alla società francese del suo tempo.

L'insieme dei suoi scritti, pur tenendo conto di situazioni concrete e apparentemente irreversibili, suggerisce dunque un ritorno indietro verso un modello di vita più semplice, se non addirittura arcaico e, in ogni caso, più conforme alla semplice natura²¹ e ai principi del Vangelo²².

¹⁹ Discours prononcé au sacre de l'Électeur de Cologne, in Fénelon 1997, p. 960.

²⁰ Per Fénelon la gerarchia delle classi sociali resta intoccabile, così come certe conquiste della civilizzazione. Per quanto riguarda le ricchezze, si può notare in generale che il Petit Concile non considera una società che possa privarsi di denaro, e insiste piuttosto su una "morale financière" (Vedi Cuche 1991, pp. 123-125).

²¹ Vedi, fra tanti, lo studio di Albert Chérel, « L'Idée du "naturel" et le sentiment de la nature chez Fénelon », *RHLF*, oct.-déc. 1911, pp. 810-826 e Ehrard 1994, pp. 576-583.

²² Vedi, su questo argomento, F.-X. Cuche, « Fénelon. Une politique tirée de l'Évangile? », *XVII^e siècle*, n° 206, 52^e année, n°1-2000, pp. 73-95.

In questo percorso la frugalità in quanto scelta di valori è fondamentale. Nel *Télémaque*, gli esempi di Aristodème, degli abitanti della Bétique, e dei Manduriens rappresentano dei punti di equilibrio perfetto tra desideri e soddisfazione, anche se in situazioni diverse fra loro ; lo stesso si può dire per Idoménée che, istruito da Mentor, ristabilisce dei comportamenti sobri a Salente.

Al di là delle opere di finzione - dal *Télémaque*, alle *Fables*, ai *Dialogues des morts* – troviamo le stesse esortazioni alla frugalità un po' ovunque nell'opera di Fénelon: nei *Dialogues sur l'éloquence*, il buon oratore, che deve essere di esempio ai suoi ascoltatori, « mènera une vie simple, modeste, frugale, laborieuse ; il lui faudra peu, ce peu ne lui manquera point [...] » (Fénelon 1983, p. 20) ; nei *Sermons* (per esempio in quello per la festa dell'Epifania), Fénelon rimpiange « la simplicité, la modestie, la frugalité, la probité exacte de nos pères » (Fénelon 1983, p. 841) ; dans l'*Examen de conscience sur les devoirs de la royauté*, esorta il principe: « apprenez-leur [à vos courtisans] à vivre avec frugalité » (Fénelon 1997, p. 986) ; nella *Lettre à l'Académie*, loda la vita semplice degli Antichi, rappresentata da Omero e da Virgilio; senza contare le incitazioni alla sobrietà che si trovano nel trattato *De l'éducation des filles*.

Le lodi della frugalità trovano riscontro e rinforzo nella ferma condanna del lusso, frutto della vanità e della stupida ambizione, nonché causa di rovina finanziaria per chi lo pratica e di accrescimento di miseria per gli altri. Gli eccessi di prodigalità o di avarizia sono indicati come esempi da evitare a ogni costo: nel *De l'éducation des filles* (« un esprit raisonnable ne doit chercher, dans une vie frugale et laborieuse, qu'à éviter la honte et l'injustice attachées à une conduite prodigue et ruineuse » Fénelon 1983, p. 156) ; nelle *Œuvres spirituelles* (« On est avide de son bien, et avide de

celui d'autrui » Fénelon 1983, p. 841; « Quelle pauvreté effective dans une abondance apparente ! » Fénelon 1983, p. 895) ; nella *Lettre à l'Académie* (« Ceux qui cultivent leur raison, et qui aiment la vertu, peuvent-ils comparer le luxe vain et ruineux, qui est en notre temps la peste des mœurs, et l'opprobre de la nation, avec l'heureuse et élégante simplicité, que les Anciens nous mettent devant les yeux ? » Fénelon 1997, p. 1193); e così via.

Nello stesso modo viene condannata l'avarizia prodiga; quell'avarizia cioè che si nasconde dietro le apparenze del fasto, ma si rivale sfruttando i più poveri²³. In compenso, nel *Dialogue de Socrate et Alcibiade*, Socrate deplora gli eccessi di frugalità di Licurgo, anch'essi fonte d'impoverimento per le popolazioni²⁴.

Le finzioni letterarie di Fénelon, col conforto degli altri scritti di carattere politico, si pongono dunque come punti di partenza per una riforma della società; non si tratta di esempi astratti, ma neppure di modelli che si possano imitare senza tener conto delle difficoltà e degli infiniti compromessi che ne comporterebbe l'applicazione; si tratta in qualche modo di quello che oggi Serge Latouche chiama «fiction performative», cioè « une “utopie concrète”, ou encore un projet de construction d'une société d'abondance

²³ Nel *Dialogue de Lucullus et Crassus* si trovano molte osservazioni sull'avarizia, la moderazione, l'ostentazione e una critica severa degli avari fastosi: a Lucullo che gli chiede la ragione di tante spese superflue ed eccessive, Crasso risponde : « Une mauvais honte, et la crainte de passer chez vous pour avare. Les prodigues prennent toujours la frugalité pour une avarice infâme » ; ma dovrà poi risparmiare per controbilanciare quelle spese. « Bon – conclude Lucullo – vous vous en dédommaginez en Asie en pillant les peuples » (Fénelon 1983, p. 400).

²⁴ « Lycurgue est donc louable d'avoir banni de sa république tous les arts qui ne servent qu'au faste et à la volupté, mais il est inexcusable d'en avoir ôté l'agriculture et les autres arts nécessaires pour une vie simple et frugale. » (Ivi, pp. 330-331).

frugale pour sortir des apories de la société de consommation»²⁵.

Resta da stabilire quale sia, per Fénelon, la misura della frugalità, cioè la situazione in cui il necessario diventa superfluo, e viceversa. Naturalmente il punto di equilibrio può cambiare secondo le epoche, le occasioni, le forme di governo, le condizioni generali di uno Stato, di un insieme di Stati o del pianeta. Si veda ad esempio come oggi Jean-Baptiste Foucauld torni sul concetto di abbondanza frugale come risultato di un equilibrio che tenga conto anche dell'impiego del tempo in una riconversione della produttività e dei consumi²⁶.

È qui che, oggi come allora, entrano in gioco due fattori d'importanza fondamentale: il discernimento e il coraggio. Il discernimento per comprendere qual è il giusto grado di frugalità, il coraggio per poter regredire (o avanzare virtuosamente) per raggiungerlo.

Queste doti dovrebbero essere in primo luogo prerogativa dei governanti, i quali tuttavia possono facilmente lasciarsi trascinare dalle attrattive della ricchezza. Così, nell'*Examen de conscience*, Fénelon mette in guardia il futuro sovrano : « N'avez-vous point mis sur le peuple de nouvelles charges pour soutenir vos dépenses superflues, le luxe de vos tables, de vos équipages et de vos meubles, l'embellissement de vos jardins et de vos maisons, les grâces excessives que vous avez prodiguées à vos favoris ? »

²⁵ Latouche 2011, p. 7.

²⁶ «Ne nous méprenons pas sur les mots [abondance frugale] : il ne s'agit pas évidemment de généraliser la pauvreté. Mais bien au contraire de mettre un peu plus d'abondance là où il y a misère (en revenu...ou en temps), et plus de frugalité là où il y a excès de richesse. Pas question de renoncer à l'abondance, mais à condition d'en convertir le sens. Impossible d'échapper à une certaine frugalité, mais il ne s'agitait pas d'un appauvrissement, car ce dont nous serions privés procure des satisfactions de plus en plus marginales. Il s'agit de trouver un équilibre nouveau entre le stoïcisme qui fonde et rend possible l'effort, et l'épicurisme qui en constitue la récompense » (Foucauld 2010, p. 10).

(Fénelon 1997, p. 985).

Naturalmente progredire nell'arricchimento e nell'ingiustizia (quando la ricchezza cresce in modo proporzionale alla povertà) appare più facile che rinunciare ad alcune abitudini e prerogative. Negli scritti di Fénelon sono ben messe in evidenza le difficoltà che si oppongono a un regime di vita semplice e solidale in un'epoca in cui « la misère et le luxe augmentent comme de concert » e « la simplicité, la modestie, la frugalité, la probité exacte de nos pères, leur ingénuité, leur pudeur, passent pour des vertus rigides et austères d'un temps trop grossier » (Fénelon 1983, p. 841).

Accanto ai modelli di vita presentati nelle sue opere di finzione, Fénelon non cessa, negli scritti politici e spirituali, di attaccare la corruzione e la decadenza morale della Francia e di esortare i grandi e il popolo cristiano a un ritorno ai principi del Vangelo.

Tuttavia né l'arcivescovo di Cambrai, né quelli tra i suoi contemporanei che avevano manifestato propensione per un'economia più arcaica, che privilegiasse l'agricoltura a discapito di altri sistemi più evoluti fondati sul commercio e dunque sul denaro (Boisguilbert, La Hontan, lo stesso Bossuet), rinnegano i benefici del progresso e le comodità che apporta alla vita quotidiana²⁷. Regredire da uno stato di benessere eccessivo o ingiusto verso una condizione di equità e di maggiore sobrietà resta in ogni caso un'impresa assai ardua; ed è uno dei problemi sensibili delle nostre civiltà più sviluppate.

Fénelon non propone dunque la semplicità barbara degli uomini primitivi,

²⁷ Vedi Ehrard 1994, p. 579. Ehrard, a proposito di Fénelon, parla di una frugalità «honnête», adatta alla condizione di ciascuno, e di diversi gradi nella semplicità, che sono i segni esteriori della gerarchia sociale (Ivi, p. 582).

ma difende un ideale equilibrato dove l'essenziale non sia soffocato dall'accessorio. Ma a questo punto si pone di nuovo il problema di una definizione dell'essenziale.

Se parliamo del necessario fisico che è scandaloso non fornire a tutti prima di soddisfare bisogni meno immediati, bisogna constatare che si tratta di un concetto variabile; il “reddito di cittadinanza” di cui parla Beppe Grillo in Italia, o il minimo sociale garantito di cui si parla in Europa (questione che Montesquieu aveva già preso in considerazione²⁸), sono ben diversi da quello che rappresenta l'essenziale per alcuni paesi dell'Africa.

O ancora bisogna considerare che oggi non basta più rinunciare a beni che sono appannaggio di un'élite, ma anche a beni di uso comune nei paesi ricchi del pianeta, che, nel loro insieme, sono diventati essi stessi élite in una dimensione globale; bisogna anche comprendere a che punto un bene indispensabile per alcuni e in determinate occasioni può diventare superfluo in altre (per esempio in quali situazioni un telefono cellulare può essere considerato superfluo?).

I sacrifici che richiedono oggi i partigiani della decrescita – i cosiddetti “objecteurs de croissance” – (rinunciare al nucleare, ridurre i trasporti ecc.), sono ben diversi dalle rinunce che prospetta Fénélon. Poiché la civilizzazione, malgrado le raccomandazioni dei nostri antenati, è progredita in modo esponenziale da tre secoli a questa parte, le privazioni necessarie sono oggi forse più pesanti, e allo stesso tempo più urgenti e inevitabili,

²⁸ « Quelques aumônes que l'on fait à un homme nu dans les rues, ne remplissent point les obligations de l'État, qui doit à tous les citoyens une subsistance assurée, la nourriture, un vêtement convenable, et un genre de vie qui ne soit pas contraire à la santé. » (*De l'Esprit des lois*, XXIII, 29). Montesquieu non tiene conto del problema dell'istruzione, considerato oggi come un bisogno fondamentale; comunque, nella sua opera, le indicazioni sui doveri dello Stato variano secondo le circostanze.

poiché non si tratta più soltanto di una questione di equità sociale (cosa già di per sé enorme), ma di salvaguardare il pianeta.

In nessun luogo Fénelon, come i suoi contemporanei, esprime la preoccupazione, così forte ai nostri giorni, che le risorse della terra si possano esaurire e che i suoi abitanti siano troppo numerosi; prende tuttavia in considerazione il problema di una distribuzione sproporzionata delle risorse e degli abitanti²⁹. Egli vede chiaramente i pericoli dell'urbanizzazione, in un contesto in cui evoca tuttavia delle risorse naturali inesauribili e incoraggia l'immigrazione:

Une grande ville fort peuplée d'artisans occupés à amollir les mœurs par les délices de la vie, quand elle est entourée d'un royaume pauvre et mal cultivé, ressemble à un monstre dont la tête est d'une grosseur énorme et dont tout le corps exténué et privé de nourriture n'a aucune proportion avec cette tête³⁰.

Nous avons transporté de la ville dans la campagne les hommes qui manquaient à la campagne et qui étaient superflus dans la ville. De plus nous avons attiré dans ce pays beaucoup de peuples étrangers. Plus ces peuples se multiplient, plus ils multiplient les fruits de la terre par leur travail ; cette multiplication si douce et si paisible augmente plus un royaume qu'une conquête³¹.

Questo passo dà la misura della strada che abbiamo fatto, da tre secoli a

²⁹ Vedi per esempio la *Lettre à Louis XIV* (Fénelon 1983, p. 547, n. 2, p. 1412-1413).

³⁰ *Les Aventures de Télémaque* », in Fénelon 1997, p. 289. Anche Fleury aveva preso in considerazione il contrasto tra città e campagna (vedi per esempio *Mœurs des Israélites*, chap. VI, IX, XIII).

³¹ *Ivi*, p. 289-290. Vedi anche Bossuet : « On doit conclure des passages que nous avons rapportés que les véritables richesses sont celles que nous avons appelées naturelles, à cause qu'elles fournissent à la nature ses vrais besoins. La fécondité de la terre et celle des animaux est une source inépuisable de vrais biens ; l'or et l'argent ne sont venus qu'après, pour faciliter les échanges [...] » (*Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*, livre X, art. I, proposition X).

questa parte, in fatto di esaurimento delle risorse naturali e di migrazione di popolazioni; i movimenti ecologisti e gli studi demografici non cessano di darci buoni consigli, non poi così lontani dai suggerimenti di Fénelon e di alcuni suoi contemporanei. Tuttavia la storia ci insegna che gli uomini tentano di ravvedersi soltanto in vista del pericolo: per forza, piuttosto che per amore. Oggi più che mai, siamo in pericolo a causa dei nostri abusi contro l'equità e la sobrietà; resta da sperare che le nostre reazioni possano ancora essere ispirate dalla libertà e dalla coscienza, piuttosto che dalle strategie al servizio di uno smodato desiderio di potere e di denaro, e siano sospinte dalla convinzione che certe rinunce, lungi dal peggiorare la nostra situazione, alleggerirebbero le difficoltà di tutti.

Bibliografia

- Bartolini, S. (2012). *Manifesto per la felicità. Come passare dalla società del ben-avere a quella del ben-essere*. Roma: Donzelli.
- de Boisguilbert, P. *Dissertation de la nature des richesses, de l'argent et des tributs [...]*. citato in *Pierre de Boisguillebert ou la Naissance de l'économie politique*. (1966). 2 voll. vol. II. Paris : INED. pp. 973-1012.
- Cuche F.- X. (1991). *Une pensée sociale catholique. Fleury, La Bruyère, Fénelon*. Paris : les Éd. du Cerf.
- Ehrard, J. (1994). *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^{ème} siècle*. Paris : Albin Michel.
- Fénelon. (1983, 1997). *Œuvres*. éd. prés., ét. et ann. par Le Brun J. 2 voll. Paris : Gallimard.
- Fénelon. (1972). *Correspondance*, texte ét. et comm. par Orcibal, J. voll. II- III. *Lettres antérieures à l'exil*. Paris : Klincksieck.
- Fénelon (1994). *Lettre à Louis XIV* . précédée de *Un Prophète à la cour*. notes par Cuche F.-X. Rezé : Séquences.
- de Foucauld, J.-B. (2010). *L'Abondance frugale. Pour une nouvelle solidarité*. Paris : Odile Jacob.
- Latouche S. (2011). *Vers une société d'abondance frugale*. Paris : Fayard.

[Indietro all'indice](#)

La povertà nel codice letterario del classicismo francese: l'esempio di La Bruyère.

Federico Corradi

Sommario: La povertà è un oggetto indicibile nel codice letterario del classicismo francese. La riaffermata tripartizione degli stili comporta di relegarne la rappresentazione in un registro comico o edificante. Una rappresentazione diretta della povertà, al di fuori dei filtri comici o ideologici, emerge a tratti solo nei *Caractères*. Se nella maggior parte dei frammenti affiorano solo la parola o il concetto, ci sono almeno due *remarques* in cui la povertà è oggetto di un'amplificazione descrittiva. Nel celebre doppio ritratto di Giton e Phédon la rappresentazione rientra ancora nel registro comico-satirico: la coppia antitetica povertà-ricchezza serve a delineare implicitamente una virtù che sta nel mezzo. Ma nel celebre frammento sugli *animaux farouches*, La Bruyère suggerisce, adottando la tecnica dello sguardo straniato, che la povertà estrema rende l'essere umano un oggetto indefinibile, su cui le categorie cognitive non hanno presa. Mette così in scena la difficoltà stessa che la letteratura classica ha di dire e di pensare la povertà.

Parole chiave: Povertà; La Bruyère; Classicismo; Immagini; Straniamento

Keywords: Poverty; La Bruyère; Classicism; Images; Estrangement

Si sa che la povertà è letteralmente un oggetto indicibile nel codice letterario del classicismo francese. Secondo la ben nota tesi di Erich Auerbach, la riaffermata tripartizione degli stili comporta di relegare la rappresentazione delle classi sociali basse in un registro comico, oppure in un discorso di edificazione che fa del povero una figura di Cristo¹. È comprensibile che una

¹ Se gli studi storici sulla povertà nella società di Ancien Régime sono naturalmente numerosi, pochi si sono occupati della sua rappresentazione nella letteratura francese del XVII secolo. Bronislaw Geremek in *Les fils de Caïn* (Geremek 1991) studia l'immagine del

rappresentazione diretta della povertà, esente da filtri comici o ideologici, emerga a tratti solo in un'opera inclassificabile, che trascende in buona parte la distinzione tra i generi, come i *Caractères*. In essi convergono diverse tradizioni di scrittura: la satira di ascendenza antica e rinascimentale, la predicazione, la “moralistica”, il “carattere” di tradizione inglese. È questa incertezza di statuto, a cui si aggiunge un'ambiguità enunciativa e ideologica (chi parla nei *Caractères*? Da quale pulpito viene la predica?²) che fa sì che i *Caractères* escano spesso dagli schemi rigidi del classicismo per aprirsi ad una visione più mossa, anticipando tratti che saranno propri del secolo successivo.

Del resto, le condizioni disperate di buona parte della popolazione negli ultimi decenni di regno di Luigi XIV, in particolare dal 1688 al 1694, cioè precisamente negli anni in cui La Bruyère costruisce per aggiunte e aggiustamenti successivi la grande architettura dei *Caractères*, sono sotto gli occhi di tutti. Una serie di cattivi raccolti determinati da condizioni climatiche particolarmente sfavorevoli provoca una generale malnutrizione e culmina, nel biennio 1693-1694, in una crescita esponenziale dei decessi³. La Bruyère, il cui ideale etico-politico deve molto alle preoccupazioni del “Petit concile”⁴, non poteva essere insensibile alle ricadute sociali e morali

povero e del vagabondo dal XV al XVII secolo, ma senza occuparsi del classicismo francese, che, nella rappresentazione di mendicanti e straccioni, si baserebbe su stereotipi distanti dalla realtà sociale. Più rilevante il volume di Pierre Ronzeaud, *Peuple et représentations sous le règne de Louis XIV*, che dedica un capitolo alla povertà (Ronzeaud 1988, p. 77-97), mentre la miscellanea *Figures et langages de la marginalité aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles* (Ricci 2013), indaga senza sistematicità un argomento affine ma non identico al nostro. Esiste poi una bibliografia sui singoli autori: su Montaigne vedi Legros 2013, su Bossuet, Le Brun 1964, su Pascal, Mesnard 1995.

² Vedi Toffano 1997.

³ Vedi Lebrun 1997, p. 189-200.

⁴ Ricordiamo che, come sottolinea François-Xavier Cuche, gli incontri di lavoro sulla Bibbia, che sono occasione di aggregazione per il “Petit Concile”, si interrompono nel 1682, ma le relazioni tra i membri del gruppo proseguono senz'altro al di là di questa data:

di questa crisi: tanto più che in lui l'ottica del moralista puro si coniuga con quella dell'osservatore attento dei fenomeni sociali⁵.

Ad un primo sguardo, però, non si può che constatare la scarsità di immagini legate alla povertà nei *Caractères*, benché la parola e il concetto affiorino esplicitamente o implicitamente in numerose *remarques*.

Il tema è declinato secondo diversi registri discorsivi:

1) Il registro cristiano della carità (o dell'assenza di carità) nei confronti del povero: se le ricchezze e più in generale l'agiatezza sono spesso un ostacolo alla compassione perché impediscono di identificarsi con l'altro in virtù di una comune esperienza del dolore (*De l'homme*, 79 e *Des Biens de fortune*, 18: «quel moyen de comprendre dans la première heure de la digestion qu'on puisse quelque part mourir de faim?»⁶), la sensibilità delle «âmes bien nées» consiste proprio nel saper preservare la capacità di compassione anche nel turbine dei piaceri della società (*De l'homme*, 80). C'è del resto un piacere specifico associato alla *bienfaisance*, che solo un'*élite* della

vedi su questo tema la monografia *Une pensée sociale catholique: Fleury, La Bruyère et Fénelon* (Cuche 1991), e l'utile sintesi fornita dall'autore in "La Bruyère et le Petit Concile" (Cuche, 1992). La denuncia della miseria contadina rappresenta un luogo comune in questo ambiente: Cuche passa in rassegna le prese di posizione in proposito di Fénelon, Fleury e La Bruyère, osservando però che in questi intellettuali cittadini la visione del mondo rurale è spesso imprecisa, basata più sulla tradizione letteraria che sull'osservazione diretta (Cuche 1991, p. 33-37).

⁵ Bisogna tuttavia sfumare la relazione diretta tra la crisi alimentare che comincia a manifestarsi nel 1688 ma che raggiunge il suo apice nel biennio 1693-1694 e la scrittura dei *Caractères*. Buona parte delle *remarques* che analizzeremo sono presenti fin dalle prime edizioni: La Bruyère, quindi, si riferisce meno ad una congiuntura eccezionale che ad un dato permanente, cioè alla presenza di sacche di povertà nella Francia di Ancien Régime. Il frammento sugli "animaux farouches", in particolare, viene inserito nella quarta edizione, cioè nel 1689.

⁶ Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione "Livres de poche" curata da Emmanuel Bury (La Bruyère, 1995).

sensibilità può apprezzare: «Il y a du plaisir à rencontrer les yeux de celui à qui l'on vient de donner» (*Du Cœur*, 45). In altri casi il moralista sottolinea il pudore e la sobrietà di comportamento che la vista della miseria ispira o dovrebbe ispirare alle classi agiate (questo rientra naturalmente nella polemica contro il lusso ostentato in particolare dei *parvenus*): «Il y a une espèce de honte d'être heureux à la vue de certaines misères» (*De l'homme*, 82).

2) Il registro filosofico che vede la povertà ora come uno di quei mali sui quali si esercita, con maggiore o minore efficacia, la *constantia* del saggio («Les stoïques ont feint qu'on pouvait rire dans la pauvreté», *De l'homme*, 3; “[la philosophie] nous arme contre la pauvreté», *De l'homme*, 132), ora in coppia antitetica con la ricchezza come uno dei due vizi opposti che servono, aristotelicamente, a valorizzare per converso la “*médiocrité*”:

Il y a des misères sur la terre qui saisissent le coeur; il manque à quelques-uns jusqu'aux aliments [...] L'on mange ailleurs des fruits précoces; l'on force la terre et les saisons pour fournir à sa délicatesse [...] tienne qui voudra contre de si grandes extrémités; je ne veux être, si je le puis, ni malheureux, ni heureux: je me jette et me réfugie dans la médiocrité (*Des biens de fortune*, 47)⁷.

In ogni caso in La Bruyère - come stupirsene? – prevale l'ottica morale su quella socio-economica. La povertà non è fatta oggetto di rappresentazione in sé stessa, ma in relazione a categorie morali. Talvolta appare come un vizio perché originata da comportamenti riprovevoli, talvolta interessa per le reazioni che suscita in chi ne è esente, serve cioè a smascherare la durezza di cuore o a rivelare la nobiltà d'animo degli uomini. In nessuna *remarque* c'è un approfondimento delle ragioni socio-economiche che l'hanno

⁷ Vedi anche *De l'homme*, 135. Questa esaltazione della medietà che rifugge dagli estremi della ricchezza e della povertà è un luogo comune che risale alla letteratura medievale (Angeli 1996) e che si ritrova in molti testi del Seicento. Sul concetto di *médiocrité* in La Bruyère, vedi Cuche 1991, p. 389-394.

prodotta. Essa appare o come il risultato di un imponderabile rovescio di fortuna (*Des biens de fortune*, 6) o come il frutto di una distribuzione diseguale delle risorse predisposta da Dio al fine di mostrare, paradossalmente, la vanità dei beni materiali: «Rien ne fait mieux comprendre le peu de chose que Dieu croit donner aux hommes, en leur abandonnant les richesses, l'argent, les grands établissements et les autres biens, que la dispensation qu'il en fait et le genre d'hommes qui en sont le mieux pourvus» (*Des biens de fortune*, 24). Se almeno in un caso essa viene presentata come l'indizio e la conseguenza di una condotta virtuosa, caricandosi quindi di una valenza positiva nel solco della tradizione stoico-cinica da una parte, evangelica dall'altra («Dans toutes les conditions, le pauvre est bien proche de l'homme de bien, et l'opulent n'est guère éloigné de la friponnerie [...]», *Des biens de fortune*, 44), in molti casi essa è il risultato della dilapidazione delle ricchezze causata dallo snobismo e dall'ostentazione del lusso (vedi il personaggio denominato André, che «court à l'indigence» al solo scopo di brillare al Marais, *De la ville*, 11) oppure è il vizio di origine da cui non ci si libera nonostante il tentativo di cancellarne le tracce (è il caso di Dorus, che passa in lettiga per la via Appia preceduto e accompagnato da un seguito principesco senza però far dimenticare «la bassesse et la pauvreté de son père Sanga», *Des biens de fortune*, 20)⁸.

Dalla distribuzione diseguale delle ricchezze si possono poi trarre conclusioni opposte: ora essa appare, per la sua stessa inaccettabilità, come un indizio certo della presenza di una compensazione ultraterrena (*Des biens de fortune*, 26), ora la compensazione appare già realizzata sulla terra

⁸ La stessa ambivalenza assiologica caratterizza in La Bruyère la nozione sfuggente di "peuple", ora lodato, ora vituperato: vedi Cuche, 1991, p. 45-48. Vedi anche Koppisch 1975, p. 212.

attraverso l'assegnazione a persone diverse di *avantages* differenti («Quand on est jeune, souvent on est pauvre; [...] l'on devient riche et vieux en même temps; tant il est rare que les hommes puissent réunir tous leurs avantages [...]», *Des biens de fortune*, 39). In ogni caso, lungi dal condannare un modello di società fondato sulla separazione tra ricchi e poveri, La Bruyère dedica una lunga *remarque*, che occupa tra l'altro la terzultima posizione a partire dalla settima edizione, a mostrarne la necessità (*Des esprits forts*, 48). In due *volets* simmetrici, immagina prima che cosa succederebbe se tutti al mondo fossero ricchi, poi se tutti fossero poveri. Le conseguenze sarebbero nefaste in entrambi i casi, dato che verrebbero meno i legami di dipendenza e di aiuto reciproco tra le classi: è quindi nella diseguaglianza delle condizioni che la bontà del piano divino si rivela⁹. La Bruyère mette questa riflessione alla fine dei *Caractères* per rovesciare uno degli argomenti dei libertini che dalla diseguaglianza delle condizioni inferivano l'inesistenza o l'ingiustizia di Dio. Tuttavia, il frammento successivo viene a temperare – e quasi a rovesciare – questa giustificazione un po' gretta dell'ordine esistente. Vale la pena di citare interamente due paragrafi di *Des esprits forts*, 49, perché riassumono con chiarezza il pensiero di La Bruyère grazie anche ad un efficace chiasmo nel quale la «compensation» voluta da Dio occupa le due posizioni esterne e le «extrémités» prodotte dagli uomini le due posizioni centrali:

Une certaine inégalité dans les conditions qui entretient l'ordre et la subordination, est l'ouvrage de Dieu, ou suppose une loi divine: une trop grande disproportion, et telle qu'elle se remarque parmi les hommes, est leur ouvrage, ou la loi des plus forts.

⁹ Marc Escola, nelle note della sua edizione critica dei *Caractères*, ricorda che l'argomento, ampiamente orchestrato da Bossuet nel sermone *Sur l'éminente dignité des pauvres*, risale ad un'omelia di San Giovanni Crisostomo: vedi Bossuet 1890-1897, t. 3, p. 120-121. Tuttavia, l'articolazione perfettamente simmetrica dell'argomentazione è un apporto originale di La Bruyère.

Les extrémités sont vicieuses, et partent de l'homme: toute compensation est juste et vient de Dieu.

È un evidente atto d'accusa nei confronti di una società in cui il divario tra il lusso di pochi e la miseria di molti si allarga sempre di più.

Non sempre è facile, insomma, ricondurre ad un pensiero coerente questa pluralità di prospettive. In ogni caso, raramente la povertà affiora nei *Caractères* senza che sia evocato anche il suo opposto, la ricchezza. I due estremi si toccano, mostrando la loro attitudine a convertirsi l'uno nell'altro: «L'occasion prochaine de la pauvreté, c'est de grandes richesses» (*Des biens de fortune*, 49). Vediamo qui affiorare quella retorica dell'antitesi che Piero Toffano ha analizzato in chiave freudiana nelle *Maximes* di La Rochefoucauld e che La Bruyère non esita talvolta a recuperare¹⁰. Tuttavia la *coincidentia oppositorum*, senza cessare di essere l'espressione linguistica di un'aberrazione logica segretamente appagante, è qui soprattutto denuncia stridente di un'aberrazione sociale: ricchezza e povertà, invece di essere stabili e tangibili segni dell'appartenenza ad una gerarchia sociale immutabile, diventano attributi intercambiabili, evidenziando così il disordine sociale introdotto dall'accumulazione precapitalistica delle ricchezze. I due rappresentanti opposti e complementari di questa paradossale identificazione di ricchezza e povertà sono Crésus, che dilapida un enorme fortuna acquisita tramite «le vol et la concussion» e muore nella più nera miseria, privo di ogni conforto materiale e morale (*Des Biens de fortune*, 17), e il tipo dell'avarò (*De l'homme*, 114), che è povero per la ragione opposta, perché accumula ricchezza senza goderne, anzi sopportando le stesse privazioni di chi è povero sul serio. La definizione di ricchezza e povertà data da La Bruyère – «Celui-là est riche, qui reçoit plus qu'il ne consume; celui-là est pauvre dont la dépense excède la recette»

¹⁰ Toffano 1989.

(*Des Biens de fortune*, 49) – è fatta quindi per essere facilmente convertita nel suo contrario: se nel caso di Crésus effettivamente la «dépense excède la recette», nel caso dell’avarò sono le uscite ad essere inferiori alle entrate. Eppure gli effetti sono gli stessi.

L’ideale da contrapporre a questo diabolico intreccio di povertà e ricchezza è da ricercare nostalgicamente nel passato idealizzato degli “ancêtres”, ben rappresentato dal lungo frammento *De la ville*, 22. In questo quadro idilliaco, troviamo infatti la stessa coppia oppositiva “dépense-recette”, ma stavolta, invece di esserci un’eccedenza di uno dei due termini sull’altro, c’è una proporzione armonica: «leur dépense était proportionnée à leur recette». Ma non basta la gestione oculata delle risorse economiche a definire l’ideale di La Bruyère, bisogna anche che la ricchezza sia proporzionata alla nascita, al rango sociale: «l’on était alors pénétré de cette maxime, que ce qui est dans les Grands splendeur, somptuosité, magnificence, est dissipation, folie, ineptie dans le particulier». Semiologo *ante litteram*, La Bruyère è attento più di ogni cosa a leggere i segni della realtà, a cogliere le relazioni tra un significante e un significato, con un movimento che dall’esterno va verso l’interno, dall’apparenza alla realtà che essa rivela o nasconde. Ma il compito, in una società in via di trasformazione, è estremamente complesso, perché spesso i segni sono contraddittori e ambigui e possono prestarsi a letture diverse, perfino opposte. Uno dei *leitmotive* dei *Caractères* è proprio il venir meno delle «distinctions extérieures» che un tempo permettevano di collocare immediatamente l’individuo all’interno della gerarchia sociale («il y avait entre eux des distinctions extérieures qui empêchaient qu’on ne prît la femme du praticien pour celle du magistrat, et le roturier ou le simple valet pour le gentilhomme»). Il lettore italiano non può non pensare alla «confusion delle persone» causata dai «subiti guadagni» che agli occhi di Dante è venuta a turbare l’armonia della Firenze «sobria e pudica» di

Cacciaguida. Così, il lavoro di decifrazione portato avanti dal moralista si conclude quasi sempre con la constatazione della dissociazione tra apparenza e realtà: la coppia “pauvreté-richeesse”, come quella “noblesse-roture”, cessa di essere un’opposizione reale e i due termini finiscono per incontrarsi e confondersi scandalosamente¹¹. Non solo l’una può avere l’apparenza dell’altra, ma l’una può entrare nella definizione dell’altra, può essere la via maestra per accedere all’altra: senza possedere grandi ricchezze, una giovane virtuosa non può sperare di fare «dans une riche abbaye vœu de pauvreté» (*De quelques usages*, 31). Insomma, il mondo rassicurante delle distinzioni e il mondo inquietante dell’indistinto si articolano per La Bruyère secondo un asse temporale: il primo è confinato in un passato patriarcale vagheggiato, il secondo prevale nel presente.

L’ambiguità dei segni non impedisce la lettura della realtà sociale, ma la rende più complessa, costringendo il moralista a un lavoro di decifrazione fondato sul dettaglio «délié» e «imperceptible», che tuttavia non cessa di essere rivelatore (*Du Mérite personnel*, 37). Esempio in proposito *Des Biens de fortune*, 53: «Les traits découvrent la complexion et les mœurs; mais la mine désigne les biens de fortune; le plus ou le moins de mille livres de rente se trouve écrit sur les visages». Probabilmente Balzac avrebbe potuto sottoscrivere all’ottimismo epistemologico di questa *remarque*. Se l’abito non fa più il monaco, la «mine» non tradisce, rivelando la classe di reddito della persona. Una simile osservazione apre il campo ad un approccio descrittivo e semiotico nei confronti della povertà e della ricchezza. In effetti, nei frammenti analizzati fino a questo momento, La

¹¹ Più tradizionale l’identificazione moralistica di povertà e ricchezza rispettivamente con presenza o assenza di bisogni e desideri, definizione che emerge negli ultimi due paragrafi di *Des biens de fortune*, 49 e per la quale La Bruyère attinge ad una lunga tradizione che si può far risalire a Seneca (*De tranquillitate animi*, VIII-IX).

Bruyère si mantiene su un piano abbastanza astratto: la povertà viene solo nominata e non si concretizza quasi mai in immagini, se non estremamente stilizzate e convenzionali. Bisogna invece rileggere il famoso doppio ritratto di Giton e Phédon (*Des Biens de Fortune*, 83) per osservare come la povertà produca finalmente delle immagini. In questo celebre *morceau de bravoure*, La Bruyère realizza in un certo senso il programma enunciato in *Des Biens de fortune*, 53.

Certo, la rappresentazione rientra sempre nel registro satirico; la povertà forma ancora una volta insieme alla ricchezza una coppia antitetica che serve a delineare implicitamente una virtù che sta nel mezzo, rappresentata dall'ideale dell'*honnêteté*: entrambe le condizioni sono fonte di vizi morali ed estetici ed impediscono di accedere alla categoria dell'*honnête homme*. La povertà si contrappone, infatti, non alla ricchezza *tout court*, ma alla ricchezza ostentata, quella dei *parvenus*, dei *partisans*. La novità di questo brano consiste invece nel fatto che, ancora prima di essere nominata, la povertà si offre alla lettura dell'osservatore attraverso i segni che la rivelano nell'atteggiamento e nel corpo stesso del personaggio, secondo quella che è stata definita una *démarche phénoménologique*. È un procedimento caro a La Bruyère, che consiste nel descrivere l'oggetto per definirlo solo alla fine. Il frammento diventa quindi una sorta di enigma in cui i diversi tratti fisici, morali o comportamentali enumerati trovano senso solo alla luce della definizione finale, spesso sorprendente o inattesa. In *Des Biens de fortune*, 83, il procedimento è portato alle estreme conseguenze: all'abnorme amplificazione descrittiva che occupa quasi interamente i due *volets* della *remarque* si contrappone la lapidaria brevità delle due definizioni finali, sorta di *couperet* che fa crollare per due volte il grande edificio verbale

costruito dal moralista-semiologo¹². L'inversione dell'ordine logico, che richiederebbe di nominare prima e definire poi, rende percepibile sul piano formale l'infrazione dell'ideale etico-estetico delineato dai *Caractères*, cioè quell'*honnêteté* che per oltre un secolo si sono sforzati di definire i trattati di comportamento. La novità è che povertà e ricchezza cessano di essere soltanto definite in modo astratto e diventano un *habitus*, che si riflette non solo negli atteggiamenti, ma addirittura nei tratti somatici. Anzi, come osserva felicemente Jules Brody, è solo il versante materiale (gesto, andatura, suoni) della vita dei personaggi che percepiamo, mentre l'accesso alla loro realtà mentale (pensieri e parole) ci è precluso, con un effetto di "innaturalità" accresciuto dalla perfetta specularità dei due ritratti. Il brano è stato oggetto di numerose e celebri analisi, non è necessario quindi insistere troppo¹³. Vorrei solo sottolineare che il potenziale di novità rappresentato da questo approccio fenomenologico è in qualche modo attenuato dal filtro moralistico e satirico: i bizzarri comportamenti dei due personaggi e i parallelismi strutturali tra i due brani puntano infatti a produrre un effetto comico.

Vediamo invece cosa succede nel famoso frammento degli «animaux farouches» (*De l'homme*, 128), che è utile riportare qui interamente:

L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent, et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible; ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes; ils se retirent la nuit dans des tanières où ils vivent de pain noir, d'eau, et de racine: ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont

¹² Jules Brody ha per primo analizzato questa tipologia di frase (Brody 1980, p. 27-28). Ma anche Jacqueline Hellegouarc'h parla di *guillotine* per definire tale procedimento (Hellegouarc'h 1992, p. 271-273).

¹³ Vedi in particolare Doubrovsky 1970 e Brody, 1980, p. 18-22.

semé.

Non a torto Auerbach focalizza l'attenzione su questo frammento, che resta isolato nella letteratura del tempo perché «con una trattazione troppo concreta e seria, si dà a un argomento quotidiano e contemporaneo maggior peso di quello che esteticamente gli si addica»¹⁴. La Bruyère appare al critico tedesco, rispetto a Molière, «più limitato in quanto a capacità rappresentativa, ma eticamente molto più serio», cioè capace di riflettere a fondo sui problemi sociali, benché questa riflessione, per ragioni sia politiche che estetiche, affiori nella sua opera solo in misura limitata. Malgrado la “serietà” di La Bruyère, insomma, opportunità politica e codice letterario cospirano a espungere dai *Caractères* una rappresentazione seria e critica della povertà. Abbiamo visto, in effetti, come in tutti i frammenti analizzati fino a questo momento La Bruyère presenti la povertà in modo estremamente generico e sempre attraverso un filtro moralistico o satirico. Inoltre, raramente evoca la povertà estrema, più spesso una povertà relativa in cui cade chi magari si trovava prima in condizione di agiatezza. C'è scarsa traccia nei *Caractères* dei mendicanti che affollano le strade e gli *hospitaux* della Parigi di fine secolo.

In questo frammento, invece, si riferisce in maniera esplicita alla povertà estrema, più precisamente alla povertà del mondo contadino¹⁵. Se il

¹⁴ Auerbach 1964, p. 125.

¹⁵ Buona parte dei commentatori, trattando il testo come un documento, hanno evidenziato quanto quest'immagine del mondo rurale sia infedele ed esagerata. Vedi, ad esempio, Goubert 1967, p. 162. Ma, come osserva felicemente Cuche: «C'est souvent moins dans la précision et l'exactitude de leur [les œuvres de nos écrivains] description du réel qu'il faut chercher leur vérité profonde, que dans l'élaboration littéraire à laquelle elles se livrent. L'invention d'une forme neuve crée un regard nouveau. Elle fait voir ce que l'habitude quotidienne refoulait dans l'oubli»; e aggiunge in nota: «La Bruyère peint un tableau extrême, mais cet extrémisme se contente de concentrer les malheurs diffus qui menacent constamment le paysan: sous-alimentation chronique, mauvaise habitation, épidémies» (Cuche 1991, p. 37).

moralista si serve ancora una volta del procedimento della definizione che arriva alla fine e che lascia in sospeso il lettore su quale sia l'oggetto della rappresentazione, non lo fa per ottenere un effetto comico, ma per suggerire che la povertà è un oggetto letteralmente irrappresentabile, quindi moralmente inaccettabile. La *démarche phénoménologique* in questo caso («l'on voit») consente di rendere in maniera efficace lo scandalo razionale e morale rappresentato dalla povertà estrema (non più filtrata attraverso la griglia implicita dell'*honnêteté*). Essa rende l'essere umano un oggetto indefinibile, su cui le categorie cognitive non hanno presa: l'opposizione pertinente non è più quella tra *honnêteté* e suo opposto, ma è una distinzione che viene prima, quella tra *humanité* e *animalité*, che viene abolita dalla descrizione¹⁶. O meglio, c'è un'indecisione tra le due categorie che si mantiene fino alla frase che, verso la metà del frammento, definisce finalmente l'identità dei soggetti in questione («et en effet ils sont des hommes»). Nella parte precedente abbiamo un accumularsi di segni ambigui. La parola *animal*, innanzitutto, ha due accezioni: talora indica la categoria onnicomprensiva degli esseri viventi, che include anche la specie umana, più frequentemente designa gli animali in senso stretto per contrapposizione all'uomo¹⁷. Il sintagma «animaux farouches» sembra fissare la parola in questa seconda accezione, ma bisogna dire che anche l'attributo *farouche* è potenzialmente ambiguo. In Furetière troviamo, tra le altre, queste due definizioni: «qualité des animaux sauvages et cruels qui se retirent dans des forêts, des déserts et des cavernes» e «hommes bourrus, fantasques et ennemis de la société civile» (Furetière 1690). Al discrimine

¹⁶ La frequenza della metafora animale per descrivere il popolo è stata ampiamente documentata da Pierre Ronzeaud, ma qui La Bruyère gioca piuttosto sull'indecisione tra uomo e animale, cioè fa di un'immagine tradizionale l'oggetto di un'indagine ermeneutica: Ronzeaud 1988, p. 217-240.

¹⁷ Furetière specifica che «dans le discours ordinaire on entend seulement par ce mot les bêtes à quatre pieds qui vivent sur la terre».

tra animalità e umanità si aggiunge quindi quello tra vita selvaggia e vita civile. Anche «mâle» e «femelle» si prestano ad ambiguità, benché prevalentemente utilizzati per gli animali.

Quando da questa prima definizione fuorviante il moralista passa a descrivere la situazione e l'atteggiamento di questi soggetti ancora non ben identificati, utilizza due participi: «répandus» e «attachés». Entrambi sembrano escluderli dal consorzio umano o almeno dal consorzio civile. Prendiamo il primo: se la dispersione e l'erranza accomunano l'animale e l'uomo primitivo, il passaggio alla civiltà è rappresentato simbolicamente, ad esempio in un celebre passo in cui Cicerone evoca il ruolo civilizzatore dell'eloquenza nella storia umana, dall'aggregazione in un unico luogo: «Nam fuit quoddam tempus, cum in agris homines *passim bestiarum modo vagabantur* et sibi victu fero vitam propagabant [...]. Quo tempore quidam magnus videlicet vir et sapiens [...] *dispersos homines in agros et in tectis silvestribus abditos ratione quadam compulit unum in locum et congregavit*»¹⁸. Quel «répandus par la campagne» evoca irresistibilmente il «dispersos in agros» di Cicerone. Ma i contadini di La Bruyère sono anche «noirs», cioè sporchi (Furetière: «se dit aussi de ce qui est mal propre, sale, barbouillé»), «divides» per la malnutrizione e la malattia, «tout brûlés par le soleil», esposti cioè all'inclemenza del tempo e delle stagioni: tutti attributi, questi, che possono riferirsi indifferentemente ad animali e ad uomini primitivi. «Attachés à la terre», poi, può indicare un legame di dipendenza, ma anche una prossimità fisica che nega uno degli attributi fondamentali dell'umanità, cioè la posizione eretta e la libertà di rivolgere lo sguardo verso l'alto, verso gli astri, come nei celebri versi ovidiani che distinguono su questa base l'uomo dalle altre specie: «Pronaque cum spectent animalia

¹⁸ *De inventione*, I, 2. Anche gli uomini di Cicerone hanno i tratti dell'animalità: l'endiadi «feri» ed «immanes» può evocare il nesso «animaux farouches» di La Bruyère.

cetera terram/ os homini sublime dedit, cælumque tueri/ iussit et erectos ad sidera tollere vultus» (*Metamorfosi*, I, 85-86)¹⁹. In effetti, è solo nella frase successiva che i soggetti in questione si alzano in piedi e di conseguenza possono «[montrer] une face humaine». La vicinanza alla terra si spiega naturalmente con le esigenze del lavoro agricolo: ma i verbi «fouiller» e «remuer» potrebbero anche rimandare alla semplice ricerca di prodotti spontanei e non lavorati, evocati qualche riga dopo dalla parola «racine» (il «victus feras» di Cicerone). Quanto all'«opiniâtreté invincible» con cui si dedicano a queste attività, essa suggerisce una sorta di meccanica (e drammatica) coazione a ripetere che rimanda all'automatismo istintivo degli animali secondo la nota tesi cartesiana a cui La Bruyère aderisce²⁰. Dato il poco frutto che ne ricavano, la tenacia con cui rivoltano la terra appare all'osservatore come una fatica di Sisifo, priva di giustificazione razionale.

Il moralista, insomma, ripercorre il cammino dell'uomo verso la civiltà: nello spazio di poche righe i soggetti in questione, sotto lo sguardo straniato dell'osservatore, acquisiscono voce articolata, posizione eretta e volto umano. Ma, suggerisce La Bruyère, questo non basta a riscattarli da una condizione che vanifica alcune conquiste fondamentali della specie umana e della civiltà. Subito dopo aver stabilito che si tratta di uomini, in effetti, ricominciano i segni ambigui. A quale delle definizioni di Furetière rimandano le «tanières» in cui si ritirano di notte (Cicerone: «in tectis silvestribus abditos»)? Alla «retraite de bêtes féroces» o alla «demeure d'un homme sauvage et solitaire»? Nell'enumerazione delle componenti della loro alimentazione i prodotti grezzi («eau» e «racine») prevalgono su quelli lavorati («pain noir»), come a dire quanto sia facile la regressione dallo

¹⁹ Ma già Aristotele pone la stazione eretta come discrimine essenziale tra l'uomo e l'animale, vedi *Le parti degli animali*, II, 10, 656a.

²⁰ Brody 1980, p. 35-44.

sfruttamento agricolo della terra alla semplice e povera raccolta di prodotti spontanei.

Solo nell'ultima frase, quindi, il frammento viene recuperato ad un discorso morale esplicito: «ils épargnent aux autres hommes [...] et méritent ainsi [...]». Ma nella parte precedente, l'indistinzione, l'incertezza sull'oggetto viene mantenuta a lungo all'interno di un discorso ideologicamente neutro, in cui le categorie del pensiero, inoperanti, lasciano il posto all'accumularsi di segni ambigui. La "rivelazione" dell'appartenenza dei personaggi alla categoria uomo è lenta e sempre accompagnata da indizi che vanno in senso opposto («ils ont *comme* une voix articulée», «ils *montrent* une face humaine») suggerendo le incertezze ermeneutiche dell'osservatore nel suo progressivo avvicinamento ad un oggetto estraneo e in conoscibile. Questo procedimento consente a La Bruyère di parlare della povertà escludendo effetti comici o patetici. È proprio l'impassibilità dell'osservatore, troppo impegnato nella decifrazione per dare spazio a reazioni emotive, che fa l'eccezionalità di questo brano.

La Bruyère, insomma, non si limita a descrivere la povertà, ma mette in scena la difficoltà stessa che la letteratura classica ha di parlare e di pensare la povertà. L'arte del moralista nei *Caractères* consiste spesso nell'osservare fenomeni sfuggenti per riportarli all'interno di categorie e di griglie interpretative conosciute. Qui però il meccanismo "tourne à vide", rivelando quanto le categorie interpretative della cultura dell'epoca siano inoperanti di fronte allo scandalo della miseria, che mette sotto gli occhi dell'osservatore ciò che dovrebbe essere relegato in un passato lontano in virtù del percorso evolutivo dell'umanità.

Bibliografia

- Angeli, G. (1996). Figure della povertà da Boezio a Christine de Pizan. in *Rivista di Letterature moderne e comparate*. XLIX. pp. 143-160.
- Auerbach, E. (1964). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino : Einaudi.
- Bossuet, J.-B. (1890-1897). *Œuvres oratoires*, éd. Lebarq J. Lille-Paris : Desclée, De Brouwer et Cie.
- Brody, J. (1980). *Du style à la pensée : trois études sur les Caractères de La Bruyère*, Lexington : French Forum.
- Cuche, F.-X. (1991). *Une pensée sociale catholique: Fleury, La Bruyère et Fénelon*. Paris : les Éd. du Cerf.
- Cuche, F.-X. (1992). La Bruyère et le Petit Concile. *CAIEF*. 44. pp. 323-340.
- Doubrovsky, S. (1970). Lecture de La Bruyère. *Poétique*. 2. pp. 195-201.
- Furetière, A. (1690). *Dictionnaire universel* [...].
- Geremek, B. (1991). *Les fils de Caïn*. Paris : Flammarion.
- Goubert, P. (1967). *Louis XIV et vingt millions de Français*. Paris: Fayard.
- Hellegouarc'h, J. (1992). Quelques armes stylistiques de La Bruyère. in *CAIEF*. 44. pp. 271-273.
- Koppisch, M. S. (1975). The ambiguity of Social Status in La Bruyère's *Caractères*. in *L'Esprit créateur*. XV. 1-2. pp. 211-220.
- La Bruyère, J. (1995). *Les Caractères*. intr. et notes Bury, E. Paris : Le Livre de Poche.
- La Bruyère, J. (1999). *Les Caractères de Théophraste traduits du grec. Avec Les caractères ou Les mœurs de ce siècle*, éd. Marc Escola. Paris : H. Champion.
- Le Brun J. (1964). Bossuet et la pauvreté. in *La pauvreté. Des sociétés de pénurie à la société d'abondance*. Paris : Fayard. Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français. 49. pp. 67-79.
- Lebrun, F. (1997) *La puissance et la guerre (1661-1715)*. Paris.
- Legros, A. (2013) Pauvres et bohémiens dans les *Essais* de Montaigne, in *Figures et langages de la marginalité*. pp. 45-55.
- Mesnard, J. (1995). Pascal et la pauvreté in *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises. Mélanges offerts à Corrado Rosso*. Genève. pp. 191-205.
- Ricci, M. T. (éd.). (2013). *Figures et langages de la marginalité aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle*, Paris.
- Ronzeaud P. (1988). *Peuple et représentations sous le règne de Louis XIV*, Aix-en-Provence.
- Toffano, P. (1997). In nome di chi parla il moralista? Voce d'autore e autorità nei *Caractères*, in *Il Prisma dei moralisti. Per il tricentenario di La Bruyère*, Roma, pp. 223-234.
- Toffano, P. (1989). *La figura dell'antitesi nelle massime di La Rochefoucauld*. Fasano: Schena.

[Indietro all'indice](#)

Les bohémiennes filles « de l'amour et du hasard », et le refoulement des accidents de filiation en France au XIX^e siècle.

Mélissa Perianez

Résumé: L'article entend montrer les liens que tissent la littérature et la culture visuelle du dix-neuvième siècle français entre la figure de la bohémienne d'une part et celles des filles-mères et orphelines d'autre part. Alors que la société connaît un nombre inquiétant d'abandon d'enfants, voués le plus souvent à mourir, le public se passionne pour un scénario-type où un enfant volé par les bohémiens s'intègre à leur vie nomade. On peut donc arguer que l'image des bohémiens a agi en la faveur d'un mécanisme de résilience, ce que l'article propose de formuler. Cependant, l'imbrication de la représentation de la pauvreté avec celle de la vie tsigane conforte l'idée que la société n'est pas en cause dans la production de la misère, qui serait due à un mode de vie irresponsable, encore sauvage, des individus.

Mots clés: Tsiganes, enfant illégitime, fille-mère, état de nature, art

Keywords: Gypsies, illegitimate child, unmarried mother, state of nature, art

Parmi les images de la pauvreté, les bohémiens occupent dans l'imagerie dominante une place paradoxale d'exemple de misère¹ totale et de survivance. D'une certaine façon, l'image rémanente des bohémiens provoque une interrogation sur une autre vie possible², où l'absence d'un toit et de ressources stables n'engendrerait pas l'isolement, la déchéance

¹ Par souci de clarté, précisons que par « misère », nous renvoyons à l'insuffisance de moyens pour assurer une vie pérenne, tandis que par « pauvreté » nous englobons toutes formes de dénuement, y compris la vie humble mais viable.

² Notamment inspiratrice de la vie artistique, et plus largement une vie dite « de bohème ». Voir notamment Amic, 2012, et Brown, 1985.

psychique, la mort.

Lorsque la pauvreté au XIX^e siècle, dans la mutation imposée par l'avènement du capitalisme industriel, s'impose comme une classe sociale et non plus une somme de phénomènes individuels³, le langage évolue en désignant les pauvres comme des « bohémiens ». Ainsi de la *Bohémienne moderne* [fig. 1] où Gavarni se démarque de l'iconographie riante et hédoniste d'une vie bohémienne idéalisée, et confronte le spectateur à une « bohémienne » réaliste, la misérable citadine :



Fig. 1 Gavarni, *Bohémienne moderne*

Quelle poignante tristesse dans cette figure sordide qui, sous les grands plis de son tartan, pose les poings sur les hanches, et s'avance, contemplant les choses humaines d'un regard à la fois oblique et méprisant ! (...) C'est la Bohémienne moderne. Gavarni ne lui a pas donné d'autre nom. La bohémienne d'autrefois gardait encore sous ses haillons une certaine majesté bizarre, curieuse, une originalité singulière. (...) Mais la bohémienne moderne, la bohémienne de Gavarni, c'est bien réellement l'être vivant hors la loi, l'être tombé et traînant, on ne sait où, un reste d'existence dont le début avait peut-être été heureux et beau⁴.

La figure de la bohémienne a eu un développement plus important que les scènes de bohémiens et offre des problématiques supplémentaires : l'amour et ses aléas, dont l'engendrement hors mariage⁵. Il est d'usage au XIX^e

³ Kang, 1998. Fuchs, 2005.

⁴ Claretie, 1872 : 188-189.

⁵ Phénomène européen accentué entre 1750 et 1850. Pour un point sur les différentes hypothèses de cette augmentation, et en particulier le développement industriel, voir Fuchs 2005 : 56-58. Voir également Gueslin, 1998.

siècle d'appeler « bohémiennes » les femmes aux mœurs légères⁶ et les enfants illégitimes. Quoique cette dernière définition ne soit pas présente dans les dictionnaires, elle surgit métaphoriquement pour qualifier la « fille de l'amour et du hasard⁷ ». Comme le dit l'historienne Michelle Perrot, les enfants naturels sont « des êtres qui ignorent, presque toujours, de quel hasard ou de quel désir ils sont nés, sans que l'on puisse radicalement opposer l'un à l'autre⁸ »..

La représentation sociale et artistique d'une bohémienne concerne ainsi celle de la pauvreté en général, elle renseigne sur une conception de la pauvreté et l'imaginaire qui la corrobore. Nous proposons de restituer quelques œuvres ayant participé à l'assimilation de la figure de la bohémienne aux enfants abandonnées et aux filles-mères, dans la culture française des années 1831 à 1880.

Nous partirons de l'engouement phénoménal pour les bohémiennes de littérature et d'opéra entre 1831 et 1860. Le public se passionne pour ces histoires de « fausses bohémiennes », en réalité issues d'accidents de filiations dans l'aristocratie. Réciproquement, la bohémienne, dans ses représentations graphiques cette fois, prête ses traits aux images de la « pauvre fille ». Celle-ci, en s'apparentant dans l'imaginaire à une bohémienne, en absorbe l'appartenance supposée à un état de nature.

⁶ Voir Filhol, 2006.

⁷ « Plus loin est le muflerose de cette pauvre Gypsy, enfant de l'amour et du hasard, une petite bohémienne du pavé de Paris », Van Cleemputte, Simon, 1900 : 583.

⁸ Perrot, 1987 : 149. Même constat de Becchi, 2004 : 217.

La bohémienne littéraire comme représentation de la filiation illégitime

En 1831, Notre-Dame de Paris a un retentissement extraordinaire. Or, l'œuvre est reçue précisément comme l'« histoire d'Esméralda », la fille de la Sachette volée par les bohémiens. Le moment des retrouvailles de l'enfant et de la mère n'est cependant illustré que par l'édition Maresq de 1853, puis par Hetzel en 1867. Au Salon de peinture, un seul tableau proposera le moment du vol : Jean Grund, *Esméralda au moment d'être volée par les Bohémiennes*, Salon de 1841⁹. Faisons remarquer tout de même que le tableau *Bohémienne au tambour de basque* de William Bouguereau fut initialement vendu à Goupil sous le titre de *L'enfant perdue*¹⁰, mais l'œuvre date de 1867, soit plus de trente ans après la parution du roman de Hugo... c'est qu'avant l'émergence d'une telle représentation visuelle s'est affirmée la prégnance de ce motif littéraire.

Sur le motif de l'enfant volé, vont en effet se développer une série d'histoires adressées aussi bien à la jeunesse qu'aux publics de l'opéra. Cependant, alors que Victor Hugo avait transformé la petite gitane de Cervantès¹¹ d'origine noble en une Esméralda d'origine modeste, la culture populaire reprend le motif initial de l'enfant aristocrate volé par les bohémiens. Le rêve du changement de condition décrit par Freud¹² puis Ferenczi, prend le dessus. Ce dernier découvrit en effet des formes de « roman familial de la déchéance » (1922), où les enfants des classes aisées « rêvent souvent avec nostalgie de mener la vie nomade des tziganes [...] ». Dans ce cas, c'est la vie amoureuse sans fard et par surcroît incestueuse qui

⁹ Œuvre perdue, évoquée dans De Montlaur, 1841 : 276.

¹⁰ N° 3054 du Goupil Stockbook, °1867/05A du catalogue raisonné, Bartoli, 2010 : 97.

¹¹ *La Gitanilla* est parue dans *Nouvelles exemplaires* en 1613.

¹² Freud, 1973.

attire les enfants et les ferait renoncer volontiers au rang et à l'aisance¹³ ». C'est encore ce que la sociologue Françoise Paul-Lévy décrit du rêve des enfants légaux, « d'avoir été laissés sur le bord d'une route par de "vrais parents" nomades et rutilants¹⁴ ».

La représentation littéraire de l'enfant abandonné retrouvant son origine noble se développe donc à travers une série régulière d'héroïnes, ainsi de Diane (1843), enfant enlevée au comte et à la comtesse de Beaugeney¹⁵ par une bohémienne qui l'avait ensuite vendue à un homme qui l'éleva en lui cachant son origine ; ou de Loys (1897), fils du Comte¹⁶ élevé parmi les bohémiens. Citons encore *La petite bohémienne*¹⁷ (1835), se déroulant à Tolède, où Lazarila, après avoir aidé à libérer le Seigneur Alvarès, apprend être sa fille qu'il croyait perdue. Dans ces narrations, l'enfant que l'on pense sans origine connue – ce qui, dans la vie réelle, lui vaudrait soupçon d'être le fruit d'une union illégitime – se retrouve donc enfant volé et regretté d'un couple aristocratique.

Mis à part le fantasme enfantin de l'appartenance à un monde plus élevé, ces histoires font intervenir les bohémiens comme une explication aux pertes d'enfants. Phénomène répandu, les accidents de filiation connus aux siècles précédents tels que la mortalité infantile et l'abandon parental contraint par la misère, connaissent au XIXe siècle de nouveaux schémas récurrents. Il est notamment intéressant qu'après la création des « hospices pour enfants trouvés », se soit développé la pratique dans les familles pauvres de laisser les enfants en bas âge avant de revenir les chercher vers la

¹³ Ferenczi, 1982 : 190.

¹⁴ Paul Lévy, 1981 : 50.

¹⁵ Berthoud, 1843.

¹⁶ Drut-Fontès, 1897.

¹⁷ Anonyme, 1834.

fin de la deuxième année¹⁸. L'enfant perdu et retrouvé des histoires de bohémiennes pourrait avoir tant accroché les spectateurs pour l'écho qu'il fait avec ce phénomène répandu. Mais de façon générale, la société connaît depuis le milieu du XVIIIe siècle une forte perte d'enfants, qui ne reviennent pas. Le nombre d'enfants impossibles à accueillir fait croître l'infanticide d'une façon qui alarme les gouvernements. L'« hospice pour enfants trouvés » peine à résorber ce problème : le taux de mortalité qui y règne (50% des enfants recueillis meurent à moins d'un an vers 1850, et 80% avant l'âge de dix ans¹⁹) en fait un instrument d'« infanticide social²⁰ ». L'hospice accueillait enfants abandonnés – naturels –, orphelins légitimes, et enfants de pauvres toujours en vie. Présents dans les pays catholiques dépourvus de la procédure de recherche de paternité propre aux pays protestants, les hospices représentaient un espoir pour des familles souhaitant croire à une vie meilleure de leurs enfants dans ces institutions²¹. Cette tournure de pensée montre bien comment l'imaginaire réclame la représentation d'un lieu accueillant, où ces enfants sans leurs parents, devenus enfants « trouvés » en cet autre lieu, puissent être épargnés de la violence sociale.

Il faut envisager qu'en mettant en scène le « vol », ces histoires offrent une représentation métaphorique pour tous types de « disparitions », en tant qu'événements provoquant l'absence de l'enfant au foyer, dont l'abandon de l'enfant naturel ou l'infanticide. La figure de la bohémienne paraît particulièrement adéquate pour la représentation de l'amour hors mariage parce qu'elle est supposée appartenir à un monde où de telles constructions

¹⁸ Corsini, 2004 : 289-320.

¹⁹ Corsini, 2004 : 305.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Corsini, 2004 : 304.

sociales n'existent pas. Mais encore, elle suscite toujours une ambivalence que l'on retrouve dans la « mythologie double²² » de l'enfant naturel. En effet, pour la sociologue Françoise Paul-Lévy, cet enfant est à la fois « l'enfant de l'amour, né de cette force-là [...] [qui] atteste la promesse portée par ce qui l'a fait naître » et dans le même temps « l'enfant illégal, socialement rival des enfants légitimes, [qui] porte le trouble, le désordre le crime ; enfant de l'ambition, ambitieux à son tour, mettant au service de sa propre fortune les forces particulières qu'il puise dans la nature de sa naissance²³ ».

Dans ce motif narratif récurrent, suffisamment de symboles sont réunis pour donner représentation aux destins d'enfants naturels. Que cette métaphore soit voulue ou non importe moins que la potentialité pour les spectateurs d'y sentir un parallèle. Le thème de la disparition de l'enfant une fois abandonné, est ici abordé à la façon du conte, par l'intervention d'une cause chimérique. Les bohémiens fonctionnent ici comme les personnages fantastiques des contes et légendes populaires. Rejoindre les bohémiens, dans le monde de ces histoires, ce n'est pas être voué à la persécution et la misère, mais au contraire rejoindre un espace où l'on survit. Le motif de l'enfant disparu, en réalité élevé par les bohémiens, semble donc fonctionner comme une fable permettant de taire la tragédie des pertes d'enfants, tout en imaginant leur continuation dans un monde accueillant.

Loin d'être parfaitement inconscient de la métaphore, du moins après plus de quinze ans de telles représentations théâtrales et littéraires à répétitions, un critique des *Échos de la littérature* demande à préserver cette image

²² Paul Lévy, 1981 : 50.

²³ *Ibidem*.

lorsque Jules Janin réédite *L'Âne mort* en 1842 :

Comme le poète a du rire des prétentions de cette parodie sérieuse qui abonde d'esprit et manque de franchise, qui critique la vérité et manque d'idéal, qui veut raconter et qui analyse, qui cherche l'étude et qui dissèque ! – M. Hugo avait idéalisé le type de la Bohémienne, J. J. montre la fille de joie abrutie ; Esméralda chante et danse... Que fait Henriette ? ... De souillure en souillure nous la voyons à l'hôpital, en proie au mal et torturée par le médecin. – Voilà le grand enseignement, la grande parodie ! Vous aimez Esméralda. – Henriette vous fait peur. – De quel côté est l'enseignement ?

Mon Dieu ! Avons-nous besoin de M. Janin pour savoir ce que c'est qu'une fille perdue ? Allez au musée Dupuytren, et vous aurez le mot de *L'Âne Mort*. Mais en trouvez-vous moins belle la création d'Esméralda, en aimerez-vous moins cette fille folle et oublieuse, capricieuse et passionnée ? – Nous dirons qu'il y a plus de vérité dans la fiction du poète que dans l'analyse banale et sentencieuse du critique. Un mal ne corrige pas, une pensée console²⁴.

Notons que « la belle Esméralda », qui dans le roman a la place de l'enfant trouvée, devient dans le roman de Janin la « fille perdue », une fille-mère. L'enfant naturel et la fille-mère forment un groupe, un seul phénomène social auquel le roman de Victor Hugo donne un seul visage. Ajoutons que dans le roman, l'histoire de la mère d'Esméralda - de son vrai nom Agnès – reste obscure. L'enfant volée par les bohémiens, c'est-à-dire happée dans l'anomie, est-elle le fruit d'une passion interdite ? Cela expliquerait-il, par une notion d'hérédité chère au XIX^e siècle²⁵, son propre comportement impulsif envers Phoebus, qui aurait tôt fait de la rendre, elle aussi, mère célibataire ? Il n'est pas étonnant que l'imaginaire conçoive une unité entre l'enfant illégitime à la fille-mère²⁶.

Chavigny, critique littéraire, se positionne en faveur de la « consolation », sa

²⁴ Chavigny, 1848 : 223.

²⁵ Voir également l'étude sociologique de Rébaudo, 1992 : 422-423.

²⁶ Un « groupe » imaginaire fondé peut-être sur une certaine existence d'un groupe social : Dianèle Rébaudo note que les enfants naturels, une fois adultes, épousent plus facilement des mères célibataires, Rébaudo, 1992 : 430.

critique contre le réalisme défend donc une conception de la culture. Tandis que Janin produit une œuvre visant à briser le déni de réalité, Chavigny rétorque que le problème n'est pas dans l'ignorance du problème social. En défendant une vocation consolatrice de la représentation imaginaire, la parole du critique va dans le sens d'une analyse du rôle, sinon thérapeutique, du moins protecteur des productions culturelles²⁷. Le « mythe culturel », comme ensemble de représentations et de discours, a un rôle décisif dans la résilience²⁸. Le traumatisme ne peut être géré que par une culture commune lui faisant place, ce que Janin essayait également d'instaurer, mais elle ne peut mettre en partage la violence. Au sein de ce processus, on voit que le public s'est passionné pour un scénario-type où l'orphelin trouve une issue heureuse. De même, malgré la fin tragique du roman de Victor Hugo, le critique littéraire évoque le succès du personnage d'Esméralda pour son potentiel consolateur. Ici, il s'agit de la vie bohémienne de l'orpheline, non pas disparue – ou morte – mais vivant parmi les bohémiens à la Cour des Miracles.

La mortalité enfantine trouvait aux Temps modernes des représentations²⁹, mais au XIXe siècle, elle devient plus difficile à aborder de front tandis que sa réalité augmente de façon alarmante. En se trouvant accentué par la configuration sociale, la mortalité des enfants devient taboue. En effet l'histoire des naissances illégitimes est difficile à faire, due notamment au « mutisme des acteurs et de leurs descendants ». Mutisme qui nous autorise à penser un refoulement commun³⁰, et la place des représentations artistiques

²⁷ L'idée du rôle de la culture dans la formulation de défenses psychiques est développée par l'ethnopsychiatrie, Nayrou, 2014, et Dévereux, 1970.

²⁸ Cyrulnik, 2008 : 102.

²⁹ Allard et al., 2011: 47-50.

³⁰ Sur cette notion voir Nayrou, 2014 : 41.

de ces bohémienues pour contourner une censure psychologique collective.

La « pauvre fille » en bohémienne

La représentation de la misère des mères et des enfants naturels par la figure de la bohémienne fonctionne dans les deux sens. Nous avons abordé la façon dont les histoires de bohémienues offrent une représentation

métaphorique à ces phénomènes sociaux notoires et particulièrement délicats. Réciproquement, la représentation de fille-mères, femmes seules et petits mendiants emprunte régulièrement à l'iconographie

de la bohémienne, de sorte qu'il devient parfois difficile de les discerner.

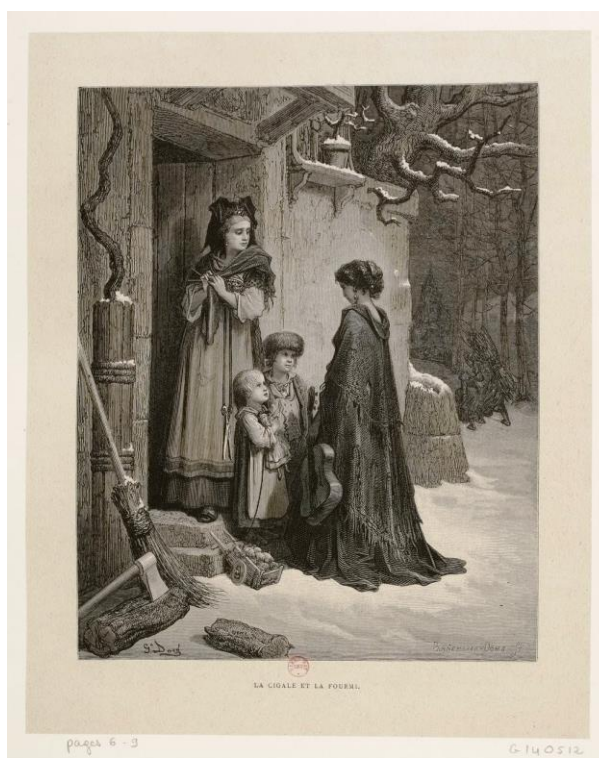


Fig. 2 Gustave Doré, *La Cigale et la Fourmi*

La Cigale, allégorie de la pauvreté, s'incarne en 1868 en une bohémienne sous la plume de Gustave Doré [fig. 2], lorsque celui-ci illustre *La Cigale et la Fourmi* de Jean de La Fontaine. En effet la femme brune au port altier quoiqu'en guenilles, transportant une guitare, apparaît dans d'autres œuvres de l'artiste habituellement comme bohémienne. Il s'agit d'un personnage de

son répertoire, depuis *Voyage en Espagne* (1862) jusqu'aux *Saltimbanques*³¹ (1874). Gustave Doré apporte dans son illustration deux niveaux d'interprétations de la fable : premièrement il rend à l'animal un visage humain, et choisit d'en faire une femme. La femme à la rue victime de son inconstance, de son manque d'anticipation comme nous dit la fable... est nécessairement une « pauvre fille ». Ce choix représentatif oriente l'interprétation de cette « anticipation³² » dont aurait dû faire preuve la femme comme l'anticipation de la grossesse, du mariage. La morale inflexible de la Fourmi, au type d'une solide mère alsacienne qui toise la mendiante, n'en est que mieux compréhensible. Deuxièmement, cette « pauvre fille » est décrite sous les traits d'une bohémienne, image rémanente qui incarne un imaginaire de l'indigence féminine.



Fig. 3 Hugues Merle, *Mère et enfant*

Chez Hugues Merle, le renversement s'opère clairement : son tableau *Mère et enfant* (commencé en 1870, achevé en 1871, [fig. 3]), représente une fille-mère, dépeinte sous les traits caractéristiques d'une bohémienne.

Le peintre avait obtenu la considération de l'Empire depuis 1861 pour son tableau *Une mendiante*, entré au Luxembourg³³. La même année, il avait fait

³¹ Clermont Ferrand, musée d'art Roger-Quillot.

³² Dans Garnier, 1846, on trouvera un exemple d'apologie de la prévoyance comme moyen de prévenir la misère.

³³ Bernard, 1901: 103-104.

une adaptation en peinture de *La Lettre rouge*³⁴, roman de Nathaniel Hawthorne écrit en 1850 et paru en français en 1853, décrivant la marginalisation d'une femme adultère. Cette entreprise traduit l'agitation en faveur de l'émancipation des femmes qui s'était manifestée dans les milieux libéraux du Second Empire, l'aide aux filles-mères commence alors³⁵. Débat important, que Lamartine énonce en ces termes en 1838 : « l'enfant illégitime est un hôte à recevoir, la famille humaine doit l'entourer de son amour ».

Mère et enfant, peint dix ans plus tard, reprend la même pose des personnages se découpant sur un paysage similaire, mais à la figure inquiétante du personnage de Hawthorne s'est substituée une jeune femme dans un costume bohémien.



Fig. 4 Hugues Merle, *L'abandonné*

Plutôt que d'indiquer « Bohémienne » dans le titre, Merle propose une entrée frontale en matière qui ne laisse aucun doute sur le cœur du sujet. Il pourrait s'agir d'une jeune saltimbanque victime de ses charmes, mais le titre évoque une généralisation. La condition de la fille-mère étant partagée par les jeunes femmes issues de familles françaises³⁶, le costume rappelle comment celle-ci a basculé dans une vie errante et marginale. Le recours au costume crée un effet de surprise saisissant, puisque c'est un personnage de conte qui surgit. Le poncif visuel

³⁴ Walters Art Gallery inv 37-172.

³⁵ Davenport, 1979 : 389.

³⁶ Le plus souvent ouvrières du textile et domestiques, au contact de maîtres ou de clients, voir Rébaudo, 1992 : 430.

de la bohémienne renvoyant normalement à la liesse, à la poésie ou au charme, mais ici utilisé pour une scène tragique, crée une rhétorique immédiatement compréhensible : le peintre souhaite donner à voir l'envers du décor. Le costume si apprécié de la bohémienne permet au regard de se fixer, tandis que des haillons misérabilistes auraient repoussé les spectateurs.

En 1871, le peintre accompagne ce tableau de deux autres, *Folle à Etrérat*³⁷ et *Une rare beauté*³⁸, représentant la même femme à différents âges et forçant l'interprétation des trois tableaux comme une histoire. La jeune « beauté » devient mère célibataire, errante et mendicante, on comprend que c'est cette beauté qui cause sa perte. La « folle » aux mêmes cheveux volants de femme dans *Mère et Enfant*, tient à la place de l'enfant une bûche couverte d'un bonnet de bébé, et



fixe le spectateur d'un œil accusateur, rappelant cette fois-ci l'œil fixe du personnage de *La lettre rouge*. Fig. 5 Hugues Merle, *La pauvre folle*

Tout est en place pour comprendre que la femme devient folle après la mort de son enfant en bas âge. *L'abandonné* [fig. 4], peint en 1872, vient parfaire l'histoire, en apportant une scène éloquente où la mère et l'enfant doivent se cacher dans une grange tandis qu'à l'extérieur est célébré un mariage à l'église. L'« abandonné », au masculin, ne renvoie pas à la femme, mais à

³⁷ Chrysler Museum of Art, inv. 2009, 13.

³⁸ Coll. Michel A. Latragna Fine Art, New York.

l'enfant abandonné par son père et par les institutions. Les deux se voient exclus comme des bohémiens. Enfin, en 1873, le peintre refait une version de la *Folle à Etrérat* dans *La pauvre folle* [fig. 5], présenté au Salon de cette année. En entourant le personnage de plusieurs enfants du village effrayés et fascinés à la fois, il met en évidence l'exclusion sociale du personnage et rend mieux lisible l'absence de son enfant par la présence de tous ceux qui la dévisagent.

Après le développement des orphelinats et écoles d'apprentis dans la seconde moitié du siècle, le problème le plus brûlant reste la condition des enfants naturels, seuls à être encore destinés à l'hospice³⁹. De la même façon, l'enfant des rues, soupçonné d'être le fruit d'une union libre, appartient au monde de la misère, monde bohémien.

L'enfant seule en peinture devient ainsi parfois difficilement discernable de la bohémienne, comme dans les tableaux de Harlamoff, artiste russe produisant à Paris et imprégné de la culture artistique et de la sensibilité parisienne⁴⁰. Premièrement, rien n'indique clairement que ces petites filles en toilettes paysannes soient pauvres ou abandonnées. Mais, comme chez la *Petite fille* [fig. 6] que nous proposons en exemple, elles sont toujours portraiturees



Fig. 6 Alexei Harlamoff, *Petite fille*

³⁹ Corsini, 2004 : 305.

⁴⁰ Relevé par Sugrobova-Roth, 2007 : 97. Ce catalogue raisonné, richement illustré, permet de se convaincre de la similarité entre ses bohémiennes et les autres « petites filles ».

seules, sans costume d'apparat et sans pose qui justifieraient d'une commande des parents, sur un fond sans perspective, rappelant un mur ou ciel terne. Elles apparaissent donc au spectateur comme autant de petits modèles sauvages, croisées par le peintre. Deuxièmement, ces portraits sont par endroits désignés comme ceux de « Bohémiennes ». Dès lors, force est de constater qu'entre une des bohémiennes d'Harlamoff et une « petite fille » sans autre indication, il n'y a parfois aucune différence.

La *Petite mendiante* (1880, [fig. 7]) de William Bouguereau⁴¹, en costume paysan, illustre bien la porosité entre l'image de la paysanne et de la bohémienne. La représentation de cette indigence enfantine rappelle une petite bohémienne par effet de réminiscences visuelles, mais il faut encore rappeler que l'exode rural crée véritablement une catégorie d'« émigrés⁴² » à la rue, offrant peu ou prou le même spectacle que des bohémiens se livrant à la mendicité.



Fig. 7 William Bouguereau, *Petite mendiante*

Avec *Seule au monde* [fig. 8] et *Loin du pays* (1867)⁴³, Bouguereau fait poser Carmen d'Agostino, modèle de *Bohémienne au tambour de basque* la même année. Les tableaux ne partagent pas seulement le même modèle mais

⁴¹ N°1880/08 au catalogue, Bartoli, 2010.

⁴² Roche, 1858 : 56.

⁴³ À propos de ces deux tableaux voir Bartoli, 2010 : 98-100.

un thème commun, celui de la jeune fille seule, à mi-chemin entre l'enfant des rues et la « pauvre fille ». Comme celle qui est clairement désignée La Bohémienne (1889), la jeune fille de Seule au monde survit en musicienne des rues, par une activité qui la « bohémianise ». Ses suiveurs, comme Léon-Basile Perrault, développent cette iconographie dans la peinture académique⁴⁴, où subsiste toujours un plus grand nombre de jeunes indigentes et de petits enfants que de jeunes mendiants.

C'est donc réciproquement la fille seule, parfois des rues, soupçonnée d'être « fille de l'amour et du hasard », dont la représentation absorbe dans l'imaginaire les attributs de la *gitana* : survivante et extérieure aux causes du monde civilisé.

L'« état de nature »

Il est particulièrement intéressant que la « bohémienne » renvoie dans les dictionnaires à la femme aux mœurs douteuses et à la pauvre. Une fois la pauvre, quelle que soit son origine, est dite « bohémienne », elle est sémantiquement réputée étrangère à la civilité, de sorte que le langage distingue le monde civilisé où la pauvreté ne peut exister, et le monde sauvage où la pauvreté est la preuve du manque de civilisation. Alors que les filles-mères proviennent de tous milieux sociaux,



Fig. 8 William Bouguereau, *Seule au monde*

⁴⁴ Citons *Loin du pays*, Salon de 1878, 114,3 x 73,75 cm, et *Dans le froid*, 1890, 114,3 x 90,2 cm, voir Auclair, 2008.

le stéréotype de la fille-mère comme « pauvre fille » sert à « imposer une représentation unique de fille-mère, dévalorisée et codée par les représentations dominantes de la pauvreté populacière⁴⁵ », soulignant aussi comment la « pauvreté » joue sémantiquement en faveur d'une présomption de pauvreté mentale, morale.

Le langage conforte une représentation de la civilité, éduquée moralement, qui ne peut connaître en son sein la pauvreté : celle-là appartient à un ailleurs. L'engendrement hors mariage est ainsi attribué à des mœurs extérieures, sauvages⁴⁶, ne pouvant résulter des mœurs du monde civilisé.

Dans les histoires de bohémiennes, nous avons évoqué comment le motif du vol d'enfants par les bohémiens est apte à répondre au besoin psychologique chez les parents d'imaginer un lieu accueillant pour les enfants qu'ils laissent. Les bohémiens symbolisent également les forces de la nature, le monde sauvage par opposition à toute construction civilisée. Il faut donc comprendre que les enfants de ces histoires sont arrachés à la société par les forces naturelles, et qu'ils rejoignent un monde sauvage, devenus « enfants naturels ».

Pour expliquer les mœurs « bohémiennes » réelles, celles des Tsiganes, un journaliste du *Monde illustré* a ainsi recours à *Notre-Dame de Paris* pour appuyer son exposé, nous témoignant aujourd'hui combien la fiction était tenace :

Ils ne portent pas sur eux, et pour cause, un extrait des registres de l'état civil, et leurs alliances matrimoniales ne demandent, pour s'accomplir, d'autre formalité qu'un vase de terre cassé par les deux époux. On se le rappelle, ce fut là le cérémonial tout primitif exigé par le roi de Thune pour sanctionner les épousailles

⁴⁵ Paul-Lévy, 1981 : 54.

⁴⁶ Chevallier, 1958: 510.

de Pierre Gringoire avec la Esmeralda. Le clergé et les officiers civils n'ont rien à voir dans les épisodes de cette vie aventureuse⁴⁷.

Une fiction aussi tenace ne peut être qu'importante. Supposer un état de nature, peu importe qu'il soit idéalisé ou non, a pour conséquence de nier la qualité de constructions sociales aux événements de la vie dite primitive. L'idée de l'état de nature crée nécessairement l'idée que ces événements ne se déroulent qu'en absence de civilité. C'est bien le reproche adressé à « l'inertie des campagnes, qu'il est si difficile de vaincre⁴⁸ », un monde encore sauvage, accusé de ralentir l'action civilisatrice de la loi qui entreprend de condamner la mendicité. La représentation sociale de la pauvreté est aussi pauvreté morale, seule responsable de la misère.

Ainsi la représentation de la fille-mère, en se confondant avec celle de la bohémienne, aurait pour effet de déresponsabiliser l'organisation sociale. Appartenant à la soumission aux instincts naturels, à une forme d'anomie, la fille-mère et son enfant sont pensés comme les conséquences d'une morale trop peu apprise par la « pauvre fille », plutôt que comme les conséquences de l'organisation sociale et en particulier du statut réservé à la femme. C'est bien la tournure de pensée dominante contre laquelle s'élève Louis-Mathurin Moreau en 1841⁴⁹.

Le XIXe siècle rêve d'anéantir la pauvreté par la force de la civilisation⁵⁰. Les utopies bien connues de Fourier et Saint-Simon sont des points culminants de cette aspiration partagée, tandis que le 1^{er} janvier 1856, le « service d'extinction de la mendicité » commence de fonctionner, sans

⁴⁷ Arnaud, 1861 : 214.

⁴⁸ Roche, 1858 : 49.

⁴⁹ Moreau, 1841.

⁵⁰ Gueslin consacre un chapitre aux origines et développements de cette idée, Gueslin, 1998.

résultats⁵¹. Avec l'image rémanente, allégorique, que nous avons présenté, l'idée d'un état de nature, état sauvage auquel seraient restés certains individus et certains peuples entiers, permet de conforter ce rêve positiviste. En effet, en « bohémianisant » les images de la pauvreté, l'imaginaire traduit l'idée que la pauvreté n'appartiendra plus au monde à venir.

L'idée d'un état de nature, de comportements naturels – qui peut servir l'argumentaire en faveur de l'acceptation de mœurs libérales ou au contraire de leur interdiction au nom de la Civilisation – s'illustre ici en présumé dangereux. Ces phénomènes sociaux sont exclus d'une société pensant les éradiquer par le biais d'un ordre moral soutenu par les représentations. La bohémienne intervient dans l'imaginaire social à la fois pour les exclure du modèle dominant et pour leur inventer une continuation dans un ailleurs.

Dans cet article, nous avons présenté quelques jalons à l'histoire du recours à la représentation de la bohémienne pour celle de la misère féminine. Les représentations de la pauvreté peuvent en effet se rencontrer ailleurs que dans les sujets y faisant explicitement référence.

Ces éléments ne renseignent pas seulement sur la difficulté à représenter la misère, mais aussi sur les raisons du succès de certaines représentations. En effet, ce qui peut apparaître comme un déni de réalité sert la préservation de représentations poétiques, pouvant mieux rester en partage. Ces éléments montrent encore la façon dont les représentations, ici celle des bohémiens, sont sollicitées pour consolider une idée-force selon laquelle la misère, les accidents, les faiblesses humaines, pourraient un jour ne plus exister en une société parfaite.

⁵¹ Roche, 1858 : 49.

Bibliographie

Sources primaires :

- Anonyme. (1834). *Le Fils banni. La Bataille de Pultawa. La petite Bohémienne. Analyses de mélodrames*. Paris : Séliver.
- Arnaud, A. (6 avril 1861). Les gitanos, marchands de chevaux, in *le Monde illustré*, t. 8, année 5, 208, p. 214.
- Berthoud, H. (octobre 1842) Diane, in *Le Musée des familles*, vol. 10, pp. 1-12.
- Chavigny, C. (1848). Chronique des théâtres, in *Écho de la littérature et des beaux-arts en France et à l'étranger*, année 8, pp. 221-224.
- Chevalier, L. (1958). *Classes laborieuses et classes dangereuses*. Paris : Plon.
- Claretie, J. (1872). Un dessin de Gavarni. in *Le musée universel*. pp. 187-190.
- De Montlaur, E. (1841). Salon de 1841. in *La revue du progrès*. t. 5. 3^e année. pp. 260-284.
- Delvau, A. (1900). Le cabaret Génin. in Van Cleemputte, P. A., Simon, C. (dir.). *La vie parisienne à travers le XIX^e siècle. Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps*. t. 2. Paris : Plon. pp. 583-584.
- Drut-Fontès. (1^{er} juillet 1897). Le collier du trouvère, dans *Le Musée des familles*. pp. 14-17.
- Garnier, J. (1846). Sur l'association, l'économie politique et la misère. in *Journal des économistes*. 38. pp. 29-30.
- Moreau, L. M. (1841). Les pauvres : physiologie de la misère. in *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du XIX^e siècle*. t. 4. Paris : L. Curmer.
- Roche A.-G. (1858). *De l'extinction de la mendicité*. Angoulême : Lefraisse et Cie.

Sources secondaires

- Allard, S. et al. dir. (2011). *L'enfant dans la peinture*, Paris : Citadelles & Mazenod.
- Amic, S. dir. (2012). *Bohèmes de Léonard de Vinci à Picasso*. Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 26 septembre 2012-14 janvier 2013, Madrid, Fundación MAPFRE, 6 février-5 mai 2013, Paris : RMN-Grand Palais.
- Auclair, C. (2008). *Léon-Basile Perrault, peintre (1832-1908). De Poitiers à Paris*. Poitiers: Kerboisère.
- Bartoli, D. (2010). *William Bouguereau, Catalogue raisonné of his painted work*, vol. 2, New York: Antique collectors' club.
- Becchi, E. (2004). Le XIX^e siècle. in becchi, E. et al. dir. *Histoire de l'enfance en Occident*. t. 2. Paris : Seuil. pp. 157-239.
- Bernard, J. (1901). MERLE Hugues. in *Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs, et objets d'arts, exposés dans les galeries du musée de peinture et de sculpture de Grenoble*, Grenoble : impr. générale. pp. 103-104.
- Brown, M. (1985). *Gypsies and other bohemians: the myth of the artist in nineteenth-century France*. Ann Arbor, Mich. : UMI research press.
- Corsini, C. A. (2004). Enfance et famille au XIX^e siècle. in Becchi, E. et al. dir. *Histoire de l'enfance en Occident*. t. 2. Paris : Seuil. pp. 289-320.
- Cyrulnik, B. (2010). *Autobiographie d'un épouvantail*. Paris : Odile Jacob.
- Davenport, N. (1979). La lettre rouge. in cat. exp. *Second Empire*, Galeries Nationales du

- Grand Palais. 11 mai – 13 août 1979. Paris : Rmn. p. 389.
- Devereux, G. (1970). Les facteurs culturels en thérapie psychanalytique. in *Essai d'ethnopsychiatrie générale*. Paris : Gallimard. pp. 334-353.
- Ferenczi, S. (1982). *Œuvres Complètes*. t. 3. Paris : Payot.
- Filhol, E. (2006). La Bohémienne dans la dictionnaires français (XVIIIe-XIXe siècles) : discours, histoire et pratiques socioculturelles. in Auraix-Jonchière, P. et al. dir. *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIIIe et XIXe siècles*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal. pp. 21-43.
- Freud, S. (1909, rééd. 1973). Le roman familial du névrosé. in *Névroses, psychoses et perversion*. Paris : Puf. pp. 157-160.
- Fuchs, R. G. (2005). *Gender and Poverty in Nineteenth Century Europe*. Cambridge : Cambridge UP.
- Goetz, A. (2012). Vrais et faux enfants de la bohème. Construction d'un mythe romantique. in cat. exp. *Bohèmes de Léonard de Vinci à Picasso*. Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 26 septembre 2012-14 janvier 2013, Madrid, Fundación MAPFRE, 6 février-5 mai 2013, Paris : RmnGrand Palais. pp. 210-211.
- Gueslin, A. (1998). *Gens pauvres. Pauvres gens, dans la France du XIXe siècle*. Paris : Aubier.
- Kang, H. (1998). *La représentation de la pauvreté dans la peinture française du XIXe siècle (1830-1900)*, th. doct. sous la dir. de Barlangue, L. s.l. : s.n.
- Nayrou, F. (2014) Psyché et culture, "un double discours obligatoire". in Devereux G., Paris : Société psychanalytique de Paris. pp. 37-51.
- Paul-Lévy, F. (1981). *L'amour nomade*, Paris : Seuil.
- Perrot, M. (1987). Figures et rôles. In Duby, G. et al., (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 4, Paris : Seuil. pp. 121-190.
- Rébaudo, D. (1992). Filles-mères et enfants naturels : vingt-cinq ans après, que sont-ils devenus ? in Dupâquier, J. et Kessler D. *La société française au XIXe siècle. Traditions, transitions, transformations*. Paris : Fayard. pp. 417-438.

Illustrations

1. Gavarni, *La Bohémienne moderne*, Illustration parue dans *Le Musée Universel*, 1872.
2. Gustave Doré (dessin), Adolphe François Pannemaker (graveur), *La Cigale et la Fourmi*, 1868, Gravure sur bois, 23,6 x 18,9 cm, Bnf, Estampes et photographie.
3. Hugues Merle, *Mère et enfant*, 1871, h/t, 101,6 x 81,9 cm, Signé et daté « Etrerat 1871 », Vente Christie's, 23 mai 1991.
4. Hugues Merle, *L'Abandonné*, 1872, h/t, 64,8 x 50,8 cm, Signé et daté « Hugues Merle 1872 » en bas à gauche, Vente Christie's 12 avril 2007.
5. Hugues Merle, *La pauvre folle*, 1873, h/t, 154,9 x 113,7 cm, Salon de 1873, n° 1042, « Une Folle », Coll. part.
6. Alexei Harlamoff, *Petite fille*, s. d., Huile sur toile, 45 x 33 cm, Coll. part. Catalogue raisonné n° 119.
7. William Bouguereau, *Petite mendiante*, 1880, Huile sur toile, 117 x 74 cm, Coll. part.
8. William Bouguereau, *Seule au monde*, 1867, Huile sur toile, 100 x 67 cm, Coll. Part.

[Indietro all'indice](#)

Entre critique et mise en valeur d'un état social: La représentation de la pauvreté dans l'œuvre du graveur et illustrateur Léopold Flameng (1831- 1911)

Alexandre Page

Résumé: Léopold Flameng, graveur et illustrateur, s'est attaché à la représentation des petites gens. Évoluant auprès des chiffonniers parisiens, il fréquente les cabarets malfamés et utilise cette population comme un sujet d'inspiration. Deux visions de la pauvreté s'opposent dans son œuvre. D'un côté, l'artiste donne à voir une misère sociale et les malheurs qui en découlent. S'inspirant des réalistes, il laisse entrevoir une pauvreté qui ronge les hommes. D'un autre côté, Flameng livre une vision alternative de la misère. C'est celle des cercles bohèmes, et il s'agit d'une vision poétique de la pauvreté qui n'est plus destructrice, mais qui invite à la création artistique et favorise les amitiés. Cette étude se propose d'appréhender cette ambiguïté dans l'œuvre de l'artiste, tout en étudiant le milieu misérable dans lequel il a grandi et qui a nourri son inspiration.

Mots clés: Pauvreté – Léopold Flameng – réalisme – romantisme – Alfred Delvau

Keywords: Poverty; Léopold Flameng, realism, Romanticism, Alfred Delvau

Les artistes qui s'attachèrent à la représentation de la pauvreté dans la seconde moitié du XIX^e siècle sont nombreux. Fernand Pelez, Alexandre Antigna, Théodule Ribot, mais encore Jean-François Millet, Gustave Courbet, Gustave Doré, jusqu'aux peintres jugés les plus académiques comme William Bouguereau avec ses figures de bohémiennes, presque chaque peintre a son corpus de « miséreux ». Qu'ils incarnent les

ramifications tardives du romantisme ou les mouvements émergents du réalisme et du naturalisme, les artistes trouvèrent tous, chez le mendiant, le bohémien, l'orphelin, le saltimbanque, le paysan, l'invalides, de quoi inspirer leurs œuvres.

Toutefois, la peinture ne fut pas le seul art visuel à promouvoir une iconographie de la pauvreté. La gravure en fut aussi porteuse, en particulier sous le Second Empire. Charles Meryon, Félix Bracquemond, Célestin Nanteuil, Léopold Flameng, parmi d'autres, s'inspirèrent tout autant des petites gens, du quotidien difficile, des lieux misérables, pour leurs œuvres originales.

Cette étude se propose spécialement de s'attarder sur le cas du graveur et illustrateur Léopold Flameng, qui fit de la pauvreté, dans les années 1850, le sujet prédominant de son œuvre. Un cas tout à fait significatif car, au-delà de son corpus important, c'est aussi la variété des représentations et la diversité de perception de la notion de pauvreté qui fait l'originalité de cet artiste. Au croisement de plusieurs tendances, marqué par les écrits d'Alfred Delvau, nourri aussi par ses propres expériences de vie, Flameng jette un regard ambigu sur la pauvreté et les miséreux.

I- « Mais ce fut bientôt une misère abominable¹ » : Léopold Flameng et l'expérience de la pauvreté

On ne peut probablement pas comprendre l'attachement de l'artiste aux sujets de la pauvreté dans les années 1850, sans étudier en premier lieu la situation sociale de ce dernier à la même époque. En effet, si Flameng fut durant l'essentiel de sa carrière dans un certain confort matériel fourni par

¹ Cormon, 1911, p. 9036.

sa prodigieuse activité² et des commandes de prestige, il fut, jusqu'au début des années 1860, dans une situation matérielle très précaire. Les témoignages le concernant s'accordent sur ce point.

L'artiste était né dans une famille pauvre à Bruxelles, d'un père cordonnier-bottier et d'une mère tailleuse. Les deux principaux biographes de Flameng, à savoir l'écrivain Henry Havard et son propre fils François Flameng, font largement état dans leurs écrits de la pauvreté du foyer, et le second est le plus prolixe. Il évoque certes la « sombre misère » matérielle dans laquelle est tenu le foyer (Flameng, 1913, p. 6), mais il évoque aussi la misère « morale ». Marie-Agnès Gauthier, mère de l'artiste, décéda en effet en 1839, alors que Flameng n'avait que huit ans (Flameng, 1913, p. 6).

À dix ans, le jeune Léopold quitta l'école, son aide matériel étant devenu nécessaire à la famille de quatre enfants. Doté d'une solide vocation d'artiste, il ne peut toutefois devenir peintre et entre rapidement dans l'atelier du graveur sur bois Henry Brown à l'École des beaux-arts de Bruxelles. La gravure sur bois était celle qui, *a priori*, permettait le plus rapidement de gagner sa vie, comme l'expliquait Henry Havard : « Comme il fallait que l'enfant gagnât promptement son pain quotidien, le père Flameng avait stipulé que le jeune Léopold entrerait dans la classe de gravure sur bois. » (Havard, 1904, p. 30).

Cette technique permettait alors de trouver assez rapidement des travaux journaliers de moindre qualité à exécuter, et de s'orienter vers l'illustration, alors dans une encourageante dynamique en Belgique, ce dont se faisait l'écho un article de *La Renaissance* paru en 1846 :

² Léopold Flameng comptabilisait en effet à la fin de sa carrière presque mille cinq cents gravures ou dessins d'illustrations, dont beaucoup de grandes planches pour certaines exécutées au burin, technique longue et difficile.

C'est qu'une industrie spéciale s'est développée depuis quelques années sous l'empire des besoins journaliers de la première [la gravure sur bois]. À côté de l'art, le commerce a pris ses droits. Aujourd'hui il y a des ateliers de coloriage en Belgique, et les plus belles éditions illustrées empruntent à l'éclat de cette industrie nouvelle un éclat nouveau (Anonyme, 1845-1846, p. 117).

Pourtant, Flameng ne resta pas longtemps dans l'atelier de gravure sur bois, vite remarqué par le directeur de la classe de gravure sur métal : Luigi Calamatta. En 1842, Flameng rejoint ce dernier qui le forma à la gravure au burin et en fit un de ses principaux élèves.

Flameng resta dans l'atelier Calamatta jusqu'au début des années 1850, moment où une brouille définitive s'installa entre les deux hommes. Calamatta reprochait à Flameng son intérêt pour les maîtres nordiques plutôt qu'italiens, et sa pratique de l'eau-forte de reproduction. C'est en gravant l'une d'entre elles d'après Charles Verlat qu'arriva la rupture³, probablement au début des années 1850. L'œuvre était l'antithèse de l'enseignement de Calamatta, et Flameng s'imposait désormais comme un artiste au style propre et personnel.

Pour autant, Flameng se trouvait toujours dans une situation matérielle des plus précaires. En effet, si la Belgique s'était dotée d'une structure pionnière par le biais des ateliers de gravure qui n'existaient pas encore à la même époque à l'École des beaux-arts de Paris⁴, pour autant les débouchés n'existaient pas pour les artistes. Adolphe Siret résuma bien la situation de la gravure en Belgique jusqu'aux années 1850, en louant les efforts du pays

³ « Enfin, se dégageant tout à coup des sentiers battus, le jeune Léopold donnait la véritable mesure de son talent en gravant, presque entièrement à l'eau-forte, d'après une composition de Verlat, une grande planche qui révolutionna l'atelier Calamatta et l'en fit sortir aussitôt. » Flameng 1913 p. 9. Il s'agissait d'une gravure intitulée *Moutons attaqués par un aigle*, réalisée vers 1850.

⁴ Le premier ne fut ouvert qu'en 1863 et fut placé sous la direction du graveur en taille-douce Henriquel-Dupont.

pour redonner à la gravure ses lettres de noblesse, en recrutant des professeurs prestigieux, tout en notant l'impossibilité pour les graveurs d'exercer leur art dans le pays:

Lelli, Meunier, Morelli, Franck, Delboete, Flameng, Devachez, Falmagne, tels sont, croyons-nous les seuls noms qui sortirent de l'école. Leurs produits furent envoyés aux expositions ; le public les vit, et ce fut tout. Croyez-vous qu'il eût été possible d'acheter leurs planches ? Non, elles n'étaient pas dans le commerce, car quelques démarches que nous fîmes pour nous les procurer, nous ne le pûmes jamais. Il fallait, pour les voir, s'adresser au professeur ou aux auteurs, ou bien encore se rendre dans la salle des huissiers de la division des Beaux-Arts, au ministère de l'Intérieur, où ces gravures sont placées pêle-mêle avec les heures de départ du chemin de fer et le calendrier de l'année courante. (1852, p. 190-191).

Cette absence de débouché pour l'artiste et l'évidente misère qui le guettait dans son propre pays sont invoquées par Henry Havard comme les principales raisons du départ de Flameng pour la France en 1853 :

Le gouvernement paternel du roi Léopold s'était certes acquis des droits à la reconnaissance publique, en fondant l'École de gravure de Bruxelles, mais il avait oublié de créer des débouchés pour ses lauréats. Ceux-ci essayèrent de se former en espèce de syndicat, pour entreprendre des illustrations d'ouvrages. L'entreprise réussit mal. [...] Les mécènes flamands et wallons étant peu nombreux, furent vite pourvus. Alors apparut dans toute sa sévérité, cette misère noire, adhérente, tenace, qui trempe les caractères et sanctifie les vocations. Il fallut quitter tristement la terre d'adoption pour revenir au pays d'origine. Léopold Flameng abandonna Bruxelles et prit le chemin de Paris. (1904, p. 32 et 34).

Le voyage de Flameng vers Paris et ses premières années de misère nous sont connus, là encore, par les biographes de l'artiste. François Flameng narre ainsi comment l'artiste et son père firent avec cent sous le trajet à pied vers Paris, obtenant, à Valenciennes, un billet de train d'un certain Pierre Hédouin en échange de quelques gravures⁵.

⁵ « M. Pierre Hédouin, père d'Edmond Hédouin, le peintre-graveur, leur acheta quelques épreuves et les gratifia de deux billets de 3^e classe pour gagner Paris. » Flameng 1913 p. 12. Pierre Hédouin était alors directeur des chemins de fer de Valenciennes.

Lorsque Flameng arriva dans la capitale, la situation de la gravure n'était pas aussi prometteuse qu'il le supposait. Havard rappelait que le burin dominait (1904, p. 36), et que pour pratiquer le burin, il fallait être patient, or, le jeune homme se trouvait sans ressources et son père sans travail. Flameng fut alors contraint de vendre toutes ses planches de jeunesse au poids du métal pour seulement 300 francs⁶. Flameng s'éloigna de ses activités artistiques pour pratiquer divers petits métiers dont François Flameng nous donne une liste assez exhaustive : peinture de stores, gravure en repoussé, gravure industrielle, images d'Épinal, gravure sur bois, lithographie... (1913, p. 12).

Malgré ses collaborations avec la revue *L'Artiste*, qui l'engagea pour réaliser quelques eaux-fortes, ce n'est qu'en 1859, par le travail régulier auprès de la *Gazette des beaux-arts*, que Flameng put réellement s'extirper d'une situation économique et humaine des plus difficiles. Jusqu'à cette date, l'artiste appartenait alors à la bohème misérable du vieux Paris, fréquentant les cercles d'artistes infortunés comme celui du cabaret Génin, et participant à l'aventure de nombreuses revues sans avenir. Flameng s'attacha ainsi un temps à un journal au nom explicite : le *Sans-le-Sou*.

Cette pauvreté de l'artiste dans ses jeunes années eut évidemment un impact considérable sur son œuvre, et tout spécialement dans les années 1850, avant la rencontre du succès. Comme l'expliquait Delvau, Flameng était avant tout un observateur, et, évoluant dans « les bouges nauséabonds où se trémousse la canaille » (1862, p. 168), il prenait des croquis, il mémorisait des scènes de vie, dont il fit l'essence de ses gravures originales. Sa jeunesse

⁶ « Installé dans un taudis, Flameng en fut bientôt réduit à vendre toutes ses planches, au poids du cuivre, pour 300 francs ; ainsi disparaissait le travail de sa jeunesse, ses eaux fortes originales, tous ses essais d'émancipation. » Flameng 1913 p. 12.

misérable a nourri aussi, chez l'artiste, le sentiment d'appartenir à ce monde, et explique à la fois la critique qu'il fit de l'état de pauvreté et la sympathie, presque la tendresse, qui se manifeste dans certaines de ses œuvres, pour les pauvres. C'est sûrement encore cette enfance sans le sou qui explique que les enfants occupent toujours dans ses compositions une place non négligeable.

II- La pauvreté et ses conséquences morales et sociales dans l'œuvre de Léopold Flameng

La pauvreté chez Flameng est continuellement tenue dans une forme d'ambiguïté. Deux visions s'opposent. Une vision plutôt optimiste et positive de la pauvreté se confronte à une vision beaucoup plus sombre de celle-ci, dans laquelle il est question d'avilissement moral et physique.

Flameng fréquenta des artistes du courant réaliste, à l'instar de Gustave Courbet, et bien qu'il ne partageât pas véritablement la noirceur de ce dernier, se démarquant aussi du naturalisme, il conserva le sens de l'observation et de la dénonciation de la situation sociale dégradée des gens de son entourage. Or, non seulement il évolua lui-même dans un dénuement certain, mais il fut aussi confronté dans les années 1850 aux transformations haussmanniennes de Paris, qui ne furent pas sans conséquence sur l'aggravation de la pauvreté dans la capitale à la même période⁷.

⁷ Comme le soulignait Martine Billet Reed, les travaux du baron Haussmann avaient eu pour conséquence une augmentation considérable des loyers, ce qui avait obligé les plus pauvres à quitter le centre de Paris, et paupérisé les autres. Billet Reed 1978 p. 75.

Au cœur de son œuvre, Flameng plaça comme principal mal de la misère, l'ivrognerie, avec des gravures comme *Chiffonnier ivre*, montrant un homme affalé dans la rue, abruti par l'alcool, et surtout *L'Ivrogne* [fig. 1].

Cette scène est assez unique dans le corpus de Flameng, car pour l'une des rares fois ce dernier ne se contente pas de montrer la rue ou les intérieurs de cabarets, lieux publics qu'il affectionnait, il s'introduit dans l'espace du



Fig. 1 Léopold Flameng, *L'Ivrogne*

foyer et traduit la ruine de celui-ci par l'alcoolisme du mari. Enlaidi par l'abus de spiritueux il titube, menaçant sa femme qui détourne le regard et semble triste et désespérée. Cette œuvre, sombre et grave est probablement l'exemple le plus abouti du réalisme social chez Flameng. Sans artifice, il rend compte des ravages de l'alcoolisme au sein d'un foyer dont le décor miniiste et les vêtements débraillés ne laissent aucun doute sur la situation de misère.

La même année, Flameng grava, presque en pendant de cette scène, une autre eau-forte représentant le *Mont-de-Piété* [fig. 2]. Sans emphase, l'artiste rend compte avec beaucoup d'objectivité de la pauvreté à Paris avec cette queue d'individus anonymes qui se pressent jusque sur le seuil de

l'établissement pour mettre en gage des objets. Une scène qui rappelle à quel point l'accroissement des difficultés financières se manifesta sous le Second Empire et toucha de plus en plus de monde. Ainsi, entre 1852 et 1869, les bénéfices du mont-de-piété à Paris passèrent d'environ 209 000 francs à plus de 650 000 francs (Jeloubovskaïa, 1959, p. 71).

Dans ses gravures du milieu des années 1850, Flameng préparait en quelque sorte ce qui fut l'œuvre majeure de sa première partie de carrière et qui fut sûrement le travail original le plus révélateur des aspirations de l'artiste : *Paris qui s'en va, Paris qui vient*. Il s'agissait d'un ouvrage dont il était le directeur de publication, et qui se présentait sous forme de livraisons comprenant à chaque fois une gravure de sa main et une notice qu'il avait demandée à un

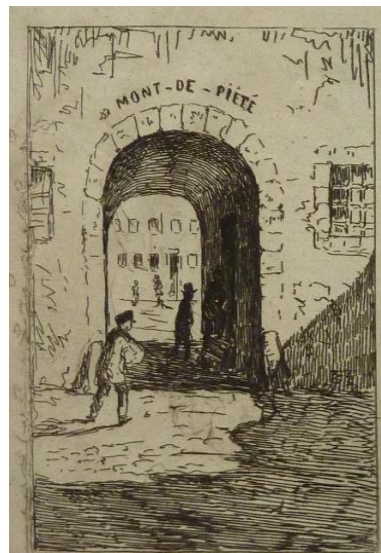


Fig. 2 Léopold Flameng, *Mont-de-Piété*



Fig. 3 Léopold Flameng, *La morgue*

collaborateur⁸. Cet ouvrage est un concentré de l'art de l'artiste, et Flameng profita de certaines scènes pour mettre en avant sa dénonciation de la misère. Il réalisa ainsi une vue de *La Morgue* [fig. 3], là-même où étaient exposés pour identification les cadavres retrouvés dans la Seine. Flameng représente dans sa gravure des personnes bien habillées, que l'on imagine pour certaines bourgeoises et fortunées, flânant comme pour une promenade dans le vaste établissement, regardant les cadavres tout en bavardant. La notice d'Alfred Delvau qui accompagne l'œuvre se montre très explicite sur l'état d'esprit de ces flâneurs : « Ces femmes, ces enfants, ces vieillards qui rient, fument ou prisent, d'où croyez-vous qu'ils viennent ? De la Californie ou des Deux Edmond ? Non : ils viennent de la Morgue. » (1860, p. 1). Très cynique, l'œuvre de Flameng gagne encore en signification grâce à la plume de Delvau qui insistait aussi dans sa notice sur les principales raisons des noyades dans la Seine. Le suicide prédominait largement, et les causes étaient la folie, le chagrin domestique, l'ivrognerie, et la misère qui concentrait ou aggravait ces maux selon l'auteur (Delvau, 1860, p. 3).

⁸ Parmi les principaux contributeurs nous pouvons citer Alfred Delvau, Jules-Antoine Castagnary ou l'écrivain Auguste-Marc Bayeux, tous issus des cercles des cafés et cabarets fréquentés par Flameng.

La pauvreté matérielle chez Flameng se matérialise dans certaines de ses œuvres par une pauvreté morale. Ainsi, dans une autre scène de *Paris qui s'en va*, *Paris qui vient* la corrélation est évidente. Avec *Un enterrement chez les petites sœurs des pauvres* [fig. 4], Flameng représente un défilé de vieilles femmes recueillies par les Petites Sœurs. Ces vieilles femmes aux visages acariâtres n'ont pas un regard pour les deux petits enfants miséreux sur la gauche de la scène, pas plus que pour le cercueil exposé sous le porche, préférant discuter, échanger, mendier. Des femmes dont Jean Larocque expliquait dans le commentaire accompagnant l'œuvre qu'elles



avaient été belles parfois, mères encore, mais que la maladie, la mort de leurs enfants, la mendicité laissaient misérables, amères, laides, insensibles (1860, p. 1).

Cette pauvreté morale amène alors souvent la difformité physique, et cette œuvre en est encore un bon exemple. Flameng représente ces vieilles femmes dans des états d'invalidité et d'une laideur manifeste, les visages déformés par les épreuves et l'aigreur.

Il est difficile de déterminer si cette représentation du cynisme de la société est chez Flameng accompagnée d'une volonté de dénonciation, puisque l'artiste, tout en rendant compte explicitement de la gravité ou de l'horreur de certaines situations, le fait dans une approche très objective, très

démonstrative, qui le caractérise. Il s'intéresse peu à l'intime, et met toujours une certaine distance entre lui et le sujet, se plaçant souvent comme un simple spectateur. Il y a chez Flameng de la définition baudelairienne de l'artiste flâneur. Flameng attire l'attention sur des scènes terribles liées à la misère des individus, mais il n'y a pas d'échange entre le spectateur et les acteurs de la scène, et l'artiste lui-même s'efface.

Curieusement cette vision grave, sombre de la misère, qui prédominait largement chez les tenants du réalisme, reste relativement marginale chez Flameng. Si les œuvres qui relèvent de cette tendance sont d'une grande violence morale et ont un impact évident, avec pour exemple sommital *La Morgue*, pour autant l'artiste partageait avec Delvau l'idée que la réalité ne peut pas se résumer aux seuls malheurs et aux seules difficultés. Ce dernier se montrait d'ailleurs très dur avec les réalistes dans son *Dictionnaire de la langue verte*, les résumant ainsi : « Peintre qui peint ce qu'il voit et oublie que s'il y a des malitornes dans les cuisines et des bouses de vache sur les chemins, il y a aussi des duchesses dans les salons et des fleurs le long des haies. » (1867, p. 414).

Aussi, la misère ne se traduit pas uniquement par des maux et des souffrances chez Flameng et chez son mentor en la matière : Alfred Delvau.

III- La beauté de la misère chez Léopold Flameng

Parler de la beauté de la misère chez Flameng est peut-être excessif, cependant l'artiste donna aussi une vision méliorative de la condition des pauvres. Lorsque l'artiste arriva à Paris, il se fonda dans la bohème de la capitale, dans des cercles où s'entrecroisaient généralement des tenants très divers du réalisme, et, au milieu de tous, il se rapprocha de l'écrivain et

spécialiste du vieux Paris : Alfred Delvau. Les deux hommes avaient des affinités communes, se plaisaient à aborder les mêmes sujets populaires, l'un par la plume et l'autre par la gravure, et nourrissaient un intérêt commun pour un réalisme que l'on pourra caractériser « d'ancien », à côté d'un réalisme « moderne ».

En effet Flameng et Delvau partageaient la même sensibilité pour les vieux maîtres flamands, et si l'on applique au domaine du visuel certaines analyses d'Erich Auerbach sur le réalisme littéraire⁹, la dichotomie entre réalisme ancien et moderne devient étonnement pertinente dans le cas présent. Une des principales caractéristiques du réalisme ancien selon Auerbach tenait dans l'usage du grotesque, du licencieux, de l'amusant, et s'opposait à l'une des principales caractéristiques du réalisme moderne qui est précisément l'introduction du sérieux et de la gravité. Aussi, dans le premier cas, la satire, l'humour volontiers grinçant, le comique même, viennent prédominer.

Flameng, inconsciemment sans doute, nourrissait un intérêt considérable pour ce « réalisme ancien », et il est étonnant de voir la corrélation entre les ouvrages littéraires qu'Auerbach citait comme représentatifs de ce réalisme, tels le *Décameron*, l'*Heptaméron* ou le *Roman comique* (1968, p. 399-400), et Flameng qui les illustra tous les trois.

De fait, contrebalançant les œuvres précédemment décrites, Flameng produisit des gravures dans lesquelles le réalisme de la vie quotidienne est vu au travers du comique, du grotesque, mais aussi, dans une dimension plus raisonnable, d'un certain bonheur de vivre, d'une légèreté de ton qui

⁹ En particulier dans son ouvrage fondamental sur le sujet : *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*.

laisse une grande place aux valeurs de piété, d'amour. L'artiste appliqua cette vision du quotidien à ses représentations des pauvres et des miséreux.

On peut s'en rendre compte dans ce qui est souvent considéré comme le chef-d'œuvre de Flameng : *Sauvée* [fig. 5]. Dans l'intérieur d'un cabaret miteux se trouve une femme à genoux qui voit apparaître devant elle le Christ. La scène se veut tout à fait réaliste et assez sombre, avec des person-

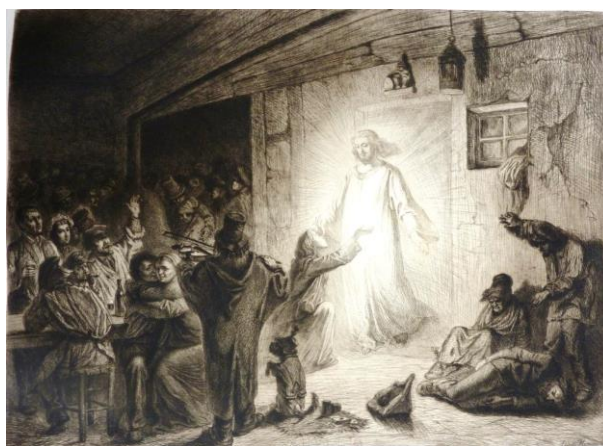


Fig. 5 Léopold Flameng, *Sauvée*

nages que l'on imagine peu honorables, en particulier les ivrognes à droite de la composition, et l'intérieur misérable correspond bien à celui des établissements fréquentés par Flameng à la même époque. Néanmoins, derrière ce vernis de misère, Flameng s'attache à saisir les petites joies de la vie, avec le couple s'enlaçant, le musicien faisant danser son chien, et cette œuvre est une véritable métaphore du réalisme ancien chez Flameng. Au milieu du bouge le plus miteux, le Christ en personne apparaît, à la fois porteur d'espoir et guide, lui qui était l'expression la plus saine de l'état de pauvreté.

À cette expression, la plus aboutie de la pauvreté « valorisée » chez Flameng, répondent de multiples autres œuvres dans lesquelles l'artiste introduisait humour plus ou moins corrosif et joie de vivre, recourant pour cela à un genre idéal : la bambochade. Ce genre obtint ses lettres de

noblesse grâce aux pinceaux d'artistes flamands dont Flameng était un fervent admirateur : David Téniers le jeune, Adriaen Brouwer ou Jan Steen. On peut distinguer dans l'œuvre de Flameng deux types de bambochades : celles qui s'inscrivent dans une reconstitution du passé, et qui sont en quelque sorte un pastiche des toiles flamandes, et celles qui s'inscrivent dans le présent et développent une iconographie contemporaine. Dans les deux cas, les sujets caractéristiques du genre étaient bien présents : scènes de cabarets, tabagies, scènes de marché, de danses au village animaient de petites gens.

En 1855, Flameng exécuta ainsi *Trois buveurs dans un cabaret* montrant un groupe de buveurs en costumes anciens, buvant et devisant autour d'une table. En arrière-plan, un quatrième personnage semble tituber, déjà ivre. C'est là un sujet extrêmement présent dans la peinture de genre flamande, Marie-Laurence Noël citait en premier lieu, dans sa thèse, la beuverie comme sujet d'inspiration pour des artistes tels que Brouwer et Jan Steen (2009, p. 36). Représenté seul ou en compagnie, le buveur ou l'ivrogne est une des figures les plus récurrentes de la scène de genre flamande, et il est ici traité avec une tonalité humoristique, touchant à la caricature, loin du sérieux de *L'Ivrogne*.

La même année, Flameng exécuta une autre scène : les *Bohémiens dansant*. Cette toile faisait écho, par son pittoresque et la multitude des types présentés, à David Téniers le jeune et sa *Fête au village* ou sa *Danse de paysans* devant une auberge. La pauvreté est sous-jacente dans cette œuvre, notamment par les bohémiens dont les musiciens sont vêtus de hardes, par le mendiant à droite de la composition. On est loin cependant de la misère noire de *L'Ivrogne* ou du *Mont-de-Piété* dans lesquelles apparaissaient violemment ou plus implicitement les maux de la misère. Flameng donne au

contraire ici une vision optimiste et positive. L'alcool ne cause pas de malheur, et à la danse et à la musique répondent l'amour, avec un homme courtisant une dame, et la maternité heureuse avec la femme allaitant son enfant. Flameng place sa scène dans l'ambiance d'un village flamand du XVII^e siècle.

Cette manière d'envisager la pauvreté chez Flameng est caractéristique de l'influence de Delvau et de son réalisme « alternatif », qui cherchait à s'inspirer du vrai, mais en repoussant la façon jugée subjective de ne l'envisager qu'au travers du laid. La vérité chez Delvau est toujours un équilibre entre la laideur, la souffrance, la violence, et la joie, l'espoir, le beau. Cet équilibre devait nécessairement être trouvé autant dans la représentation des riches que des pauvres.

Flameng transcrivit les expériences de ses bambochades « anciennes » dans la période contemporaine pour représenter les petites gens du vieux Paris. Ce fut notamment le cas dans certaines planches du *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, où il donna à voir de



Fig. 6 Léopold Flameng, *La Californie*

nombreuses vues de cabarets et de scènes de marché. *La Californie* [fig. 6], qui était un haut lieu de rencontre pour les ouvriers et les désœuvrés de la capitale, est un bon exemple de bambochade contemporaine. On retrouve tous les types caractéristiques du genre dans *La Californie*. On voit ainsi le mendiant en haillons faisant la quête, la mère de famille avec ses enfants et

son mari qui montre une veste à un acheteur potentiel au premier plan, tandis que des personnages ripaillent. Flameng n'oublie presque personne, et donne à voir à peu près tous les profils du petit peuple parisien de son temps dans un cabaret où se croisaient les artistes sans le sou, les chiffonniers, les ouvriers, les escrocs et les voyous.

Comme l'expliquait Alfred Delvau, La Californie avait « la plus riche collection de porte-haillons, de loqueteux et de guenillons qu'il soit possible d'imaginer » (1862, p. 53), et, poursuivait-il, il s'agissait essentiellement « de malandrins, de francs-mitoux, de truands, de mercelots, d'argotiers, de sabouleurs » (1862, p. 53). Malgré cette image de bouge qui caractérisait La Californie, Flameng n'en donne pas une gravure terrible, et, reprenant la tonalité propre de la bambochade, il glisse un ton pittoresque, gouailleur, voire satirique, qui caractérisait l'art de Téniers et de Brouwer. Les personnages sont amusants plus qu'inquiétants, les rires sont outrés, la laideur est souvent là, mais Flameng, ne se concentre pas sur la décrépitude morale et physique pourtant très perceptible à l'origine dans ce cabaret. Si elle est bien sous-jacente par moment, via le mendiant notamment, l'artiste cherche pourtant plutôt à s'amuser des situations incongrues, à l'image de ces jeunes femmes encore presque enfants qui emmènent avec elles, au tripot malfamé, leurs bébés.

Cette manière d'appréhender la réalité de son temps était aussi pour Flameng ancré dans sa démarche réaliste. En effet, comme Delvau, il partageait l'idée que la meilleure manière de représenter un sujet était de le faire dans la langue de ce sujet. Dans ces conditions, la bambochade, par son pittoresque, sa couleur, ses excès, son humour parfois grinçant, correspondait à merveille à des gens que Delvau décrivait lui-même comme nerveux, brusques, décousus, obscènes, bruyants et dépenaillés.

On peut donc mettre en exergue deux visions antithétiques ou complémentaires de la pauvreté chez Flameng. Il exploita largement ce thème, surtout dans sa première partie de carrière, à une époque où lui-même très pauvre fréquentait les bouges, les tripots divers, qui l'inspirèrent. La première vision est marquée du sceau de la souffrance, de la violence, la pauvreté entraînant une forme de décrépitude morale et physique, et pléthore de maux corrélés telle que l'ivrognerie. Sans se rattacher véritablement à cette tendance, Flameng s'inscrit malgré tout en partie dans un réalisme social cru, volontiers choquant, mettant en exergue la situation très difficile, parfois mortelle, des pauvres de Paris. Soit très démonstratives comme *L'Ivrogne*, soit au contraire teintées d'un cynisme glacial comme *La Morgue*, les œuvres de Flameng semblent vouloir dénoncer une part sombre de la société qu'il attribue à l'état de pauvreté.

En regard de cette vision des choses, Flameng, très marqué par Alfred Delvau, appréhenda la pauvreté sous un angle plus rasséréné. Sans nier les problèmes de la misère, celle-ci n'apparaît plus alors uniquement comme dégradante et pénible, et non seulement l'artiste donne à voir chez les pauvres une joie de vivre, un certain bonheur et de l'optimisme, mais il attribue encore à ces pauvres des valeurs morales. *Sauvée*, œuvre dans laquelle le Christ en personne s'introduit dans un cabaret miteux et illumine de sa présence les gens présents en est l'exemple sommital.

Bibliographie

- Anonyme, (1845-1846), De la gravure en Belgique : à propos de l'exposition. in *La Renaissance, chronique des arts et de la littérature*, vol. VII, pp. 115-117.
Auerbach, E. (1968) *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard.
Billet Reed, M. (1978). *Trois regards sur la pauvreté : le pauvre comme personnage dans*

les romans d'Emile Zola, de Jules Vallès, et de la comtesse de Sègur. thèse de doctorat en littérature française, Stanford University.

Cormon, F. (1911). Académie des beaux-arts, séance publique annuelle du samedi 11 novembre : discours de M. Cormon, président de l'Académie. in *Journal officiel de la République française*. 307. pp. 9035-9037.

Delvau, A. (1860). La Morgue. in Flameng L. (dir.). *Paris qui s'en va, Paris qui vient*. pp. 1-4.

Delvau, A. (1862). *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*. Paris : E. Dentu.

Delvau, A. (1867). *Dictionnaire de la langue verte : argots parisiens comparés*. Paris : E. Dentu.

Flameng, F. (1913). *Notice sur la vie et les œuvres de Léopold Flameng, lue dans la séance du 4 janvier 1913*. Paris : Firmin-Didot.

Havard, H. (1904). Léopold Flameng. in *Revue de l'art ancien et moderne*. vol. XV. pp. 29-52.

Jeloubovskaïa, E. A. (1959). *La Chute du Second Empire et la naissance de la Troisième République en France*. Moscou : Éditions en Langues Etrangères.

[Indietro all'indice](#)

La représentation de la pauvreté dans la littérature yiddish moderne : dérision et leçon de sagesse chez Mendèle Moïkher Sforim

Elizabeth Schulz

Résumé: Mendelè Moïkher Sforim (1836-1917), issu d'une famille aisée juive, vit de la charité après la mort de son père. Il connaît alors une véritable descente dans les bas-fonds de la société qui deviendra le terreau fécond de ses nombreux récits. Parmi eux, *Fishkè le boiteux*, publié en 1869, et *Les voyages de Benjamin III*, publié en 1878, se caractérisent par la capacité de l'auteur à décrire la pauvreté du *shtetl* sans se départir de son ironie. Il tourne en dérision la misère pour mieux la mettre en valeur. Cependant chez presque tous les habitants du *shtetl*, trouver sa subsistance représente un défi quotidien que l'auteur dépeint avec une plume humoristique et en même temps acerbe. Mais derrière son ironie, Mendelè est un homme en colère face aux injustices qui provoquent la misère.

Mots clés: Mendelè Moïkher Sforim, *shtetl*, littérature yiddish, dérision, sagesse

Keywords: Mendelè Moïkher Sforim, *shtetl*, Yiddish Literatur, derision, wisdom

Introduction

Chez Mendelè Moïkher Sforim¹, « la haridelle »², vieille jument efflanquée,

¹ Le pseudonyme yiddish Mendelè Moïkher Sforim signifie « Mendelè le marchand de livres ». Notons qu'il n'existe plus de manière d'orthographier son nom en français et que j'ai choisi de m'aligner sur l'orthographe proposée par Rachel Ertel.

² Il s'agit du titre d'un roman. Cf. Mendele Moykher-Sforim, *La haridelle*, 2008.

représente, selon Batia Baum³, une allégorie du peuple juif qui traverse les territoires et qui est utilisée pour le profit des autres. Mendelè n'a cessé de décrire les dysfonctionnements d'une société traditionnelle, qui, à la fin du XIX^e siècle, abrite quelques notables et une horde de miséreux. En effet, le monde calqué sur le réel que l'auteur projette dans ses récits peut être dépeint ainsi : « Vie misérable, spiritualité débordante, densité existentielle, inventivité professionnelle aiguisée par une faim endémique (...) c'était le *shtetl* »⁴. Ces bourgades qui existaient dans un contexte marqué par les menaces de pogroms et de violence, étaient disséminées de la Pologne et la Lituanie, de l'Ukraine à l'Estonie. Elles ont disparu depuis la Shoah. C'est ainsi que la misère, partagée par la plupart des habitants des *shtetlech*, constitue un thème majeur dans la littérature yiddish moderne. Ces textes permettent au lecteur d'aujourd'hui de comprendre ce passé en plongeant au cœur de son univers.

Mendelè Moïkher Sforim (1836-1917) est issu d'une famille aisée de *Maskil*⁵. Mais après la mort de son père, alors qu'il est adolescent, il vit de la charité avant d'être exploité par un certain Avreim le boiteux. Il est alors entraîné dans une vie d'errance durant un an. Cette descente dans les bas-fonds de la société devient justement le terreau fécond de ses nombreux récits. Avec Sholem Aleichem et I. L. Peretz, ils forment le trio des fondateurs de la littérature yiddish moderne qui a influencé les générations suivantes d'écrivains. Peretz (1852-1915) est également connu pour ses descriptions d'une culture de la pauvreté. Non seulement il a été ému par la pauvreté qu'il a découvert à quelques kilomètres de sa ville natale Zamosc,

³ Batia Baum est une des traductrices françaises de Mendelè. Cette déclaration a été recueillie lors d'un entretien avec Batia Baum et Erez Lévi au centre Medem, à Paris, le 23 mars 2016.

⁴ Moni Ovadia, 2002, p. 63.

⁵ Adepte de la *Haskala*, les Lumières juives berlinoises.

mais, au cours de sa carrière, il a lui-même traversé de grandes difficultés financières. Enfin, Sholem Alechem (1859-1916), nom de plume de Sholem Rabinovitch, met aussi en scène un « royaume de misère, de mesquinerie, de boue, de rivalité, de dissensions mais royaume néanmoins : *Kasrilevkè*⁶ »⁷.

Dans cet article, alors que nous nous intéresserons à deux récits de Mendelè Moïkher Sforim, *Fishkè le boiteux*⁸, publié en 1869 et *Les voyages de Benjamin III*⁹, publié en 1878, nous verrons que l'écriture de Mendelè se caractérise par sa capacité à décrire la pauvreté du *shtetl* sans se départir de son ironie. En effet, l'auteur évite toute écriture visant le misérabilisme et refuse toute victimisation. Et s'il le fait, il exagère tellement que tout sérieux est annulé. En fait, derrière le ton comique, les scènes pittoresques, les digressions inattendues, ou les envolés lyriques de ses personnages, Mendelè Moïkher Sforim se révèle satirique. Sa vision, qui tranche par exemple avec la vision bucolique de Sholem Asch, présente un éclairage particulier parmi les multiples discours sur le *shtetl*¹⁰ qui existe dans la littérature yiddish.

Après une présentation du *Yiddishland* et du *shtetl*, nous nous intéresserons à l'écriture de cet écrivain et plus particulièrement aux deux œuvres

⁶ *Kasrilevkè* est un jeu de mot formé à partir des termes yiddish *keser* et *kasriel* qui signifient respectivement « couronne qui orne les rouleaux de la Torah » et « le joyeux pauvre » selon Rachel Ertel.

⁷ *Royaumes juifs. Trésors de la littérature yiddish*, établie et présentée par Rachel Ertel, 2008, p. 293. Il s'agit d'une anthologie de textes yiddish en prose.

⁸ Mendelè Moïkher Sforim, *Fichkè le boiteux*, dans *Royaumes juif*. 2008. Les références suivantes provenant de cette œuvre seront indiquées par l'abréviation *Fb*.

⁹ Mendele Moïcher Sforim, *Les Voyages de Benjamin III*, 1998. Les références suivantes provenant de cette œuvre seront indiquées par l'abréviation *VB*.

¹⁰ Voir le chapitre « lieu unique – discours unique » pp. 80-105, sur l'image du *shtetl* dans le discours littéraire. Rachel Ertel, 1986.

sélectionnées. Puis nous irons à la rencontre d'une écriture qui tourne en dérision la misère pour mieux la mettre en valeur. Ensuite, nous verrons que chez presque tous les habitants du *shtetl*, trouver sa subsistance représente un défi quotidien que l'auteur dépeint avec une plume humoristique et en même temps acerbe. En effet, derrière son ironie, Mendelè est un homme en colère face aux injustices qui provoquent la misère.

Du *Shtetl* à l'écriture

1.1 Qu'est-ce que le Yiddishland ?

« *Yiddishland*¹¹ égal cimetière » déclare sans hésitation Vladimir Spiro¹², président de la radio Judaïques fm, quand on lui demande à quoi ce terme lui fait penser. Lise Gutman souligne que le *Yiddishland* n'a jamais existé à proprement parler mais qu'il s'agit d'une pensée imaginaire recouvrant le territoire de l'Europe de l'Est dans laquelle les yiddishophones ont vécu jusqu'au milieu XX^e siècle. Jean Baumgarten, chercheur spécialiste du yiddish, rappelle d'ailleurs que pour la langue yiddish : « On dénombrait, à l'aube de la seconde guerre mondiale, environ onze millions de locuteurs dont la majorité périt dans l'holocauste nazi »¹³. Cependant, des fragments – mêmes infiniment petits par rapport à la perte – ont subsisté à travers la littérature yiddish moderne.

¹¹ Yiddishland est un « terme désignant le territoire d'Europe de l'Est qui fut le berceau de la culture yiddish ». Chantal Ringuet, « la galaxie yiddish », pp. 55-57., *Spirale : arts lettres sciences humaines*, n°233, 2010, p. 56.

¹² Déclaration de Vladimir Spiro recueillie lors de mon entretien avec Lise Gutman dans les locaux de judaïques fm à Paris, le 15 mars 2016, après que moi-même ai été interviewée par Annie Goldman lors de son émission « Itinéraire ».

¹³ Jean Baumgarten, « Le yiddish : langue et littérature », p. 1, (URL, consulté en mai 2015) : www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/le_yiddish_langue_et_litterature.asp.

A partir du XVIII^e siècle, la *Haskala*, le mouvement juif des Lumières, s'étend jusque dans les sociétés traditionnelles juives qui se disloquent déjà à la fin du XIX^e siècle. Le yiddish, perçu d'abord comme « le jargon du ghetto »¹⁴ constitue progressivement le vecteur d'une riche littérature qui diffuse les idées de la *Haskala*. Jean Baumgarten considère d'ailleurs que « dans le monde juif, écrire sert à vivre, espérer et à ne pas perdre foi en l'avenir, à combattre contre l'oubli et la disparition »¹⁵. En effet, dans *Brasiers de Mots*, Rachel Ertel évoque la frustration vécue par beaucoup de jeunes :

La pauvreté, le *numerus clausus* dans l'enseignement secondaire et dans les universités, en les empêchant de réaliser leurs aspirations, en avaient fait une intelligentsia autodidacte, révoltée par les abus de la société globale et par l'inertie de la société juive, un terreau idéal pour les idées révolutionnaires sociales [...] ou nationales [...] ¹⁶.

Mendelè est tout droit issu de ces générations et transpose son combat dans l'écriture qu'il écrit volontairement en yiddish pour atteindre un plus large public.

1.2 Le *Shetl* : symbole de la littérature yiddish moderne

Les écrivains, comme notamment I. L. Peretz, sont tiraillés entre, d'un côté, les Lumières et la modernité et de l'autre, leur attachement au monde traditionnel et rural, incarné par le *shtetl*, c'est-à-dire la bourgade juive. Dans la littérature yiddish, tout en incarnant un lieu de pauvreté, le *shtetl* symbolise l'enracinement juif dans ces contrées où ils vivent depuis des

¹⁴ Les auteurs écrivaient en russe, polonais ou hébreu mais utilisent progressivement le yiddish pour rendre leurs écrits accessibles à la masse. Jean Baumgarten, « Le yiddish : langue et littérature », p. 4, *op. cit.*

¹⁵ Jean Baumgarten, 2002, p. 142.

¹⁶ Rachel Ertel, 2003, p. 60.

siècles. Dans *Le Shtetl, la bourgade juive de Pologne*, Rachel Ertel soulève les problèmes pour définir ce terme à cause de son hétérogénéité selon le nombre d'habitants et le pourcentage de la population juive qui varient d'une bourgade à l'autre¹⁷. Quoi qu'il en soit, le *shtetl* implique une « proximité, tendresse, familiarité »¹⁸. Il est le lieu privilégié pour les écrivains, qui l'oppose à la ville représentant, au contraire, un monde dépourvu de valeurs¹⁹. Mais Mendelè Moïkher Sforim ne tombe pas dans le piège de l'idéalisation, il révèle l'envers du décor de l'oligarchie du *shtetl*. D'autre part, il comprend peu à peu que l'urgence est d'enrailer la misère avant même d'essayer de diffuser les idées de la *Haskala*. Dans son roman *L'anneau magique*, publié en 1889, Mendelè met en scène le jeune Hershele qui rêve d'un anneau magique « lui permettant d'échapper à l'enfermement et à la pauvreté du shtetl »²⁰. Après des études à l'étranger, il revient formé à la *Haskala*, et « déguisé », c'est-à-dire rasé et habillé à la mode allemande. Mais il ne retrouve pas sa famille qui a été assassinée dans un pogrom. Finalement, il réalise que les habitants des *shtetlech* n'ont pas besoin de livres mais de pain²¹.

1.3 Fichkè le boiteux et Les voyages de Benjamin III de Mendelè Moïkher Sforim

Considéré comme le grand-père de la littérature yiddish moderne, derrière le

¹⁷ Rachel Ertel, 1986.

¹⁸ Jacques Guthwirth, « Rachel Ertel, le shtetl, laboratoire juif en Pologne », pp. 168-170, in *Revue française de sociologie*, 25, 1, 1984, p. 169.

¹⁹ Cependant, Mendelè a grandi près de Minsk et voyagé en Biélorussie, Ukraine et Lituanie.

²⁰ Nathan Weinstock, (2006) « Rapport sur une non-enquête », pp. 9-20 dans Y. L. Peretz, 2007, p. 249.

²¹ *Idem*.

pseudonyme de Mendelè Moïkher Sforim, nous découvrons Sholem Yankel Abramovitch qui est lui-même une auto-crédation de cet écrivain de génie, né sous le nom de Broyde, à Kapuleye, une province de Minsk. Même sa date de naissance officielle, le 20 décembre 1836, est approximative comme il le révèle lui-même²². Mendelè marque le commencement d'une entreprise de refondation d'une langue littéraire « qui intègre la totalité des ingrédients de la culture juive passée et présente »²³. Il ne s'inspire pas d'un dialecte unique mais « intègre une multitude de traits dialectaux »²⁴. Ayant été en contact avec les dialectes de Lituanie, de Biélorussie ou d'Ukraine : « Il crée, de ce fait, une langue littéraire supra-dialectile, remarquable synthèse vivante et combinaison subtile de traits régionaux »²⁵. C'est ainsi que son écriture se caractérise par la polyphonie de la langue comme dans les récits enchâssés de *Fichkè le boiteux*. Ce roman à tiroirs situé dans la périphérie russe, débute avec la collision des carioles de deux colporteurs : le narrateur Mendelè Moïkher Sforim et Alter. Alter raconte ses mésaventures à la foire de Yarmelinetz d'où il revient tandis que le narrateur parle de Fichkè qui travaillait jusque-là à la maison des bains de son *shtetl* appelé Gloubsk, c'est-à-dire « la ville des imbéciles ». Puis on entend Berl raconter au narrateur comment le mariage de Fichkè et d'une aveugle a été arrangé « à la volée » par la communauté pour remplacer un fiancé en fuite. Puis, la narration revient sur les deux colporteurs. Alter cherche les chevaux et disparaît tandis que, ne sachant quoi faire, le narrateur se rend dans une auberge où il découvre une parente. Plus tard, il retrouve Alter, la tête bandée. Celui-ci entreprend donc de raconter de quelle façon il a ramené les

²² Carole Ksiazénicer-Matheron, « Postface », pp.239-282, dans Mendele Moykher-Sforim, *La Haridelle*, 2008, p. 241.

²³ Jean Baumgarten, 2002, p. 183.

²⁴ *Ibid.*, p. 119.

²⁵ *Ibid.*

chevaux volés par des vagabonds et rencontré un homme qui s'avère être Fichkè le boiteux. Celui-ci relate à son tour comment quelques temps après le mariage, sur l'insistance de sa femme, ils partent dans le monde et se retrouvent entraînés par une bande de mendiants avec à leur tête un chef fourbe et impitoyable. Sa femme le rejette et, encouragés par ce chef, tous le maltraitent, à l'exception d'une jeune bossue dont Fichkè tombe amoureux. Après avoir découvert le destin tragique de la Bossue, il est abandonné et atterrit à Odessa. Plus tard, il retrouve par hasard la Bossue et souhaite divorcer de sa femme qui a vieilli prématurément, étant devenue à son tour le bouc-et-émissaire de la bande. Après avoir été battu, Fichkè explique qu'Alter est arrivé et l'a aidé. Le coup de théâtre survient quand on découvre qu'Alter est le père de la Bossue et qu'il est responsable de son malheur.

Le roman d'initiation *Les voyages de Benjamin III* met en scène Benjamin, un homme marié qui n'aspire qu'à partir de son *shtetl* Touneïadevka et qui entraîne Sender à sa suite. Ce dernier a reçu le surnom moqueur de « Sender-la-bonne-femme » car il fait des tâches ménagères et il est maltraité par sa femme (un peu plus que les autres hommes). Comme il ne se rebiffe jamais contre personne, il est la risée de tous, sans raison selon le narrateur, car il n'est pas plus bête qu'un autre. Benjamin et Sender incarnent « une paire donquichottesque »²⁶ voulant découvrir les « Juifs rouges », des Juifs probablement originaires d'Inde, et aller en *Eretz* Israël, à Jérusalem. Ils quittent donc Tourneidevka, présentée comme une bourgade coupée du monde. Ils commencent par se rendre à Tetrivka, qu'au final ils finissent par fuir, pour se rendre à Gloubsk. Ils prennent ensuite un canot sur la Pialignilivka. Lors d'une escale, ils sont entraînés dans un piège par

²⁶ Nathan Weinstock, 2004, p. 185.

des gens sans scrupules qui profitent de proies faciles pour les envoyer dans l'armée du Tsar d'où ils finissent, après un laborieux procès, par être expulsés. A travers *Les voyages de Benjamin III* et *Fichkè le boiteux*, malgré le pittoresque des récits, l'auteur présente deux œuvres satiriques, bien que cela soit dans une moindre mesure, notamment par rapport à ses œuvres ultérieures. En effet, la tonalité comique reste dominante malgré la pauvreté et la faim qui sont constamment présents.

2 Dérision autour d'un « peuple d'affamés »

2.1 La misère et maladie communes comme cadre du récit

Les récits se déroulent donc dans la périphérie russe, « dans une région où la faim sévit une partie de l'année » parce qu'« il y a surproduction par rapport aux possibilités d'achat et sous-production par rapport aux besoins »²⁷. Abraham J. Herschel écrit que « Beaucoup vivaient dans un effrayant dénuement, beaucoup étaient tracassés par des soucis perpétuels (...) ». Il évoque ainsi les Juifs du *shtetl* : « Physiquement épuisés par le travail de la journée, ils s'asseyaient devant les volumes ouverts et entonnaient l'austère musique du Talmud »²⁸. En Pologne, Anne Goldberg décrit la situation dans ces bourgades : « Misère et faim sont leur pain quotidien, et les intellectuels s'élèvent incessamment contre les injustices sociales »²⁹.

C'est ainsi que dans *Les voyages de Benjamin III*, les habitants de

²⁷ Mark Zborowski et Elisabeth Herzog, 1992, p. 230.

²⁸ Abraham J. Heschel, « Préface », pp. I-XIV, dans Mark Zborowski et Elisabeth Herzog, 1992, p. IV et V.

²⁹ Sylvie Anne Goldberg, Annexe 2 « Olam, histoire du monde », dans Mark Zborowski et Elisabeth Herzog, 1992., p. 447.

Touneïadevka sont présentés presque tous comme des « va-nu-pieds et des meurt-la-faim »³⁰. Ils sont « nus » mais sans honte parce qu'ils subissent le même sort. Les références à la pauvreté sont essentiellement liées au repas : « Manger un crouton avec du gruau – s'il y en a seulement – cela fait un excellent déjeuner »³¹. Mais les anciens soldats sont « revêtus de capotes usées et trouées, ou bien couverts, en guise de dessus, de vieux sous-vêtements et de chiffons »³². Le personnage de Fichkè est décrit allant pieds nus, sans caftan, vêtu d'une chemise rapiécée [...]»³³. Alors que Sender et Benjamin, enrôlés malgré eux à l'armée, se déshabillent, on se rend compte qu'ils sont « d'une maigreur squelettique »³⁴. Enfin, les ustensiles des personnages sont usés : dans *Fichkè le boiteux*, la voiture d'Alter est « rafistolée de vieille toile », « ses quatre roues étaient inégales, consolidées de bouts de ficelles [...] »³⁵. Ces gros plans qui parsèment les récits contribuent à recréer le décor d'antan touche par touche en même temps qu'ils marquent la mémoire des lecteurs.

2.2 Catharsis par le rire : la pauvreté tournée en dérision

A cette pauvreté, vient s'ajouter les maladies et autres épidémies, sans parler du vieillissement prématuré car les individus sont affaiblis et donc moins résistants. D'ailleurs, alors que le narrateur de *Fichkè le boiteux* vole un concombre dans un jardin, il se fait surprendre par un paysan. Pour cette raison, un « col rouge » lui coupe sa papillote grise : « Nous avons prématurément vieilli ensemble, à cause de la pauvreté, de la misère, de la

³⁰ VB, p. 17.

³¹ VB., p. 18.

³² VB., p. 114.

³³ Fb, p. 25.

³⁴ VB, p. 141.

³⁵ Fb., p. 13.

solitude, des humiliations, de la haine gratuite, des persécutions du monde »³⁶. Or les épidémies sont présentées comme des aubaines pour les célibataires qui trouve alors à se marier³⁷. En effet, la misère et la maladie sont sans cesse tournées en dérision par l'auteur. Ainsi chez les habitants de Tourneïadevka, un bout de caroube est décrit comme une saveur paradisiaque qui évoque la terre d'Israël. Mais en mangeant, on pense : « Ramène-nous, Seigneur, dans notre pays, dans la contrée où les chèvres broutent des caroubes à foison ! »³⁸. En effet, les habitants du *shtetl* sont présentés comme des « Joyeux truands, des gueux allègres ». Pour Benjamin, la vie dans sa bourgade était « bonne agréable, bien qu'il vécu dans la misère »³⁹. Le narrateur de *Fichkè le boiteux* déclare avec ironie : « D'ailleurs à notre époque, c'est bien simple, il ne subsiste qu'un vestige d'estomac, un estomac de la taille d'une olive. Dans l'optique de la pièce *La Taxe* (1869) où il critique les taxes redistribuées aux dirigeants et non aux pauvres, il ajoute : « On peut même espérer qu'avec le temps, si seulement la taxe sur la viande cacher ne subit aucune entrave, (...) les Juifs finiront par perdre l'habitude de manger et ainsi, dans les générations futures, ne restera chez eux plus trace d'appareil digestif d'aucune sorte (...) »⁴⁰. Dans *Les Voyages de Benjamin III*, il évoque aussi l'augmentation de la taxe sur la viande pour financer l'expédition qui ramènera Benjamin. Il montre ainsi que n'importe quel prétexte justifie l'augmentation de cette taxe. Il dénonce donc avec véhémence le profit au sein de la communauté. En effet, il critique le danger qui vient de l'intérieur en même temps que les dangers extérieurs tels que les persécutions et autres discriminations. Enfin, bien

³⁶ *Fb*, p. 25.

³⁷ *Fb*, p. 25.

³⁸ *Fb*, p. 17-18.

³⁹ *VB*, p. 21.

⁴⁰ *Fb*, p. 16.

qu'il justifie les vols et les ruses de ses personnages qui le font pour survivre et non par malice, il ne manque pas de faire une critique visant les pauvres et notamment les mendiants, comme nous ne tarderons pas à le voir. Enfin, ses œuvres posent la question de l'utilité d'une intelligence et d'un savoir qui ne viennent pas en aide aux pauvres.

L'auteur dénonce ces dérives en écrivant sur la vie misérable de ses personnages. Avec un regard accusateur et en même temps rempli de compassion, Mendelè met en scène les conséquences de tous ces dysfonctionnements à travers le récit d'enfance de la Bossue dont « la mère laissait l'enfant seule, sans manger, et disparaissait toute la journée »⁴¹. En effet, la mère se montre non seulement d'une grande dureté mais, en plus, elle l'abandonne. L'enfant est recueillie par une dame qui habite une cabane menacée de tomber en ruine, jusqu'au jour où elle se perd. Elle est alors enlevée par une bande malveillante de mendiants qui la maltraite. La vraie misère est ce que la jeune fille subie de la part de ses semblables. C'est l'exploitation de l'homme par l'homme qui est dénoncée – et sur laquelle l'auteur ne fait pas d'humour –, car la pauvreté en elle-même n'est pas liée au malheur.

2.3 Un peuple de « sages » derrière la misère ?

Dans les *shtetlech*, le savoir relève du domaine de la tradition et non de l'utilitaire. A ce titre, les récits de Mendelè sur le « *Yiddishland* » constituent de précieux témoignages car on y apprend de quelle manière une communauté juive de Lituanie, ou d'autres pays d'Europe orientales, était « un lieu où la Torah a été étudiée depuis des temps immémoriaux, où

⁴¹ *Fb*, p. 72.

pratiquement tous les habitants sont des gens cultivés »⁴². D'ailleurs, l'écrivain I.L. Peretz a été touché par cet « océan de misère demeuré en lisière de l'évolution sociale, rehaussé cependant par une foi touchante en l'Eternel »⁴³. Dans l'ouvrage *Olam* dont la culture du *shtetl* dépeinte a été étayée par des sources, dont celles de Mendelè incluses⁴⁴, il est écrit : « Les estomacs étaient vides, les maisons surpeuplées, mais les esprits étaient remplis de richesses de la Torah »⁴⁵. On lit aussi qu'« ils possédaient les trésors de la pensée, le savoir, les idées, et les sentences de plusieurs générations ». En effet, comme « Un juif pouvait bien avoir l'apparence d'un mendiant, en lui-même, il se sentait un prince, un proche du roi des rois »⁴⁶. L'érudition n'est pas l'apanage d'une élite seulement, mais elle est accessible à tous les Juifs du *shtetl*. C'est ainsi que *La Haridelle* met en scène un personnage érudit qui, du fait de son savoir, ne supporte plus sa condition ni celle des siens. Chez Mendelè qui est lui-même un génie précoce ayant sombré provisoirement dans la pauvreté, la sagesse est présentée comme la richesse du pauvre, même si cette sagesse est souvent ambiguë. La sagesse relève aussi d'une réaction qui se veut optimiste face à la difficulté. Ainsi, plein d'ironie, l'auteur écrit : « Du moment qu'un Juif a vaincu la déplorable passion de la nourriture, il n'y attache plus guère d'importance. Sa vie durant, il peut se contenter de trois fois rien ». Les récits présentent des personnages qui voient dans une simple marmite, un repas de roi. Le moindre bien représente donc une grande valeur, puisque c'est tout ce que l'individu possède. Si les protagonistes gagnent un peu plus d'argent que d'habitude, ils parlent d'une « fortune ». En guise de diversion,

⁴² Hershele, A. J. (1992). Préface. in Zborowski M. et Herzog E. *Olam*. p. IV.

⁴³ Peretz Y. L., 2007, p. 13.

⁴⁴ Zborowski M. et Herzog E., *Olam*, 1992, p. 12.

⁴⁵ Hershele, A. J. (1992). Préface. in Zborowski M. et Herzog E. *Olam*. p. V.

⁴⁶ *Ibid.*, p. XIV.

Benjamin compense sa fringale « en lisant à haute voix un volume »⁴⁷. Mais une fois de plus l'intelligence et le savoir juif ne lui permettent pas de s'armer pour faire face au monde. Dans *Les Voyages de Benjamin III*, les personnages conversent sur le sort amer des habitants : « Un peuple si intelligent méritait-il un si déplorable sort ? »⁴⁸. Mais aussitôt, comme ils ne parlent pas la langue locale, ils se font tromper par deux inconnus et croyant aller aux bains, ils se retrouvent enrôlés à l'armée...

4 Trouver sa subsistance

4.1 Bataille quotidienne pour subsister

A côté de leurs épouses, les maris semblent irresponsables. Les épouses restent en contact avec la réalité et donne l'impression d'harcéler leurs maris⁴⁹. C'est pourquoi, elles sont présentées comme fortes et courageuses, toujours en activité tout en semblant toujours aigries et colériques. Comme la plupart des femmes, Zelda, la femme de Benjamin, a la responsabilité économique du foyer⁵⁰. Celle-ci est présentée comme une sorte d'incarnation de la femme vertueuse décrite dans le Proverbe 31 :

L'épouse était la femme forte, elle pourvoyait à la subsistance du ménage, en débitant des herbes et des médicaments (...) dans une sombre échoppe, acquise, jadis, avec l'argent de sa dot. Mais ce commerce ne suffisait pas, et Zelda tricotait en plus des bas, jusque tard dans la nuit. Elle plumait aussi la volaille et vendait de la graisse d'oie pour la pâque »⁵¹.

⁴⁷ VB, p. 58-59.

⁴⁸ VB p. 138.

⁴⁹ Peretz Y. L. 2007 p. 231.

⁵⁰ Zborowski M. et Herzog E. 1992 p. 225.

⁵¹ VB p. 38.

En effet, la recherche du *parnosse*, c'est-à-dire, en yiddish, le « gagne-pain » est « un marathon sans fin, couru par la majorité des gens du *shtetl*, sans distinction d'âge ni de sexe »⁵². Dans ses romans, Peretz livre un portrait de la pauvreté au XIX^e siècle « avec ses miséreux que seul le recours à des expédients les plus saugrenus permet de surnager tant bien que mal dans leur lutte quotidienne pour l'existence »⁵³. Nathan Weinstock parle d'une culture de la pauvreté, c'est-à-dire « du combat incessant de crève-la-faim dépourvus de toute assise économique (...) pour grappiller leur pitance journalière à force d'inventivité »⁵⁴. Ainsi, chez Mendelè, la question centrale de presque tous les habitants du *shtetl* est de savoir où se procurer de l'argent pour subsister, comme on le voit particulièrement à travers les personnages Alter et Sender. Comme Benjamin, la plupart n'ont jamais un sou en poche et font preuve d'inventivité pour gagner un peu d'argent. Celui-ci est fier d'avoir plusieurs cordes à son violon : « Je psalmodie comme chantre de prières, dans une des synagogues des environs. En plus j'exerce l'état de circonciseur et la profession de traceur de sillons (avec une roue de mécanisme de montre) sur pâte de pain azyne »⁵⁵. Il mène parfois « à bonne fin » une affaire de courtier en mariage. Et enfin, il peut sous-louer sa place réservée à la synagogue. Il lui reste encore comme solution de traire sa chèvre ou « traire » un parent riche⁵⁶. D'ailleurs, si l'oisiveté constitue « un piège sévèrement jugé », Mendelè joue sur cette limite pour susciter le rire à travers ses personnages qui font semblant d'être occupés sachant qu'au final ils auraient gagné à peine un peu plus d'argent. Dans une scène comique, après avoir été insultés par des paysans, Mendelè et

⁵² Zborowski M. et Herzog E. 1992 p. 225.

⁵³ Weinstock N. Rapport sur une non-enquête in Peretz Y. L., 2007. p. 12.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁵ VB, p. 17.

⁵⁶ *Ibid.*

Alter sont aidés par quelques uns d'entre eux pour pousser leurs charrettes embourbées. Tandis qu'ils poussent « pour de bon » avec « leurs bras d'Esäü », nos héros poussent avec « la voix de Jacob » : « c'est-à-dire que nous faisons semblant de pousser en ahanant »⁵⁷. Alors que le lecteur rit des ruses de ces anti-héros, il assiste aussitôt au monologue d'un narrateur mortifié, blessé et humilié à cause des moqueries et des insultes que les paysans ont proférées. L'auteur sait jouer sur l'alternance des registres comique et tragique passant de manière inattendue de l'un à l'autre, entrecoupant les scènes par des « extrapolation lyriques »⁵⁸. Les deux colporteurs prennent du retard pour aller à Gloubsk sachant que, de toute façon, cela ne changera pas grand-chose, leurs ventes procurant à peine de quoi manger. C'est ainsi qu'une négociation entre les deux héros qui s'échangent des livres leur donne l'impression d'avoir travaillé sans qu'ils aient vu passer un seul sou. Finalement, leur attitude passe pour de l'intelligence car celle-ci consiste à économiser ses forces.

4.2 La mendicité, « un travail » comme les autres

Quand ils se retrouvent en ville, Benjamin et Sender vivent de l'aumône. Parallèlement, à Gloubsk, le *shtetl* où vit Fichkè, le « travail » de ce dernier consiste à conduire sa femme à sa place pour qu'elle puisse elle-même travailler en faisant l'aumône. Présentée à travers le regard des mendiants, gagner l'aumône représente un travail. Mais le narrateur exagère tellement que tout effet de sérieux est annulé. De manière ironique, Mendelè place le mendiant qui vit de la charité au même rang que « toute la meute des quémandeurs officiels : les bedeaux, les chantres, les diseurs de psaumes,

⁵⁷ *Fb*, p. 13.

⁵⁸ *VB*, p. 10.

les pleureuses et les autres imploreuses »⁵⁹. D'ailleurs Yontel, un infirme installé à Odessa recommande à Fichkè d'exercer un travail sans efforts : « percevoir la taxe sur la viande cacher, être trésorier d'une société de bienfaisance, collecter des fonds (...), s'occuper des affaires de la cité avec les notables, (...)»⁶⁰. C'est ainsi que la femme de Fichkè lui apprend les ficelles du métier : « pour devenir riche, il suffit d'un peu de chance (...) mais pour être un mendiant accompli, la chance seule ne suffit pas. Il faut savoir beaucoup de choses indispensables »⁶¹. Le « métier » de mendiant se trouve à la croisée entre celui d'acteur et de psychologue. De plus, les infirmités sont des sources de richesse. Comme chez Victor Hugo, on découvre l'univers des mendiants qui ont des titres innombrables⁶² et sont organisés comme à l'armée avec, d'un côté, la cavalerie, c'est-à-dire les mendiants à carrioles, nés à la campagne et de l'autre, l'infanterie, les mendiants à pieds, nés en ville. Les mendiants des villes sont perçus par les autres comme des « entretenus » parce qu'on leur remet un numéro pour qu'ils aillent quémander une seule famille à *Shabbat*. Mais de manière ironique, l'auteur critique l'inertie voire le refus de changer. En effet, grâce au discours indirect libre, la narration épouse le regard des mendiants qui crient au scandale quand, à causes de réformes issues des villes, ils apprennent qu'on envoie les mendiants travailler dans des usines. La satire de Mendelè, même enveloppée de tendresse, de joie et de rire, est double car elle vise les mendiants⁶³ autant que les riches, à partir du moment où ils profitent d'un système et vivent « sur le dos » de vrais travailleurs. En même temps, de ce système émerge des personnages innocents, comme la

⁵⁹ *Fb*, p. 59.

⁶⁰ *Fb.*, p. 110.

⁶¹ *Fb*, p. 59.

⁶² *Fb*, p. 60.

⁶³ À plusieurs reprises, Mendelè exclue de cette critique les vieillards et les infirmes. Ils visent essentiellement les adultes qui sont dans la force de l'âge.

Bossue, qui en dépit de sa difformité, porte la beauté et la richesse en elle.

Conclusion

Pour Mendelè, la misère représente sa « besace » d'écrivain. De là, il tire son imagination mais également ses dénonciations :

Pour moi, mon lot fut de descendre au niveau le plus bas, dans les caves de la vie juive. Ma marchandise à moi, ce sont les hardes, les haillons. Ceux à qui j'ai affaire, ce sont les miséreux, les mendiants, les coquins, les charlatans, les déchets de la vie, la lie de l'humanité.

Les mendiants sont présents dans ses rêves comme « la viande aux yeux des faméliques ». Il ajoute : « Où que je tourne mon regard, la besace est toujours là »⁶⁴. Or il dépeint la misère sans se départir de sa verve et de son humour.

Avec l'éradication du *Yiddishland*, la littérature yiddish d'un auteur comme Mendelè, qui fut un temps porte-parole de la *Haskala*, joue aujourd'hui un rôle capital puisqu'elle nous permet de plonger au cœur d'un univers aujourd'hui disparu, et d'en cerner certains rouages à travers le regard et la perception subjective de cet auteur. Mendelè Moïkher Sforim met en scène des personnages qui partagent un sort commun face à la faim. Mais pour en parler, l'auteur choisit l'ironie. Il n'en reste pas moins que les gros plans sur la pauvreté essaient les récits et parlent d'eux-mêmes. Le lecteur assiste ainsi au combat des habitants du *shtetl* quotidien pour subsister. A travers la représentation de la pauvreté dans ses récits, Mendelè démontre que même si la connaissance ne vient pas en aide à ces miséreux, la vraie richesse et la vraie sagesse des personnages apparaissent à travers les liens affectifs qu'ils partagent les uns avec les autres. D'ailleurs ne sont-ils pas tous

⁶⁴ *Fb*, p. 8.

profondément émus par le sort de la Bossue ? Finalement, dans ce contexte difficile, leurs ruses les rend sympathiques et débrouillard: l’auteur parvient à créer de l’empathie chez son lecteur. Les héros sont comparables à l’albatros sur le pont du navire décrit par Baudelaire : ils paraissent souvent maladroits et sont pauvres mais en fait, ils se savent que ce sont des princes.

Bibliographie

- Baumgarten, J. (2002). *Le yiddish, histoire d’une langue errante*. Paris : Albin Michel.
- Baumgarten, J. (s.d.) Le yiddish : langue et littérature. In (URL, consulté en mai 2015) : www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/le_yiddish_langue_et_litterature.asp
- Ertel, R. (2003). *Brasier de mots*. Paris : Liana Levi.
- Ertel, R. (1986). *Le shtetl. Bourgade juive de Pologne*. Paris : Payot.
- Guthwirth, J. (1984). Rachel Ertel, le shtetl, laboratoire juif en Pologne. in *Revue française de sociologie*. 25. 1. pp. 168-170.
- Ksiazenicer-Matheron, C. (2008). Postface. in Mendeley Moïkher-Sforim. *La haridelle*. Paris : Bibliothèque du Medem-Maison de la culture yiddish. pp.239-282.
- Mendeley Moïkher-Sforim. (2008). *La haridelle*. trad. fr. Baum B. Paris : Bibliothèque du Medem-Maison de la culture yiddish.
- Mendeley Moïkher Sforim. (2008). *Fichkè le boiteux*, trad. fr. Wieviorka A. et Raczymow H. in Ertel R. (établie et présentée par) *Royaumes juifs. Trésors de la littérature yiddish*. Paris : Robert Laffont.
- Mendeley Moïcher Sforim. (1998). *Les Voyages de Benjamin III*, trad. fr. Mandel A. Saulxures : Circé.
- Ovadia, M. (2002). *Le Baladin du monde yiddish*, trad. fr. Nota M. première édition Torino : Einaudi. 1998. Paris : Editions du Rocher.
- Peretz, Y. L. (2007). *Les oubliés du shtetl. Yiddishland*. trad. fr et présenté par Weinstock N. en collaboration avec Weinstock M. Paris : Plon.
- Ringhet, C. (2010). La galaxie yiddish. in *Spirale : arts lettres sciences humaines*. 233. pp. 55-57.
- Weinstock, N. (2004). *Le yiddish tel qu’on l’oublie. Regards sur une culture englouties*. Genève : les éditions Métropolis.
- Zborowski, M. et Herzog E. (1992). *Olam*. première édition (1952). NY : International Universities Press. Paris : Plon.

[Indietro all’indice](#)

Vœu de pauvreté pour justice sociale dans *Le Bachelier* et *L'Insurgé* de Jules Vallès

Arouna Coulibaly

Résumé : Face à l'épineuse question sociale qui défigure le XIX^e siècle, le personnage vallésien dans *Le Bachelier* et *L'Insurgé* bascule de la solution politique républicaine à la lutte sociale insurrectionnelle. La bourgeoisie et la richesse sont alors dépréciées cependant que le peuple et la misère sont valorisés et érigés en vertus. La fiction, dans une représentation sociale qui relève du témoignage autobiographique, pose et interroge l'engagement du personnage qui prend la forme d'un sacrifice extrême et vain, librement consenti cependant sur l'autel de la justice sociale. L'univers du travail est saisi comme le microcosme de cette société inégalitaire où les rapports de domination qui nourrissent l'injustice sociale ont pignon sur rue. La vision manichéenne de cette écriture paradoxale (?) qui prétend dénoncer les discriminations et les iniquités en faisant l'apologie du pauvre est assumée par Vallès et son héros problématique engagés dans une quête dégradée de valeurs authentiques.

Mots clés : Travail, domination, pauvreté, engagement républicain, lutte sociale.

Keywords: Work, domination, poverty, republican commitment, social struggle

Le XIX^e siècle confronté à une paupérisation exponentielle (effet paradoxal de l'industrialisation) et à une anomie depuis la Révolution, impose la pauvreté comme thème majeur de la pensée occidentale. Chronique, le problème hante le siècle et s'impose dans les études économiques et socio-politiques. Les essais de Léon Walras, économiste néoclassique, la contribution de Jules Siegfried sur « la misère », le socialisme scientifique de Marx, l'économie politique de David Ricardo... sont ainsi et

contradictoirement rendus indispensables à l'analyse du paradigme de la pauvreté. Plaidoyers pour l'enrichissement ou réquisitoires contre la misère, ces travaux constituent des énoncés descriptifs des principes, causalités, effets et enjeux de la pauvreté. La littérature, elle, se pose comme un relais pertinent à ces études. La thématique innervait tant la production du siècle que Jérôme Lallement en déduit qu'au « XIX^e siècle, la question sociale est partout, jusque dans les histoires d'amour les plus romantiques. »¹ Confirmant le propos, le thème, magistralement traité dans *Les Misérables*, *L'Assommoir*, *Germinal*, *Sans famille*...élève ces récits au rang de chefs-d'œuvre. Ces textes réalisent sur un mode implicite des analyses sociales de premier plan, concurremment à une foisonnante « littérature » socioéconomique. Ami de Malot, son exécuteur testamentaire, Vallès ne déroge pas à la règle : on aura même remarqué une certaine analogie entre *Sans Famille* et *L'Enfant*. Chez le communard cependant, le triptyque argent-pauvreté≠richesse s'impose dans l'écriture comme thème itératif et motif obsessionnel. En effet, Vallès publie *Le candidat des pauvres* (1881) et *Les souvenirs d'un étudiant pauvre* (*Le cri du peuple*, 1884). Deux de ses manuscrits² inachevés et inédits (1865-1868) retracent les itinéraires de deux bacheliers pauvres. *L'Argent* (1857), sa première œuvre, oscille entre « une amère et sanglante ironie » et « une sérieuse profession de foi. »³ Henri Guillemin⁴ y a vu un éloge du capitalisme quand François Marotin n'y décelait aucun reniement. Pareillement investis par la question sociale, *Le Bachelier* et *L'Insurgé*⁵ fonctionnent comme la mise en fiction des théories libertaires d'un Proudhon dont l'autorité idéologique sur Vallès est

¹ Lallement, 2010 : 122.

² Sacquin, 2012.

³ Chauvin, 1858. Cité par R. Bellet dans *Notice, Vallès, Œuvre, T1* : 1164.

⁴ Bessac-Vaure, 2016.

⁵ Vallès, 1974 ; 1970.

explicitement revendiquée. Le récit se déploie dans la perspective de cette révolution axiologique matérialisée par la Commune (1871). En cela, la trilogie a une valeur injonctive qui la distingue des *Rougon Macquart*, de la *Comédie humaine*.... La question sociale, dans un sens large, sera appréhendée ici à l'aune de la sociocritique qui voudrait jauger l'articulation entre problèmes sociaux, intérêts de groupe et textes littéraires. Quelques théories socioéconomiques seront également convoquées pour améliorer notre intelligence d'un texte vallésien qui propose, face à la chronicité de la pauvreté, une solution politique, avant de basculer définitivement dans la lutte sociale.

Contre l'injustice et la misère : la solution politique

Les théories économiques expliquent la pauvreté par une inadéquation entre les moyens de subsistance et la croissance rapide des populations. La fiction vallésienne s'attarde, elle, sur des causes structurelles liées à la problématique du travail : formation scolaire inadaptée, chômage, précarité ... Le récit stigmatise précisément l'Etat par le biais de l'école (un appareil idéologique, selon la terminologie althussérienne) dont la problématique de l'utilité des compétences acquises se pose en contexte socio-professionnel. Vallès condamne l'école dès la dédicace du *Bachelier* : « À ceux qui, nourris de grec et de latin, sont morts de faim [...] » Le « J'ai de l'éducation »⁶ de l'incipit, n'est donc pas une croyance dans les vertus de l'instruction mais une évocation ironique de la clôture d'un cursus scolaire étriqué autant que l'expression de l'irruption du personnage dans la vie active. En cela, l'incipit est une résonance à la dédicace. La question de la faim en corrélation avec celle des études est énoncée comme la

⁶ *Idem*, p.23.

représentation symbolique du mal social. Mourront donc de faim ceux qui, comme Vingtras, n'ont pour affronter l'existence que leur « rhétorique » et des « humanités » « non monnayables », et de toute façon « amputées » de leur valeur marchande. De fait, la fiction double la figure du diplômé indigent : « Monsieur, [...] je suis bachelier. J'ai commencé mon droit. Mes parents sont morts, ils ne m'ont rien laissé. J'ai été maître d'études, mais on m'a renvoyé parce que je crachais du sang. Je n'ai pas de logement et je n'ai pas mangé depuis deux jours. »⁷. Avec l'apparition de Brideau qui matérialise le « Je veux être ouvrier. »⁸ de Vingtras, cette figure est triplée et par cela même, démultipliée et amplifiée à l'infini. Le récit soumet ainsi jusqu'à la caricature, de nombreux portraits de jeunes (bacheliers) aux parents (très) pauvres, endettés ou décédés, ayant abandonné leurs études, sans emploi (fixe), sans relations, affamés, malades, sans logement, résignés ou révoltés... Dans un tel contexte, « *La Misère* »⁹, représentation théâtrale à laquelle assistent les jeunes gens, fonctionne comme mise en abyme et indice d'une certaine fatalité.

En effet, jusque dans les ultimes chapitres de *L'Enfant*, les efforts de Vingtras père, pour accéder à un statut social confortable restent vains. La maison familiale, cette « auberge des retoqués »¹⁰ à l'agrégation et au baccalauréat demeure le double symbole du blocage académique et social. Le statut du père, enseignant pauvre méprisé, et le traumatisme vécu par l'enfant dans l'univers scolaire engendrent chez ce dernier une vive détestation de l'école et de l'enseignement. L'institution est de fait systématiquement associée chez Vallès aux idées d'enfermement, de

⁷ *Ibid*, p. 367.

⁸ *Ibid*, p.304.

⁹ *Ibid*, p.50.

¹⁰ Vallès, 1968 : 300.

subordination, d'insalubrité, de futilité et de misère. Des microcosmes de la famille et de l'école dérivent une sacralisation de l'argent, une humiliation constante et un sentiment d'impuissance : nul ne pouvant échapper à la pauvreté par sa valeur intrinsèque. De ces espaces initiaux, la perception du personnage s'élargit pour appréhender l'indigence à l'échelle de la société. Sont ainsi exposés dans la galerie du texte, une série de portraits de pauvres. Vallès dresse de la sorte le tableau saisissant et sans complaisance de la misère qui sévit au XIX^e siècle, sur fond d'un humour destiné à en atténuer la férocité. Les figures du travailleur précaire, du mal logé, du mal vêtu, du mal nourri, du travailleur humilié, malade... se succèdent dans une tragédie désormais banalisée. De cette condition, germe, dans la conscience du personnage, un double processus de projection et d'identification par lequel il retrouve chez les faibles des affects et des idées qui lui sont propres. Par analogie et contiguïté, Vingtras s'identifie aux victimes de l'injustice sociale. L'expérience des univers familial et scolaire construit ainsi une représentation des relations sociales fondée sur les intérêts et les rapports de force. La condition de l'enfant-élève battu et assommé de *pensums* est mise en opposition à la figure du père-pion, consacrant définitivement un rapport conflictuel entre Vingtras et l'«Autorité ». Pour les faibles, le quotidien est assujettissement, précarité, injustice, exploitation et misère qui irradie le « peuple ». Les résistances au sein de la famille et de l'école s'amplifient à l'échelle de la société, et la figure politique de Napoléon qui incarne l'Etat impérial en ses abus devient la cible des républicains. Au XIX^e siècle précisément, pour mettre fin aux privilèges de naissance de l'Ancien Régime et autoriser la mobilité sociale, de nombreux économistes «[...] se sont prononcés pour l'abolition de la monarchie et de l'aristocratie, pour l'établissement d'une forme de gouvernement républicaine [...] qui supporte le mieux la dignité de l'homme, l'indépendance, la justice et le bonheur

[...]»¹¹

Réceptive, la jeunesse du *Bachelier* s'engage, contre le coup d'Etat et pour le retour à la République. Dès lors, « les idées socialistes germent dans l'esprit du pauvre »¹² car « Les socialistes de cette époque, Proudhon, Louis Blanc, Considérant [...] rêvent la suppression de la misère, le travail assuré à chacun et croient sérieusement que leurs théories peuvent amener le bonheur général du peuple. »¹³ Ces idées prospèrent donc, le peuple y croit et Vingtras se « nourrit » de proudhonisme : « *Le Peuple* [...] tous les matins. »¹⁴ Le coup d'Etat, L'Empire, la misère sont alors vécus comme l'avènement du règne de l'injustice et un recul global des valeurs révolutionnaires républicaines. *Le Bachelier*, construit autour du désœuvrement et du dénuement, devient alors rêve de révolution. *L'Insurgé* se déploie dans l'optique de donner corps à ce rêve de liberté et de justice sociale. Au Collège de France, les cours subversifs de Michelet deviennent les champs d'expérimentation des batailles politiques. De l'activisme puéril du *Bachelier*, Vingtras, passe à un engagement politique effectif. Entre harangues, conspirations, tentatives d'émeutes ou de régicide, candidature à la députation, manifestations républicaines... son action contre la misère et l'injustice est alors essentiellement politique. En revanche, son projet social se précise dès la dédicace de *L'Insurgé* : « [...] à tous ceux qui, victimes de l'injustice sociale, prirent les armes contre un monde mal fait [...] »¹⁵

¹¹ Un docteur en médecine, 1903 : 450.

¹² Siegfried, 1877: 36.

¹³ *Ibid*, p. 37.

¹⁴ *Ibid*, p. 53.

¹⁵ *Ibid*. p.55.

Travail, domination et précarité : vœu de pauvreté et lutte sociale

Le Bachelier énonçait déjà le basculement idéologique que matérialise *L'Insurgé*: « Puis j'ai lu des livres, j'ai réfléchi, et je ne crois plus aussi fort que jadis à l'efficacité du régicide. C'est le mal social qu'il faudrait tuer »¹⁶ Lecteur averti de Proudhon, Blanc, Say ... Vingtras a soupesé les théories sociales et opéré des choix. Le principe de cette maturation énonce finalement la prééminence du mal social et suggère que toute analyse doit, en amont, trouver son ancrage dans l'univers du travail. C'est précisément à cela qu'invite Blanc¹⁷. L'inflexion de perspective d'une diégèse explorant davantage l'univers social devient plus logique. Elle est déductible d'une maturation et d'un processus de construction auctoriale qui, au-delà des lectures de Vingtras, se consolide à la faveur d'une observation minutieuse et d'une expérimentation empirique du fonctionnement de la société. Le fait social, précisément, doit être dissocié du politique pour constituer en lui-même un « objet », une matière autonome qui se présente à l'activité de l'esprit (réflexion) en soi et pour soi. L'objet ainsi analysé, associé à l'échec des actions politiques, ce que confirme par ailleurs l'insuccès de la tentative de régicide de l'Opéra-Comique, fait germer l'urgence de la lutte sociale. D'autant qu'à son avènement, la République est incarnée par la bourgeoisie, adversaire naturelle d'une classe ouvrière réputée pauvre. Au demeurant, le changement politique réalisé dans le contexte de la guerre franco-prusse, n'entraîne aucun changement social notable. En cela, l'événement politique (l'avènement de la République) n'est pas mentionné comme une mutation (sociale) pertinente. La désillusion est donc perceptible dès les premiers jours de la République : « J'ai vingt sous pour toute fortune, aujourd'hui, 5 septembre 1870, IIè jour de la République ! Ranvier, Oudet, Mallet en on

¹⁶ *Ibid.* p. 287.

¹⁷ Blanc, 1845.

trente, à eux trois. [...] La victoire du peuple, c'est le chômage ; et le chômage c'est la faim – après comme avant, tout pareil ! »¹⁸ La chronicité du mal social se précise ainsi en dépit du retour à la République. La Marianne et la Sociale se posent ainsi en ennemies. La vraie révolution, selon le ponot, « ce n'est pas celle qui change les gouvernements ou les régimes politiques, c'est celle qui enrichit les pauvres »¹⁹.

L'Insurgé confirmera radicalement cette primauté du fait social. En effet, six heures après la proclamation de la République, Vingtras déchantait déjà : « J'ai voulu la qualifier de Sociale [...] on m'a cloué le bec »²⁰. D'où il suit que la fiction évoluera vers cette insurrection de la Commune que les historiens qualifieront d'abord de patriotique en raison de la guerre franco-prusse, avant d'en cerner toute la dimension sociale. Sous sa forme latente ce conflit trouve son origine dans l'univers du travail, espace de création de richesses mais source de tensions. Les effets pervers du travail engendrent de profonds et paradoxaux clivages ainsi qu'une paupérisation des classes ouvrières. Il advient ainsi que le salarié, plutôt que de s'y épanouir et de s'y élever dans la dignité des hommes, s'y avilisse et perde, par son travail, toute estime de soi. Marx parle d'aliénation et souligne que le travailleur « Au lieu d'être riche à la sortie du procès de production, [...] est pauvre et toujours plus pauvre d'une pauvreté absolue »²¹. Dans l'espace du travail, les rapports interpersonnels professionnels s'articulent autour des concepts de hiérarchie, de domination et d'aliénation. Ce lieu cristallise, à lui seul, les rapports sociaux globaux dont il représente, à une dimension inférieure, l'image spéculaire et le déterminant absolu. Les relations professionnelles

¹⁸ *Ibid.* p. 180.

¹⁹ Vallès 2009, notice : 16.

²⁰ *Ibid.* p. 177.

²¹ Berthoud 2010 : 146.

envisagées selon la hiérarchie et donc l'idée de la verticalité, basées sur l'intérêt et la propriété s'inscrivent dans le cadre d'une opposition historique de classes : l'une propriétaire et l'autre travailleuse. La représentation du monde du travail infère ainsi celle de la pauvreté et met en opposition riches et pauvres. Dans le cadre de cette dialectique, le récit révèle, face à Girardin, « trois ou quatre individus qui baissaient la tête et se rejetaient les torts, comme des écoliers qui ont peur du maître. »²². Le statut de Vingtras père consolide l'idée d'aliénation. Devant le collège du Puy les souvenirs d'un père pion outragé en ce lieu sont exhumés : « C'est là-dedans que mon père était maître d'étude à vingt-deux ans, marié, déjà père de Jacques Vingtras. C'est là qu'il fut humilié pendant des années ; c'est là que je l'ai vu essuyer en cachette des larmes de honte, quand le proviseur lui parlait comme à un chien [...] »²³. De multiples expériences similaires basées sur l'iniquité, rendent définitive la prise de conscience du statut du faible. De fait, Vingtras (sur)vit d'abord de ce que lui rapportent des cours particuliers. Il sera successivement secrétaire, « valet », savatier, employé de mairie, « nègre » pour le compte d'un russe, satiriste à la commande... La précarité rime avec la bipolarisation d'un espace professionnel marqué par la figure stable et contestée du bourgeois ; elle rime aussi avec tension, solitude et faim : « J'ai passé souvent vingt-quatre heures, le ventre creux, ayant à peine la force de parler [...] »²⁴. Dans un tel contexte, les faibles développent, insidieusement des résistances. Il en découle une représentation de l'environnement du travail sur fond de conflits plus ou moins explicites. L'insurrection de la Commune, prise en charge par *L'Insurgé*, ne sera alors que la matérialisation de cette violence latente, et le dernier maillon de la chaîne d'une lutte sociale enclenchée déjà à la fin du

²² *Ibid.* p. 83.

²³ *Ibid.* p. 358.

²⁴ *Ibid.* p. 348.

siècle précédent. La fiction vallésienne ouvre, de fait, sur les milieux journalistique et littéraire une lucarne qui constitue, pour la figure auctoriale de Vingtras, de précieuses expériences professionnelles autant qu'une analyse socio-économique significative de l'univers des bacheliers et « gens de lettres ». Saminadayar-Perrin résume : « depuis les années 1830 [...] le journalisme offre le débouché le plus accessible et le plus rentable aux bacheliers dépourvus de ressources personnelles et réduits à vivre de leur plume »²⁵. Vingtras intègre des journaux à petits budgets puis *Le Figaro* et *La Liberté*. Cependant, le lectorat bourgeois apprécie peu sa faconde tribunitienne et plébéienne. Le contexte révèle la fracture sociale par le biais du discours bourgeois : « Vous croyez que je méprise les pauvres, n'est-ce pas ? Non ! Mais je trouve imbécile l'homme au cerveau robuste qui fait le puritain avant d'avoir assuré sa liberté en mettant de l'or dans son jeu. »²⁶. La valeur d'usage du journalisme qui autorise, selon Louis Blanc, « le droit de commandement » ou le « gouvernement moral » est ainsi occultée au profit de sa valeur marchande. Des groupes d'intérêt antagonistes se constituent ainsi sur la scène sociale et Vingtras se positionne définitivement dans le camp des « crève-la-faim ». Il fonde d'éphémères publications de gauche (« *La Rue* », « *Le cri du peuple* ») qui lui confèrent une relative liberté d'expression mais sont frappées par la censure.

Dans la société des lexicographes, le climat social est horrible. Les « écrivains » qui ont « les yeux féroces, la folie de la faim au cœur [...] lèchent les bottes ressemelées »²⁷ du contremaître. Les relations horizontales sont sous-tendues par la même férocité : les travailleurs espèrent la mort et la part d'un des leurs malade, « une ration qui augmenterait le repas de

²⁵ Saminadayar, 2013:146.

²⁶ *Ibid*, p. 102.

²⁷ *Ibid*, p. 334.

chacun, une goutte de sang à boire, un morceau de chair à dévorer [...]»²⁸. La misère, poussée à son comble par l'hyperbolisation, autorise ainsi une réécriture du mythe de l'anthropophage. Une telle régression n'est possible qu'à travers les effets d'une marchandisation illimitée de l'objet littéraire. Il résulte de ces expériences cumulées une paupérisation généralisée et la réification du travailleur. La représentation bipolaire de la société confirme une vision manichéenne et les choix du personnage : « J'aime ceux qui souffrent, cela est le fond de ma nature, je le sens [...] Je lis les livres de misère. »²⁹. Roger Bellet révèle chez Vallès, une érection du « Calvaire » et de la « Passion » en valeurs³⁰. Par cela, la précarité ne contrarie pas les projets subversifs et littéraires, elle les nourrit autant que cette révolte qui doit éclore en insurrection. Selon la pensée socialiste précisément : « Une révolution sociale doit être tentée, parce que l'ordre social actuel est trop rempli d'iniquités, de misères [...]»³¹. Ce à quoi s'engage résolument Vingtras : une option déterminée par les opinions sociales et la perspective d'une insurrection. Entre serment et reniement, l'itinéraire du personnage doit définitivement être appréhendé comme un vœu de pauvreté :

[...] si j'avais voulu n'être pas misérable, je ne l'aurais jamais été, moi qui n'avais qu'à accepter le rôle de grand homme de province, après mes succès de collègue [...] Je pouvais [...] obtenir une place qui m'eût mené à tout. [...] Si je suis pauvre, c'est que je l'ai bien voulu [...]»³².

Inversion axiologique et don de soi

Cependant, la vie du bachelier pauvre, déclassé qui pouvait vivre de son

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.* p.75.

³⁰ Bellet 1985 : 136.

³¹ *Ibid.* pp 67-68.

³² *Ibid.* p. 362.

éducation n'est pas résignation mais révolte. La fiction retraçant une existence de bohème, retrace surtout une existence de réfractaire sacrifiée sur l'autel de la lutte sociale. Vingtras aura renoncé au confort, à la sécurité du pain et de l'emploi, à des amitiés, à ses amours, acceptant le dénuement, partageant solidairement la misère, nourrissant sa révolte contre la société injuste à la mamelle de la pauvreté. Vingtras fait ainsi don de sa personne, pour une espérance collective. En cela, son action charitable devient acte « sacré » par lequel il « offre » son existence. Ce don de soi, consistant à renoncer à des fins personnelles, participe d'une logique altruiste que la philosophe américaine Ayn Rand³³ dénonce. Rappelons que le récit s'achève dans une symbolique de sang. L'ultime vision de Vingtras fuyant Paris est celle d'un ciel « bleu cru avec des nuées rouges. On dirait une grande blouse inondée de sang »³⁴. En effet, l'insurrection trouve son aboutissement dans la répression brutale de la Commune, avec comme période-symbole « la semaine sanglante » qui clôt la trilogie. L'histoire nous apprend qu'elle aura fait entre 20 et 30000 morts, et la fiction, que Vingtras, au péril de sa vie, a occupé l'une des dernières barricades. La Commune est également une révolte du peuple souverain criant famine face à des troupes prussiennes qui encerclent la capitale ce qui, au-delà de la question patriotique, installe de facto l'insurrection dans la chaîne des luttes sociales. La trilogie peut ainsi être perçue comme une opposition entre les valeurs bourgeoises qui prônent l'enrichissement et l'individualisme, et le socialisme (révolutionnaire), qui promeut une solidarité humaniste. Dans sa forme achevée, l'éthique bourgeoise ultralibérale devient, selon la philosophie randienne, la « théorie de l'égoïsme rationnel ». Rand condamne le don de soi et toutes les valeurs érigées en vertu par un socialisme appréhendé comme « version politique

³³ Canlorbe 2013.

³⁴ *Ibid.* p.300.

de l'altruisme ». En revanche, Vallès oppose à l'individualisme bourgeois, la générosité et le don de soi. Ce qu'il s'engage ainsi à réaliser à travers l'insurrection de la Commune, c'est une inversion axiologique. Quelques personnages incarnant cette éthique bourgeoise ultralibérale sont représentés dans la trilogie. Retenons la figure symbolique et caricaturale du juif cupide dans *Le Bachelier* : « [...] Il s'appelle Shylock, Shylock, l'intéressé, l'avare, le juif, le rogneur de chaire ! »³⁵. Chez Vallès le « pauvrisme » n'est donc pas vertueux, ou tout au moins, ne l'est-il qu'en cela qu'il permet d'accéder à l'homme : « La pauvreté est le lien passif qui fait que l'homme éprouve le besoin de la plus grande des richesses : autrui. »³⁶. Autrement, la misère chez Vallès n'est pas « nourricière du génie » mais de la révolte.

D'autre part, l'éthique libérale aliénante qui n'autorise pas l'épanouissement du salarié est condamnée. Marx indique que plus l'ouvrier « se dépense dans son travail, plus son monde intérieur devient pauvre, moins il possède en propre. »³⁷. Face au travail dégradant, la pauvreté humanisante est magnifiée de même que la valeur d'usage des objets (littéraires). Blanc apprécie :

[...] la profession de l'homme de lettres, considérée comme métier, comme moyen de gagner de l'argent. [...] est-il dans l'intérêt public que la littérature devienne un procédé industriel ? Est-il bon qu'il y ait dans la société beaucoup d'hommes faisant des livres [...] pour vivre ? J'affirme que non. [...] Pour qu'un écrivain remplisse dignement sa mission, il faut qu'il s'élève au-dessus des préjugés des hommes, qu'il ait le courage de leur déplaire pour leur être utile ; il faut, en un mot, qu'il les gouverne moralement. [...].³⁸

C'est ce droit de commandement, autorité morale légitimée, que revendique Vallès, chez qui l'écriture n'est ni divertissement stylistique ni moyen

³⁵ *Ibid.* p.116.

³⁶ *Ibid.* p. 143.

³⁷ *Ibid.* p. 146.

³⁸ *Ibid.* p. 69.

d'enrichissement, mais puissant vecteur d'idées. Est donc recherchée ici l'inversion de cette valeur qui voue un culte au veau d'or au détriment de l'homme. Le sujet humain est ainsi (re)placé au cœur des préoccupations littéraires. En cela, Vallès valorise l'homme, même (et surtout) dans le dénuement. On comprendra dans ce sens les nombreux portraits en contraste de miséreux sympathiques qui côtoient quelques figures de bourgeois antipathiques. Par cela, Vallès conteste une société des privilèges et de la hiérarchie. Quel crédit accorder à un tel engagement ? Aucun, si Vallès n'avait créé le personnage de Vingtras calqué sur son propre parcours et sacrifiée son existence pour tenter de réaliser ce pari. Car, selon Charles Péguy, « À la plupart des grands théoriciens socialistes, il a manqué d'être pauvres »³⁹.

Emile Zola voit cependant dans un tel engagement, un dévoiement de la mission du romancier autant qu'un vain sacrifice : « Et maintenant, comment un homme du talent de M. Jules Vallès a-t-il pu gâter sa vie en se fourvoyant dans la politique ? [...] la politique, [...] est le lot des impuissants et des médiocres »⁴⁰. Outre que Zola se méprend sur l'engagement plutôt social de Vallès, le communard aurait, selon lui, « gâté sa vie » selon des critères manifestement fondés sur la richesse, la notoriété et le statut social. Selon une telle appréciation, Zola est en droit d'entrevoir l'existence de Vallès-Vingtras comme un échec : jusqu'aux dernières lignes de la trilogie, l'insurgé, en fuite, demeure dans le dénuement. Cet échec social se double même d'un échec militaire : « [...] un drapeau tricolore ! Il est là propre, luisant et neuf, ce drapeau, insultant de ses nuances fraîches le nôtre, dont les haillons pendent encore d'ici, de là, roussis, boueux, et

³⁹ Leroy 2014 :164.

⁴⁰ Zola *Le Voltaire*.

puants [...]»⁴¹. Toute son existence durant, Vingtras aura manqué de tout : affection, gîte, couvert, amour... La vie de Vallès qui prolonge celle de Vingtras fut marquée par l'exil et le reniement d'une société des gens de lettres qui, condamnant l'insurrection de la Commune, prit la décision d'exclure Vallès de ses rangs (le 25 juin 1875) au motif que, frappé de peines « afflictives infamantes et perpétuelles »⁴² il était de facto frappé d'incapacités civiles. Cependant il convient de relativiser, avec Emilien Carassus, cette « existence manquée » de Vingtras. Son engagement total est une reconsidération des valeurs fondatrices d'une société de consommation où la richesse et sa quête tendent à réifier l'homme. Il s'agit donc ici de reconsidérer le sujet humain en tant que richesse première et de prôner cette valeur par l'écriture et l'action.

Carassus résume le sens de l'existence de Vingtras : « La misère et la servitude ne constituent pas un destin auquel il faille se résigner [...] »⁴³. La vie de bohème du personnage n'est pas faiblesse et abattement mais révolte et espérance pour les classes spoliées et opprimées. Le pauvrisme ainsi érigé en vertu par une certaine littérature édifie, selon le mot de Roger Bellet, non pas une littérature authentique et humaniste, mais une « littérature des mystiques et des mystifications »⁴⁴. Ce à quoi se refuse Vallès qui écrit et agit contre l'injustice sociale et la misère car « [...] c'est elle (la pauvreté) qui fait les fils ingrats, les écrivains méchants, les poètes amers, c'est elle qui peuple les bouges, les lupanars, la Morgue et le bagne ! Silence au pauvre ! »⁴⁵.

⁴¹ *Ibid.* p. 293.

⁴² Montagne 1889 : 239.

⁴³ *Ibid.* p. 21.

⁴⁴ Bellet 1987 : 30.

⁴⁵ Vallès 1975 : 6.

Bibliographie

- Vallès, J. (1968). *L'Enfant*. Paris : Garnier-Flammarion
- Vallès, J. (1970). *L'Insurgé*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Vallès, J. (1974). *Le Bachelier*. Paris : Gallimard.
- Vallès, J. (1975). *Œuvres (1857-1870)*. t. 1. Paris : Gallimard, La Pléiade.
- Vallès, J. (2009). *L'Argent*. Clermont-Ferrand : Paleo
- AA.VV. (1987). *Jules Vallès, journalisme et révolution : 1857-1885*, Du Lurot éd, Tusson, Charente.
- Bellet, R. (1985). Permanence et transformation de la métaphore religieuse chez Vallès. in *Les Amis de J. V.* 2. pp. 135-147.
- Bessac-Vaure, S. (2016). L'argent chez Vallès et Péguy. in *Pensées vives*. 2. pp. 49-61.
- Blanc, L. (1845). *L'Organisation du travail*. www.atramenta.net.
- Berthoud, A. (2010/2), Travail et pauvreté chez Marx. in *Cahiers d'économie politique*. 59. pp. 141-162.
- Canlorbe, G. (2013). Sacrifice de Soi et altruisme: approche critique du discours randien. in *Le québécois libre*. 307.
- Chauvin, V. (1858). *Revue de l'Instruction Publique*, 4 février. cité par Bellet, R. in *L'Argent, Notice*.
- Cherbuliez, A. (1871). *Richesse ou pauvreté : exposition des causes et des effets de la distribution actuelle des richesses sociales*. Paris : Auguste Le Gallois Editeur.
- Gaussen, M. (1872). *La lutte sociale et la richesse*. Paris : imprimerie administrative de Paul Dupont.
- Lallement, J. (2010/2). Pauvreté et économie au XIXe siècle. in *Cahiers d'économie politique*. 59. pp. 119-140.
- Lazarus, J. (2012). Les enjeux de la sociologie de la pauvreté. <http://ceriscope.sciences-po.fr/pauvrete>.
- Leroy, G. (2014). *Charles Péguy. L'inclassable*. Paris : Armand Colin.
- Marotin, F. (1997). *Les années de formation de Jules Vallès*. Paris : l'Harmattan.
- Marotin, F. (2009). Préface. à Vallès J. *L'Argent*. Clermont-Ferrand : Paleo.
- Montagne, E. (1889). *Histoire de la Société des gens de lettres*. Paris : Librairie Mondaine.
- Paugam, S. (1998). Les formes contemporaines de la pauvreté et de l'exclusion. in *Genèses*. 31. pp. 138-159.
- Proudhon, P-J. (1846). *Système des contradictions économiques 1 et 2*. <http://www.ebooksgratuits.com/ebookslib/proudhon>.
- Sacquin, M. (2012). Mirages de l'éducation universitaire. Deux romans de jeunesse inédits de Jules Vallès. in *Revue de la BNF*. 40. pp. 56-63.
- Saminadayar-Perrin, C. (2013). *Jules Vallès*. Paris : Gallimard.
- Siegfried, J. (1877). *La misère : son histoire, ses causes, ses remèdes*. Paris : Germer Baillière.
- Un docteur en médecine (1903). *Éléments de science sociale*. Paris : Librairie socialiste de J-B. Clément.
- Zola, E. (1879). Le Voltaire. in *Revue dramatique et littéraire*. 24, Juin. [Indietro](http://indietro.org)

Parabole du bon riche et du mauvais pauvre au théâtre

Florence Fix

Résumé: Le 29 novembre 1897, la pièce *Le Repas du lion*, de François de Curel, est créée au Théâtre-Antoine, le 13 décembre, ce sont *Les Mauvais bergers*, d'Octave Mirbeau au Théâtre de la Renaissance : les deux pièces traitent d'une grève et du sort des travailleurs pauvres.

Mots clés: Théâtre ; pauvreté ; Mirbeau, Octave ; de Curel, François.

Keywords: Theater, poverty, Mirbeau, Octave ; de Curel, François.

Le 29 novembre 1897, la pièce *Le Repas du lion*, de François de Curel, est créée au Théâtre-Antoine, le 13 décembre, ce sont *Les Mauvais bergers*, d'Octave Mirbeau au Théâtre de la Renaissance : les deux pièces traitent d'une grève et du sort des travailleurs pauvres.

Dans *Le Repas du lion*, les pauvres sont comparés à des chacals, trop faibles pour chasser par eux-mêmes, mais satisfaits de se repaître des restes du lion, l'industriel florissant. Celui-ci se considère responsable des travailleurs pauvres qu'il maintient sous sa dépendance car comme l'écrit un an plus tôt, dans *Le Journal* (20 décembre 1896) Octave Mirbeau, ironiquement pour sa part, faisant parler un capitaine d'industrie : « Et les pauvres vraiment sont de bien heureuses et de bien charmantes gens. » L'auteur lui-même dans la préface à la pièce publiée se souvient avoir entendu un spectateur dire « Mais on voit tout de même bien que c'est un riche qui l'a faite ! » (Curel, 1919 : 16), le représentant des ouvriers dans la pièce n'ayant aucun mal à démonter la métaphore qui donne son titre à la pièce : « Les chacals

n'aident pas le lion à terrasser sa proie, tandis que la richesse du maître est l'ouvrage de nos mains. » (Curel, 1919 : 161) Les deux dramaturges toutefois entendent montrer la détresse des travailleurs dont le salaire n'assure pas la subsistance, « figures hâves, décharnées, avec des marques de souffrance et de faim » (Mirbeau, 1999 : 111). La pièce de Curel, pourtant mise en scène par Antoine pour l'ouverture de la saison, ne reste guère dans l'histoire littéraire et son pesant verbiage, nonobstant les remaniements (l'auteur consentit à supprimer le cinquième acte et tenta, en faisant mourir l'un des personnages, de lui donner un peu d'émotion) est patent. Il n'en demeure pas moins qu'elle est intéressante pour notre propos : exagérément libérale, croyant « la question sociale résolue par une métaphore » comme le note ironiquement Jules Renard dans son *Journal* (Renard, 1965 : 440), elle dit quelque chose des débats du temps sur les pauvres. Ces « charmantes » gens sont considérés comme des enfants qu'il faut aider à grandir, sans pour autant les laisser tous accéder à la maturité ni à l'autonomie : il ne s'agit pas vraiment d'émancipation, mais d'un accompagnement paternaliste que l'on retrouve à l'époque dans un grand nombre d'œuvres d'éducation et de réhabilitation religieuses (catholique, protestant, israélite) comme dans l'utopie solidariste d'inspiration socialiste. Jules Lemaître ne s'y trompe pas quand il voit dans ce darwinisme social qui amène les forts et riches à aider les faibles pauvres une résurgence féodale, dans la pièce de François de Curel « les classes dirigeantes étant investies d'une sorte de paternité, et les ouvriers ayant pour elles, en retour, des sentiments filiaux. » (Lemaître, 1898 : 318) « Le riche doit au pauvre aide et protection », c'est un « bon riche » dont a besoin le pauvre tandis que Mirbeau dans *Les Mauvais bergers* en dénonce le mépris paternaliste, l'ouvrier reprochant au bourgeois qui lui fait l'aumône « l'insulte de votre pitié » (Mirbeau, 1999 : 54) au nom de tous les pauvres qui meurent

d'épuisement et de sous-alimentation « pour que vous puissiez pour payer le luxe, aujourd'hui, d'être l'ami de ma souffrance et de ma misère » (Mirbeau, 1999 : 55). Cette question du « mauvais » pauvre (le mendiant) face au bon riche (capitaine d'industrie) éclaire la façon dont se comprend la pauvreté à la fin du XIX^e siècle français, car comme le constate le dramaturge « je suis resté aux yeux de bien des gens un écrivain spécialisé dans la question sociale » (Curel, 1919 : 26)

Aussi ces deux pièces qui furent concurrentes sur la scène parisienne à l'automne 1897 occupent les débats d'idées en traitant toutes deux d'une grève d'ouvriers¹. La condition du « travailleur pauvre » (méritant) et celle du pauvre sans travail (mendiant) se trouvent opposées dans cette parabole infléchie par le capitalisme moderne. Jules Lemaître doit ainsi reconnaître que « *Le Repas du Lion* est donc autre chose que la vieille histoire de grève qu'on nous a tant de fois mise sous les yeux ces années-ci » (Lemaître, 1898 : 315-316), tandis que sans sourciller les admirateurs de son auteur le voient comme « une sorte d'Ibsen français », « quelque chose comme le Stendhal du théâtre, avec un tour un peu cornélien » (Gariel, 1906 : 5-6). Dans *Les Mauvais bergers*, des ouvriers pauvres se mettent en grève, mais se heurtent à l'intransigeance de leur patron : les meneurs de la grève, mais aussi le fils unique du dirigeant qui les a rejoints, sont tués. Dans *Le Repas du lion*, les grévistes échauffés par le discours qui les compare à des chacals tuent leur directeur, tandis que le fils de famille qui les exhortait à la révolte et qui pensait faire de sa vie « un douloureux apprentissage au service des pauvres » (Curel, 1919 : 34) devient à son tour capitaine d'industrie. L'une comme l'autre pièce, tragédie ou drame, inverse la parabole biblique du

¹ *Germinal* (1885) de Zola avait été adapté par Busnach en 1888. *Les Tisserands* (1892) de G. Hauptmann, traduit de l'allemand, avait été monté par Antoine au Théâtre-Libre en 1893.

« mauvais riche », puni parce qu'il n'a pas fait l'aumône, en montrant de « bons » riches désireux d'une forme de progrès social et des « mauvais » pauvres rétifs à tout dynamisme.

Car le pauvre qui travaille est un « bon » pauvre, digne, subsistant dans un dénuement exalté par son courage et sa modestie face à l'adversité. Le « mauvais » pauvre est celui qui ne travaille pas, potentiellement jugé coupable de son exclusion. Constatons en effet avec l'historien André Gueslin que l'inquiétude à la fin du XIX^e siècle tient au paupérisme, non à la pauvreté dans son ensemble :

Au XIX^e siècle, le phénomène nouveau sera l'intégration massive dans le travail et par le travail. Donc le premier stigmate de l'exclusion des miséreux est l'absence de travail ou l'exercice de métiers mal stabilisés. Certes, la hantise du XIX^e siècle sera cependant le paupérisme, pauvreté véritable de populations au travail en pleine période d'industrialisation. Mais, s'agissant de ces populations nécessiteuses, on opposera leur digne pauvreté à la honteuse misère des plus pauvres. Ces populations en grand dénuement vont apparaître comme des parias. (Gueslin, 1998 : 9-10)

Parias, parasites, les « mauvais » pauvres sont de ces gens que le XVII^e siècle qualifiait de « sans aveu » et que nous appelons aujourd'hui « sans domicile fixe » : en 1810 le code pénal français fait du vagabondage un délit. Cela constitue un « mal social » (Gueslin, 2007 : 91). Un individu n'ayant ni moyens de subsistance, ni domicile, ni profession est passible d'emprisonnement : il faut le contenir, le surveiller, entraver son déplacement, compris non comme une nécessité, voire une liberté d'heureux clochard ayant « choisi » sa bohème, mais comme une malhonnêteté. À l'instar des microbes alors identifiés par Pasteur, les éléments mobiles, invisibles, les « petites gens » sans attache appellent un imaginaire de la suspicion lié à la contamination. Le travailleur pauvre est heureux, car sédentaire sans responsabilités tandis que le riche est « rivé à ce boulet, la

richesse » qu'il doit assumer et peut se targuer de dire : « Être pauvre... quelle joie ! ... comme ce serait charmant !... quelle idylle exquise et virgilienne... » (Mirbeau, 1999 : 82-83) Le riche est stable, il ne bouge pas car il est captif de ses responsabilités ; ainsi le chef d'entreprise du *Repas du lion* dit-il : « J'ai douze mille ouvrier à mes trousses, je ne me déplace pas aussi facilement qu'un joueur d'orgue de barbarie. » (Curel, 1919 : 95) À son exemple, le « bon » travailleur pauvre « va se promener le dimanche avec sa femme et ses enfants » (Poulot, 1872 : 37) et s'en contente.

Toutefois dès que les pauvres se déplacent et sont visibles dans l'espace urbain, lorsque les ouvriers miséreux se révoltent et défilent dans la rue, les bourgeois pâlisent et prennent peur tandis que le fils bourgeois ouvert à la cause sociale leur dit, inquiet : « C'est le Pauvre qui vient ! » (Mirbeau, 1999 : 84) Aussi, le travailleur pauvre doit être aidé et encadré, protégé de l'influence néfaste du pauvre sans travail car « Le mendiant est presque toujours paresseux et débauché [...] L'humanité craint son contact, comme le fruitier redoute le fruit gâté, propagateur de pourriture » (Curel, 1919 : 109).

Épanchement, éparpillement, contamination

Le « bon » travailleur pauvre en effet s'inscrit en continuité, alors même que l'industrialisation entraîne les plus précaires hors des campagnes françaises vers les villes, avec le « bon » paysan vivant de peu, se contentant de son lopin de terre et de joies frustres et rustiques, installant au demeurant l'impression rassurante qu'il n'y a ni rupture ni violence sociale dans l'exode rural. Le petit fonctionnaire confiné à des tâches ingrates et portant costume élimé, les locataires d'un logement sombre voire insalubre, les artisans et commerçants « gênés » s'alimentant chichement sont tous des

pauvres visibles, acceptables dans leur « modestie », ce mot étant pris dans les deux sens du terme puisque la pauvreté matérielle contrainte se fait choix, voire trait de caractère. Ils participent de la société industrielle, en adoptent les valeurs et les enjeux en mode mineur : petit travail mal rémunéré au bas d'un système pyramidal qui connaît aussi des puissants et des nantis, logement urbain exigu dans une ville qui en exhibe de bien plus confortables, sobres repas pris à des tables d'hôtes affichant menu à prix fixe, pâle décalque des brasseries et cafés haussmanniens. Le bon pauvre est humble, sans hardiesse, ni effronterie, il ne se plaint pas et ne se déplace pas.

Est par contre fâcheux le pauvre qui erre et ne se stabilise pas, à l'instar de la figure ironique de Jean Guenille² chez Mirbeau. Il s'agit d'un vagabond qui a trouvé un portefeuille richement garni dans la rue et qui croit bien faire en l'apportant au commissariat : mais étant sans domicile fixe, il est aussitôt incarcéré, au motif que le vagabondage est puni.

Ainsi, il aurait été mieux inspiré de rester chacal, en marge d'une société qui tolère « ses » pauvres s'ils le restent, sans extravagance. En effet, ce qui se lit dans la métaphore outrancière du lion et du chacal de la pièce de François de Curel qui fit beaucoup de bruit est finalement la hantise du pauvre vagabond, vu comme un parasite vivant de rapines et propageant vice et maladies ; le bon pauvre au contraire doit être sédentarisé, maintenu dans une relative soumission par le travail en usine mal rémunéré et dans une gratitude fidèle par la charité. La III^e République française connaît de nombreux débats sur la Charité : faut-il l'encourager, au risque de favoriser l'oisiveté et la passivité ? ou bien l'interdire, comme l'avait fait la

² Le personnage apparaît dans plusieurs contes, farces et moralités de Mirbeau, ainsi que dans une adaptation théâtrale.

Révolution qui avaient aboli les œuvres de bienfaisance religieuse ? Alors que les ligues de charité, menées par des femmes de la bonne société se développent, alors qu'un économiste libéral comme Benjamin Delessert, fondateur en 1818 de la Caisse d'épargne de Paris, prône la charité comme outil de l'harmonie sociale, Octave Mirbeau dans *Le Foyer* (pièce de 1908) dénonce les vices des œuvres charitables, qui détournent de l'argent et font travailler de petites filles ; dans *L'Épidémie* (1898) le docteur Triceps prétend qu'il n'est pas grave de vendre de la viande avariée aux pauvres qui ont la force de la supporter, étant de nature plus robustes que les riches. Un glissement s'opère des faits avérés, concrets – la pauvreté est carence de biens matériels et financiers – à une carence intellectuelle, voire carence de besoins et de désirs : le pauvre n'a pas d'ambition. Si la Bible proclame « Heureux les pauvres d'esprit » dans une visée de rétablissement de justice après la mort, la pensée libérale qui se fait jour avec l'industrialisation à la fin du XIX^e siècle inverse enjeu et paradigme : les pauvres sont heureux d'être sans esprit ni biens, ils sont libres du fardeau du chef d'entreprise et vivent dans une précarité qui est félicité. Après des siècles, sous influence religieuse notamment, d'« anathèmes contre le mauvais riche » (Curel, 1919 : 51), voici que le « mauvais pauvre » prend sa part de responsabilité dans l'injustice sociale.

Ces représentations du « mauvais pauvre » offrent le revers de la bohème « aux poches crevées » (1870) valorisée par Rimbaud ou par Richopin dans la *Chanson des gueux* (1876) à la gloire des vagabonds et des ivrognes ainsi qu'une lecture inversée de la parabole biblique du mauvais riche : le bon riche fin-de-siècle fait le choix de laisser à sa porte le pauvre inutile et malade dont il craint la contamination, l'effritement du corps social et la dispersion financière. Et si le jeune bourgeois idéaliste des *Mauvais Bergers* s'éprend d'une jeune fille pauvre parce qu'elle « n'a pas la beauté insolente

des riches » mais « la beauté sainte de la souffrance » (Mirbeau, 1999 : 60), la fin de la pièce signe l'échec de ces grands sentiments. Les deux pièces en effet se terminent par un massacre des ouvriers pauvres en grève. Le pauvre, qu'il soit indigent mendiant ou ouvrier manifestant, n'est pas le bienvenu dans la rue. Il doit être invisible. Les dépôts de mendicité (créés par décret impérial dans chaque département français en 1808) se chargent d'enfermer et de soustraire à l'espace public les indigents qui sollicitent la charité des passants et à la fin du XIX^e siècle on peut parler de « répression républicaine » (Gueslin, 1998 : 251) en ce qui concerne les pauvres : à partir de 1885, un mendiant multirécidiviste peut être « relégué » c'est-à-dire envoyé en colonie pénitentiaire en Guyane ou en Nouvelle Calédonie. À moins qu'il ne choisisse la mort volontaire, la figure du « pauvre honteux » se suicidant afin de ne pas subir l'humiliation de son indigence étant également un *topos* de la représentation vertueuse qui influence jusqu'au statisticien Durkheim. Celui-ci, en 1897, estime que les pauvres ne se suicident que dans les pays riches et industrialisés, car « là où la médiocrité est générale, rien ne vient exciter l'envie. » (Durkheim, 1991 : 282). La valorisation du « pauvre honteux » aux dépens de celui qui se satisferait de son inutilité sociale, voire s'y complairait, prend de l'ampleur : si au début du siècle, et notamment dans les mélodrames, le pauvre rougissant de sa déchéance sociale est pris en charge par une bonne âme compatissante et n'est jamais oublié par la Providence qui pratique une sorte de justice distributive, à la fin du siècle, le pauvre honteux, victime impuissante de la malignité comme de l'indifférence d'autrui n'a plus qu'à se laisser mourir. Mirbeau dans un article de 1885 écrit alors :

Mais il est une autre misère plus intéressante, plus terrible et qu'on connaît moins, car elle se cache, fermant la porte sur les gîtes sans pain et sans feu. Elle n'étale pas ses plaies, cette misère honteuse, elle les dissimule aux regards curieux et charitables. Jamais vous ne la verrez pleurer, jamais vous ne l'entendrez se

plaindre. Elle considère que c'est une tare de n'avoir pas de pain ; et plutôt que de mendier, elle aimerait mieux mourir. L'ouvrier parisien – j'entends le bon – a de ces pudeurs sombres et de ces fiertés héroïques. (Mirbeau, 1990 : 83-84)

Enfant à consoler, indigent honteux, le travailleur pauvre a dès lors besoin des hommes riches, non seulement pour subsister matériellement, mais pour être soutenu moralement. Doté d'une âme d'enfant, il est prié de rester humble ... et de ne pas avoir trop d'enfants lui-même : en 1798 l'*Essai sur le principe de population* de Malthus insiste sur la nécessité de réduire la population : contrairement à l'opinion acquise depuis le Moyen âge que Dieu et la nature sauraient pourvoir aux besoins de chacun, il essaime dans toute l'Europe l'idée selon laquelle chacun serait responsable d'assurer sa propre subsistance et celle de ses enfants à charge. Chez Mirbeau, dans la pièce *Les Affaires sont les affaires* (1901), un riche propriétaire interdit à ses employés d'avoir des enfants et dans la nouvelle *Le gamin qui cueillait les cèpes* (1897) un député millionnaire et socialiste se targue de battre et chasser un enfant ramasseur de champignons sur ses terres³. L'anxiété moderne vis-à-vis d'une pauvreté endémique, prolifique montre la naissance d'une pensée des travailleurs pauvres comme « classes dangereuses » dont la scène de théâtre exhibe ici les enjeux.

Le petit pauvre : infantilisation et animalisation

« Le peuple est un grand enfant qui bégaye ses besoins », écrit un entrepreneur français à la fin du siècle (Poulot, 1872 : 312). Les travailleurs pauvres de l'usine dans *Les Mauvais bergers* sont décrits comme de

³ Tous ces personnages sont des avatars du célèbre parvenu Lechat ; dans la nouvelle *Agronomie* (1885), le propriétaire considère que l'avenir est « Plus de pauvres, tous propriétaires » (Mirbeau, 2000 : 203) et bat une pauvre qui vient de ramasser du bois mort dans ses bois.

« pauvres petites âmes d'enfant, obscures et balbutiantes » (Mirbeau, 1999 : 98), même par le jeune bourgeois éclairé acquis à l'émancipation sociale, ce qui est le cas également du protagoniste riche du *Repas du lion* dont l'idéal est la création de « grandes familles analogues aux anciennes corporations » (Curel, 1919 : 100). Le partage des tâches y est simple : « Riche on commande, pauvre on obéit. » (Curel, 1919 : 102). En effet, les pauvres ont besoin des riches car ils n'ont pas l'esprit d'entreprise, il leur faut un patron : « L'immense majorité des hommes a besoin qu'on lui suggère ses idées, ses gestes. » (Curel, 1919 : 108).

Le pauvre artiste, tel qu'on le lit de Villon à Richepin, intellectuel, créatif, faisant de l'indigence matérielle un ressort de l'imagination et de la fantaisie, se montrant en quelque sorte débarrassé du poids de la matérialité est une construction poétique qui s'inscrit à l'encontre de la représentation sociale du pauvre intellectuellement indigent, considéré comme un enfant isolé ou bien comme un animal en meute. C'est pourtant cette dernière qui prévaut dans la pensée politique et sociale française fin de siècle. En effet, le travailleur pauvre est anonyme, uniforme, il se fond dans une classe sociale « les petits » commerçants, artisans, fonctionnaires, qui offrent en miroir une version minorée, mais non contestataire des « grands » commerçants ou « hauts » fonctionnaires. Ils forment un groupe qui n'est pas dangereux, alors que les pauvres instables, mobiles, qui se déplacent de ville en ville ou mendient à travers la ville apparaissent comme une meute nuisible, animale et parasitaire. Les images abondent : chacals, on l'a vu, mais aussi petits nuisibles de toutes sortes, rongeurs et insectes le plus souvent. Le « flâneur » urbain n'est guère apprécié que dans la mythologie poétique, mais s'il est pauvre errant, alors il est « vagabond » considéré avec la plus grande défiance – non sans mauvaise foi d'ailleurs car comme le constate André Gueslin, ces populations « sont exposées à l'ambiguïté d'une société

qui craint l'itinérance mais qui simultanément ne peut promouvoir le progrès que par la mobilité des hommes » (Gueslin, 1998 : 75).

L'anonymat est commun à tous les pauvres : mais pour les travailleurs pauvres, il est vu comme une marque d'intégration urbaine, d'uniformisation consentie à un modèle social qui valorise les « masses laborieuses » alors que pour les pauvres sans emploi il s'assimile à une animalisation, une dérive ou déviance de l'espace social, sous la forme de la « meute » qui aux marges des villes en menace la tranquillité voire sous une forme insurrectionnelle pourrait les détruire. Cet imaginaire est pour une large part fantasmatique puisque le pauvre au XIX^e siècle, si tant est que l'on puisse en constituer une définition globalisante, est majoritairement un individu isolé, dénué des liens familiaux ou sociaux qui auraient pu contrecarrer, suspendre ou minorer son dénuement. Loin d'être une « meute » organisée et cohérente, il se révèle plutôt insularisation d'individus dispersés en grande difficulté et solitude. Animalisé, le pauvre est décrit rampant (soumis ou sournois ? assommé de fatigue ou préparant un mauvais coup ?), balbutiant et malodorant : « Le bourgeois projette sur le pauvre ce qu'il s'efforce de refouler. ...La fétidité de l'animal tapi dans la fiente de sa tanière se constitue en modèle » (Corbin, 2008 : 212) ; « le prolétaire est un animal inéducable... inorganisable... imperfectible » prétend un personnage de bourgeois outrancier dans *Les Mauvais bergers* (Mirbeau, 1999 : 78). « Pauvre troupeau aveugle » (Mirbeau, 1999 : 115), désorienté par de mauvais bergers, il connaît un sort plus défavorable encore que l'animal mené à l'abattoir : « Les moutons vont à l'abattoir... Mais du moins ils ne votent pas pour le boucher qui les tuera, et pour le bourgeois qui les mangera. » (Mirbeau, 1990 : 112).

Dès le XVIII^e siècle, s'opère une condamnation morale du pauvre :

accompagnant la laïcisation de la société française, la conception du « bon » pauvre ne travaillant pas mais vivant d'aumônes qu'il rétribue par des prières pour ses donateurs s'estompe au profit, si l'on peut dire, d'une oisiveté coupable. À l'instar du Dom Juan de Molière, les Français commencent à demander des comptes aux pauvres et à en vouloir pour leur argent⁴.

Il faut donc soustraire le pauvre à sa meute, adopter un seul enfant, identifier un potentiel honnête travailleur pour leur donner toute attention et assistance, tandis que les autres seront laissés à l'abandon qu'ils méritent. Eugène Rostand, administrateur en 1867, puis président de la caisse d'épargne de Marseille de 1886 à sa mort, l'un des fondateurs du Crédit populaire, invite ainsi dans *L'Action sociale par l'initiative privée* les industriels et individus fortunés à aider les plus pauvres selon leurs mérites, tandis que « les mendiants acoquinés ou par veulerie qui ne recherchent ou même n'acceptent pas de travail » (Rostand, 1892 : I, 723) devraient être punis, au motif qu'ils sont paresseux, inaptes à participer à la société et incapables de se montrer reconnaissants envers leurs éventuels bienfaiteurs. Président-fondateur de nombreuses bonnes œuvres liées à l'habitat salubre et bon marché à Marseille il est également le fondateur de l'Assistance par le travail, association qui ne vient en aide qu'aux travailleurs pauvres. *Assistance par le travail* est également le titre d'une réflexion d'Haussonville publiée par la *Revue des Deux-Mondes* en 1894 en deux volets respectivement intitulés : *Faut-il faire la charité ?* et *Comment faire*

⁴ L'idée n'est pas propre à la fin de siècle, mais prend essor auparavant avec les révolutions industrielles. Le Trosne en 1764 dans son *Traité sur la mendicité* relie oisiveté et pauvreté et en 1787 Joseph Townsend dans sa *Dissertation on the Poor Laws* accuse les aides financières aux pauvres de les détourner du travail et d'augmenter la population inactive.

la charité ? débutant par ces mots :

Faut-il faire la charité ? C'est là une question qui aurait certainement paru étrange il y a quarante ans. En ce temps-là, charité s'écrivait avec un grand C. On lui élevait des statues, on lui adressait des odes. (Haussonville, 1894 : 40)

La réponse est qu'il faut faire la charité, mais ne pas la confondre avec l'aumône, c'est-à-dire ne pas encourager le pauvre à le rester en lui donnant par bonne conscience le superflu des riches ; il convient de n'aider que provisoirement un travailleur pauvre malade ou accidenté, afin qu'il puisse maintenir son activité.

À la contre-société hugolienne des misérables obéissant à un code d'honneur et à une dignité que n'ont pas les nantis au début du siècle s'oppose en fin de siècle une représentation beaucoup plus inquiétante des marges. Ne doit être aidé que celui qui le mérite et non tout enfant de Dieu car l'attitude de l'Église aussi a changé, ainsi que le résume un critique après avoir vu la pièce de François de Curel :

[...] car l'Église dit au riche : Vous devez rendre compte à Dieu de tous les avantages qu'il vous a donnés, communiquez-les donc aux autres. Elle dit au pauvre : Ne jalousez pas le riche qui ne vous a rien pris, qui est privilégié par la volonté divine, mais acceptez ses bienfaits, puisqu'il doit vous les offrir. Ainsi le riche donne sans orgueil et le pauvre reçoit sans humiliation. (Gariel, 1906 : 15)

On assiste progressivement à ce que l'historien Jean-Pierre Gutton appelle une « désacralisation du mendiant » : à l'ère moderne « plus qu'un intercesseur, il devient davantage un danger. » (Gueslin, 1998 : 240) Aussi, quoique condamnant le caractère « trop romantique » (Gariel, 1906 : 27) du personnage principal et les décès qui ouvrent et clôturent *Le Repas du lion*, de même que le jeu mélodramatique de Sarah Bernhardt en passionaria ouvrière dans *Les Mauvais bergers*, les spectateurs des deux pièces durent reconnaître en les propos conformes à l'idéologie libérale du dramaturge de

Curel, lui-même héritier d'une famille industrielle de l'Est de la France, et en le discours ironique du polémiste Mirbeau, railleur envers l'Église et les notables, un même fond de débat d'idées sur le fait que le parasite social comme figure de la rébellion, tel qu'on pouvait le trouver dans *Le Chiffonnier de Paris* de Félix Pyat (1847), avait fait son temps. Ainsi la scène de théâtre n'expose plus seulement le « mauvais » riche affairiste et corrompu, mais lui ajoute et parfois lui substitue un « mauvais » pauvre, paresseux, voire fourbe. L'hypocrisie est partagée.

Spectacle et artifice : le faux pauvre

Sont alors dénoncés les « faux mendiants », « faux estropiés » aussi, sollicitant une compassion imméritée ; en 1893, Louis Paulian, gendre de Frédéric Passy (député à l'initiative d'une loi sur les accidents du travail entre 1881 et 1885, et plus tard en 1901 premier prix Nobel de la Paix), publie *Paris qui mendie. Les vrais et les faux pauvres. Mal et remède*, livre dans lequel il propage l'image du faux pauvre abusant de l'aumône et cachant sous ses haillons une fortune. Dans *L'Assistance par le travail*, d'Haussonville parle à son tour d'une « corporation » (Haussonville, 1894 : 60) de mendiants parisiens se faisant passer pour pauvres et amassant de solides revenus de la crédulité des passants. Anatole Weber, quelques années plus tard, dans son essai sur le problème de la misère qualifie l'indigence de « profession libérale » (Weber, 1913 : 203) tandis que Maxime du Camp soutient qu'il existe une « mendicité maniaque, ce qui est une volupté », pratiquée par des mendiants obsessionnels et dissimulant une fortune colossale (du Camp, 1888 : 479). Les pauvres sont donc voleurs d'argent et de confiance, il faut les mettre à l'épreuve, estimer leur indigence et ne les aider qu'à hauteur de sa véracité et des capacités de

l'individu à vouloir s'en sortir, à ne pas s'y complaire. Ouvriers, ils doivent être maintenus dans une certaine indigence et leur patron doit se garder « contre l'insatiable appétit des pauvres » (Mirbeau, 1999 : 81), raison pour laquelle la charité doit être intelligente, distincte et temporaire, au risque sinon d'être assistance à la paresse. Bals de bienfaisance, charité individuelle ou organisée (soupes populaires, maisons de bienfaisance) sont très présents durant la III^e République et ne disparaissent pas avec l'implication plus grande de l'État envers les plus défavorisés, ils l'accompagnent – mais y posent des conditions. Il ne s'agit plus d'aider les pauvres en tant que créatures de Dieu que la foi pose d'emblée comme égales à soi-même, quoiqu'en situation précaire, mais d'aider les pauvres à devenir comme soi-même, car ils ne le sont pas naturellement, ils ont besoin d'accompagnement pour s'insérer dans la société.

L'ancienne valorisation des ordres mendiants et du choix d'être pauvre, on le voit, sont là remplacées par l'apologie du choix de ne pas être pauvre. Ancien médiateur par la prière entre riches et Dieu, le pauvre voit cette position intermédiaire lui être contestée, ou du moins se trouve-t-elle sécularisée et socialisée : il ne doit plus aspirer à être intermédiaire entre les riches et leur salut, mais assurer le sien propre en occupant une position intermédiaire entre les pauvres vagabonds, groupe dont il devrait aspirer à sortir, et les riches en devenant un pauvre travailleur, digne et acceptable.

Le théâtre occupe une position ambiguë : il fait certes entendre les revendications ouvrières, mais il les représente au filtre de l'esthétique et d'une forme de poétisation. Dans *Les Mauvais bergers*, une jeune fille riche, délaissant les activités charitables par lesquelles sa mère maintenait une forme de paix sociale entre sa famille et les ouvriers de leur usine, se pense artiste peintre et fait poser une vieille ouvrière en la priant d'avoir l'air triste

et misérable ; elle s'enthousiasme de cette pose en ces termes : « Oh ! ces tons de vieil ivoire... ce visage creusé... ce décharnement... c'est exaltant... (Mirbeau, 1999 : 72). Mirbeau est cynique et ironique envers les riches qui trouvent les pauvres plaisants, non sans parfois même envier à son tour les pauvres : ainsi dans la nouvelle *Le petit mendiant*, publiée dans le journal *La France* le 16 août 1885, il décrit un enfant mendiant qui dit « j'aime beaucoup ça » (Mirbeau, 2000 : 175) et le narrateur de conclure : « Peut-être a-t-il raison ! Et peut-être, autrement, serait-il devenu banquier, ou ministre ! » (Mirbeau, 2000 : 177). Mieux vaut être voleur pauvre subvenant à ses besoins que voleur riche outrepassant ses désirs, telle est la « morale » ainsi posée – ce qui revient en définitive à laisser entendre que la pauvreté a du bon, et que ce « bon » est dans l'art du récit.

Les révélations de la pauvreté sous la plume des écrivains et intellectuels français du siècle dernier

À reparcourir l'histoire française du XX^{ème} siècle, force est de constater que, à rebours des idées reçues, non seulement les « héritiers »⁵ n'ignorent pas la pauvreté, mais qu'ils en ont au contraire une connaissance intime. Ainsi les souvenirs des privations, de la faim, des souffrances physiques et des humiliations liées à la misère ne sont-ils pas rares sous la plume de ces fils et filles de bonnes familles, sorbonnards ou normaliens. On n'est donc nullement surpris de voir un Vidal-Naquet, par exemple, évoquer « la trilogie de l'Occupation : rutabagas, topinambours, navets » (Vidal-Naquet, 1999 : 125), décrire la recherche à vélo de ce maigre ravitaillement, et se

⁵ Tout au long de l'article, cette notion est utilisée dans le sens que lui donnent Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron. Cf. Bourdieu, P. et Passeron, J.-C. (1964). *Les Héritiers : les étudiants et la culture*. Paris : Minuit.

vanter d'être devenu un virtuose de « la rhétorique de petit réfugié » pour se procurer des denrées sans éveiller les soupçons d'éventuels fournisseurs. De même ne s'étonne-t-on pas de voir un Louis Althusser se souvenir d'avoir porté, le jour où il a rencontré son Hélène, « un chandail vert et un costume minable, don de la Croix-Rouge aux rapatriés » (Althusser, 2005 : 315), puis de la retrouver, quelques mois plus tard, « dans un hôtel misérable, ayant vendu ses exemplaires originaux de Malraux et Aragon pour vivre » (Althusser, 2005 : 316).

Toutefois, à y regarder de plus près, l'image de la pauvreté subit dans les récits de soi de ces écrivains et intellectuels du siècle dernier un très curieux dédoublement, de sorte que l'on y trouve en fait deux représentations de la pauvreté, sinon opposées, du moins fortement disjointes : d'une part, la pauvreté présentée, à des fins polémiques, dans les textes argumentatifs (essais, articles, reportages), où elle fait partie intégrante de la vision du monde philosophique et/ou idéologique de nos auteurs, et, d'autre part, la pauvreté telle qu'elle émerge des œuvres autobiographiques (autobiographies assumées et romans autobiographiques, souvenirs et journaux intimes), où elle est, avant tout, une expérience personnelle, sensorielle et sensible. Cette distinction, tant sur le plan générique que sur celui des intentions auctoriales, implique également un sujet d'énonciation différent (le « ils » général ou le « on » abstrait des ouvrages polémiques contre le « je » de l'auteur biographique) et, par conséquent, une différenciation du statut ontologique de la pauvreté dans ces écrits, opposant les images de pauvreté saisies par l'auteur-témoin, ou le récit distancié de privations subies par autrui, à l'expérience personnelle de la pauvreté, dont la connaissance se passe alors de toute médiation. Ainsi n'y a-t-il probablement rien d'étonnant que la première soit une pauvreté pensée, circonscrite dans un cadre analytique qui lui retire son inquiétante étrangeté,

tandis que la seconde, pauvreté éprouvée dans la chair, garde un caractère dérangeant qui résiste à sa normalisation par la raison. C'est donc à l'examen attentif de cette double perspective que nous souhaiterions convier le lecteur, en analysant les écrits de soi d'Henry de Montherlant, Paul Nizan, Simone de Beauvoir, Simone Weil et quelques uns de leurs contemporains.

La pauvreté spéculative : l'héritage des anciens

En effet, si les héritiers du siècle dernier sont souvent amenés à faire face à la pauvreté, c'est avec tout le bagage des humanités classiques, et notamment de la morale stoïcienne, qu'ils l'affrontent. De ce point de vue, la pauvreté leur apparaît comme une expérience particulièrement propice, sinon indispensable, au mûrissement de l'homme : en premier lieu parce ce qu'elle lui révèle la vérité de la condition humaine en lui apprenant les limites de ses propres capacités et de son endurance⁶, et en second lieu parce qu'elle constitue un défi, une occasion de se dépasser et d'affirmer ainsi la dignité souveraine de l'homme « qui jouit de cette épreuve même dont il tire l'occasion de jouir » (Montherlant, 1941 : 50). L'épreuve de la pauvreté consiste ainsi à savoir « remplacer l'idée insupportable de la contrainte [...] par la notion de la nécessité » (Weil, 1988 : 175). Qui plus est, le succès dans cette épreuve donne la mesure de la souveraineté du sujet, de sa dignité, et à l'inverse, l'incapacité à supporter les privations constitue une marque infamante aux yeux des héritiers : « Sartre [...] mangeait à peu près

⁶ « Les souffrances physiques (et les privations) sont souvent pour les hommes courageux une épreuve d'endurance et de force d'âme. Mais il en est un meilleur usage. Qu'elles ne soient donc pas cela pour moi. Qu'elles soient un témoignage sensible de la misère humaine. Que je les subisse d'une manière entièrement passive. Quoi qu'il arrive, comment pourrais-je jamais trouver le malheur trop grand, puisque la morsure du malheur et l'abaissement auquel il condamne permette la connaissance de la misère humaine, connaissance qui est la porte de toute sagesse ? » (Weil, 1988 : 46).

n'importe quoi et, à l'occasion, se passait aisément de nourriture ; j'étais moins stoïque. J'avais souvent faim et *cela me gênait* » (Beauvoir, 2007 : 575). C'est pourquoi il n'est pas étonnant que l'expérience de la pauvreté revête le statut d'un passage initiatique obligé, un élément presque programmatique du devenir-sujet :

Quant à l'esprit de pauvreté, je ne me rappelle pas de moment où il n'ait pas été en moi, dans la mesure, malheureusement faible, où cela était compatible avec mon imperfection. Je me suis éprise de saint François dès que j'ai eu connaissance de lui. J'ai toujours cru et espéré que le sort me pousserait un jour par contrainte dans cet état de vagabondage et de mendicité où il est entré librement. Je ne pensais pas parvenir à l'âge que j'ai sans être au moins passée par là. (Weil, 1999 : 769)

C'est dans ce cadre interprétatif qu'il convient de replacer l'expérience personnelle de la pauvreté, et en bons disciples des anciens, les héritiers français du siècle dernier ne manquent pas à ce devoir. Ainsi, lorsque Montherlant se penche, dans un essai autobiographique éponyme, sur les épreuves du cinquième hiver de la guerre, fixer les souvenirs de la pénurie vécue en cet hiver 1943-44 et leur trouver une explication, voire une justification, ne font plus qu'un :

Nous vivions plongés jusqu'au cou *dans la misère des autres, et dans leur courage* ; dans l'espèce de gadoue *de cette misère et de ce courage inutile*, car (disons-le une fois pour toutes), qu'il soit bien entendu que le courage ne paye pas. Le froid, la faim, l'incommodité immense et multiforme, les logements de fortune, ou plutôt d'infortune, l'usure de la vie, le temps déchiqueté et dévoré, et non pas pour être heureux, mais seulement pour vivre, les coups du sort qui se succèdent avec une rapidité qui fait de vous comme un punching-ball sur lequel on frappe, la prévision et l'attente de la maladie, puis la maladie, l'incertitude de l'argent du lendemain (et c'est que cela coûte cher, de n'être pas heureux !), l'angoisse du manque d'argent (l'araignée gigantesque et hideuse du manque d'argent, tissant sa toile sur toute une foule : un sujet pour Goya). [...] *Je cherche quel est le sens d'une vie qui n'est faite que de lutter*, et où cette lutte sait qu'elle est sans fin, que c'est le tonneau des Danaïdes, qu'une difficulté surmontée, une autre difficulté surgira. (Montherlant, 1949 : 25-26)

En outre, quand bien même les justifications rationnelles feraient défaut,

c'est alors dans le caractère irrationnel, inexplicable et arbitraire de la pauvreté que l'on verra la preuve ultime de sa nécessité. Savoir accepter dignement *toute* privation serait ainsi la récompense suprême du pauvre. Aussi ce récit du cinquième hiver de la guerre s'achève-t-il sur une mise à jour de la sagesse populaire : « L'heureux dit : "Une journée où l'on s'est levé à six heures du matin, c'est une journée de gagnée." Mais la travailleuse pourrait dire, songeant au dimanche : "Une journée où l'on s'est levée à dix heures, c'est une journée de gagnée." » (Montherlant, 1949 : 33). Le discours se fait ainsi circulaire et autosuffisant : les images saisies sur le vif de la pauvreté viennent confirmer les thèses philosophiques de l'auteur, tandis que leur force et leur prégnance sont renforcées, en retour, par le paradigme conceptuel qu'elles sont appelées à illustrer.

Pour autant, cette transfiguration de la misère en or de la morale stoïque ne relève pas simplement de l'équilibrisme rhétorique des sophistes, mais implique un véritable travail sur soi, visant à transformer la contrainte de la pauvreté en un choix de vie librement assumé. L'autobiographie de Simone de Beauvoir en retrace soigneusement les étapes, par exemple dans l'évocation des pénuries alimentaires :

[...] pour m'en accommoder je recourus à *un procédé* familial : de mes soucis alimentaires, je fis *une manie* dans laquelle je persévérerais pendant trois ans. Je surveillais la sortie des tickets, je n'en laissai jamais perdre un ; dans les rues, par-delà les étalages factices des magasins, je cherchais à découvrir quelque denrée en vente libre : cette espèce de *chasse au trésor* m'amusait ; quelle aubaine si je trouvais une betterave, un chou ! [...] Je retrouvais un des schémas favoris de *mes jeux d'enfant* : au sein de la pénurie l'organisation d'une rigoureuse économie. Je contemplais mes trésors, j'évaluais du regard leur distribution en journées : c'était l'avenir même que je tenais enfermé dans mon placard. (Beauvoir, 2007 : 575-576)

Transformer les subterfuges que la pauvreté impose à l'individu en triomphe de l'imagination ludique, c'est en quelque sorte annihiler la pauvreté, la dépasser en se dépassant soi-même. C'est pourquoi, si, par ces temps

difficiles, s'habiller aussi est devenu un problème, cela n'est qu'une nouvelle occasion d'apprendre à ne pas « se compliquer inutilement l'existence » (Beauvoir, 2007 : 576), à se désintéresser des toilettes apprêtées pour sortir en tenue de ski, avec de gros souliers aux pieds. De même, lorsque, faute d'électricité, les coiffeurs restent souvent fermés, il suffit de s'habituer à porter des turbans : « par commodité et parce qu'ils me seyaient ; je m'y habillai définitivement. En toutes choses, j'allais au plus simple. » (Beauvoir, 2007 : 577). La pauvreté devient ainsi une expérience salutaire, en ce qu'elle permet de passer au crible ses propres « besoins » et de distinguer les objets de nécessité de ceux que l'on convoite par mimétisme social : « les besoins étaient réduits à leur vérité : cela me plaisait ; j'aimais aussi cette quasi-égalité qui nous était imposée » (Beauvoir, 2007 : 602).

Poussée au terme de sa logique, cette démarche devient un programme de vie, comme chez Simone Weil qui entre à l'Alsthom pour s'exposer pleinement à la précarité de la vie ouvrière. Certes, celle-ci réduit au strict minimum le spectre des ressentis de l'homme, substituant aux pensées et aux émotions des sensations physiques primaires : la faim, la « fatigue, accablante, amère, par moments douloureuse au point qu'on souhaiterait la mort » (Weil, 1936 : 5/149), la peur (« rares sont les moments de la journée où le cœur n'est pas comprimé par une angoisse quelconque » : Weil, 1936 : 5/149-6/150), la soumission veule et indolente (« Ne jamais rien faire, même dans le détail, qui constitue une initiative. Chaque geste est simplement l'exécution d'un ordre. » : Weil, 1936 : 6/150), le souci de ne pas déplaire (« L'importance extraordinaire que prend la bienveillance ou l'hostilité des supérieurs immédiats » : Weil 1936 : 6/150), la parcimonie (« Les sous deviennent une obsession. » : Weil 1936 : 5/149). Or, aux yeux des héritiers, c'est précisément le caractère élémentaire de la vie pauvre qui

est le gage de son authenticité, faisant de l'usine à Saint-Chambord non un enfer, ni même un purgatoire, mais un « endroit où on se heurte durement, douloureusement, mais quand même joyeusement à la vraie vie » (Weil 2002 : 57). Ce que l'on gagne dans ces heurts est moins le triomphe de la volonté que la connaissance de soi, et notamment la conscience de la fragilité de sa propre position : la pauvreté ne cesse donc de nous rappeler la précarité d'une fortune que l'on ne doit qu'à un heureux concours de circonstances, et en cela devient synonyme de vérité. Dans les pas des anciens, les héritiers de l'époque contemporaine ne laissent pas d'exalter cette pauvreté éclairante.

La pauvreté revendicative : la révolte des héritiers

Toutefois, si le désir de se plonger à corps perdu dans la misère est si fort, si irrésistible qu'il peut conduire les héritiers français du siècle dernier jusqu'aux déserts d'*Aden. Arabie*, c'est aussi parce que la pauvreté de ces parties du globe que l'on n'appelle pas encore le tiers-monde leur semble un antidote à l'opulence étouffante de la mère-patrie, avec ses bourses, ses marchés et ses boutiques :

Ces achats sont morts, ces objets sont dès qu'on les possède usés jusqu'à la corde : ils engendrent une maladie, des faux désirs. Pour jouir de ses profits, pour rendre ses profits sensibles à sa propre conscience, un homme ne saurait les métamorphoser qu'en attestations de sa solitude et de son pouvoir. Les satisfactions les plus simples ne lui parviennent qu'à l'instant où elles provoquent la dépense d'un profit : un bourgeois ne se fait pas soigner à l'hôpital, mais aime payer son médecin. Il souffre que la femme qu'il aime soit gratuite pour lui : il veut la payer. (Nizan 1973 : 148)

Ainsi s'opère un renversement de la notion même de pauvreté, puisqu'à la représentation de la pauvreté apparente des démunis et des déshérités, on oppose le tableau de ceux qui « sont pauvres, avec tous leurs profits. Aussi

pauvres que les hommes que j'aime, que moi-même » (Nizan 1973 : 153), c'est-à-dire la pauvreté des héritiers, dont l'excédent de moyens ne saurait combler le déficit de désirs. Face à cette pauvreté domestique, « notre pauvreté, sous les coutumes des objets » (Nizan 1973 : 127), la pauvreté des loqueteux et des pouilleux devient enviable. Le désir de se jeter dans cette pauvreté « des tunnels noirs, où circule l'odeur d'ammoniaque des excréments, des villages de tombeaux, des villages de maisons » (Nizan, 1973 : 92), y rejoindre ces « hommes bienheureux », « accroupis à la porte de porte de petits cafés enfumés », qui ont le « dos recouvert de ces ventouses faites d'une corne de chèvre, qui aspirent le mauvais sans des maladies » (Nizan, 1973 : 92), traduit ainsi la révolte de jeunes esprits critiques.

Une autre héritière qui, au cours de sa tournée de conférences publiques dans les plus riches universités privées des États-Unis, s'éclipse pour inspecter la Bowery, le cœur de la misère new yorkaise, y recherche également une vérité de la vie américaine, révélée par la pauvreté :

Les malades, les vieux, les ratés, les malchanceux, tous les déchets de la vie américaine rôdent sur ces trottoirs. Ils se couchent sur l'asphalte malgré le verglas et la pluie ; ils se blottissent sur les marches des petits escaliers qui descendent vers les sous-sols ; ou bien ils restent debout, appuyés aux murs, ils essaient de dormir debout. Ils n'ont plus qu'un but sur terre : c'est de boire ; dans la détresse noire et froide de la Bowery, le luxe des enseignes au néon annonce en chaque bar un paradis. (Beauvoir, 1997 : 85-86)

Ce qu'elle trouve dans les bas-fonds de la mégapole surpasse toute attente : sur les visages des pauvres, elle parvient ainsi à lire non seulement un diagnostic de l'ordre social, mais aussi le moyen de subvertir ce dernier. En effet, puisque « [i]ci, les pauvres sont des maudits : c'est la grande malédiction des hommes seuls. Ils n'ont ni foyer, ni famille, ni ami, aucune place sur terre ; ils ne sont que déchets, une écume inutile qu'on considère

sans pitié » (Beauvoir, 1997 : 142), leur exclusion même les immunise contre la gangrène d'une société de consommation et de lucre. Cette relégation permet à ces pauvres, ces maudits, de s'inventer une sorte d'antimonde, un monde nocturne promouvant des valeurs et des idéaux alternatifs, opposés à ceux de l'univers diurne de la bourgeoisie. C'est ainsi que l'on retrouve à la tête de ce monde un personnage très genettien, « la reine de la Bowery », « une vieille beauté qui a été célèbre, qui vit misérablement, mais qui possède un gros magot » (Beauvoir, 1997 : 86). Le centre de ce contre-monde n'est autre que le fameux bar-cabaret *Sammy's Follies*, qui réunit « de vieilles actrices, des chanteuses, des danseuses âgées de soixante à quatre-vingts ans et [les] exhibe le soir, empanachées de plumes, dans des danses et des chansons de leur jeunesse » (Beauvoir, 1997 : 87). « Bien entendu, toute cette histoire n'est pas belle : on bafoue de vieilles femmes misérables. » (Beauvoir, 1997 : 89). Mais comme « la Bowery, c'est l'envers de Wall Street » (Beauvoir, 1997 : 89), alors, vive la Bowery !

En effet, lorsque les héritiers essayent de penser, voire de conceptualiser, la pauvreté, les révélations se multiplient : non seulement la pauvreté leur semble-t-elle permettre de se connaître soi-même, et de mieux connaître le monde dans lequel ils vivent, dévoilant l'injustice au cœur même de l'ordre social, mais dans le prolongement de ce raisonnement, le concept même de pauvreté devient-il un outil de subversion, une arme de poing dans la lutte contre les principes fondateurs de la société contemporaine⁷. Or, lorsque la

⁷ Parmi l'*intelligentsia* française, cette foi en la force libératrice et régénératrice de la pauvreté est si grande qu'au lendemain de la Libération, dans une Europe ravagée et diminuée par la guerre, Camus peut soutenir que si le renouveau est possible, c'est uniquement en vertu du caractère extrême de ce dénuement : « Aujourd'hui l'occasion nous en est donnée. Ce pays est pauvre et nous sommes pauvres avec lui. L'Europe est misérable, sa misère est la nôtre. Sans richesses et sans héritage matériel, nous sommes

pauvreté est ainsi instrumentalisée à des fins polémiques, qu'advient-il du souvenir d'avoir éprouvé celle-ci dans sa chair ?

La pauvreté autobiographique

Avant d'esquisser une réponse, arrêtons-nous brièvement sur un exemple révélateur de la distance qui sépare, dans le discours de nos auteurs, la pauvreté des ouvrages publicistes de la pauvreté des textes autobiographiques. Il s'agit ainsi de comparer l'éloge des chômeurs dans le reportage que Simone Weil consacré à la crise économique allemande des années vingt, au récit de son propre licenciement de l'Alsthom et de son propre chômage, récit qu'elle signe par ailleurs d'un pseudonyme. Notons d'emblée que dans les deux cas, il s'agit bien du compte-rendu d'une expérience personnelle de l'auteur : pour Simone Weil, la situation des chômeurs allemands ne fait nullement l'objet d'études sur documents, et sa connaissance résulte d'entretiens et de rencontres effectués au cours d'un séjour de deux mois, entrepris à cet effet à l'été 1932. Ce n'est donc pas un hasard si les *Impressions d'Allemagne* figurent dans le titre même de l'article où l'écrivain retrace ses souvenirs personnels de l'état misérable dans lequel elle a trouvé les citoyens de ce pays voisin. Mais comme le récit de l'expérience personnelle doit faire l'objet d'une interprétation sociologique (et idéologique), les images de chômeurs, enchâssées dans le discours explicatif, revêtent rapidement une dimension symbolique et se font l'allégorie d'une humanité humiliée, mais indestructible. En effet, écrasés par une crise économique issue de l'alternance des cycles de surproduction et de récession (image moderne de l'antique prédétermination

peut-être entrés dans une liberté où nous pouvons nous livrer à cette folie qui s'appelle la vérité. » (Camus, 1950 : 61).

du destin), les chômeurs allemands qui, par la culture, l'autodidaxie et le renforcement du lien social, résistent à la dégradation de l'humain, deviennent sous la plume de Simone Weil de nouveaux héros tragiques :

Dans leurs moments de tristesse comme dans leurs moments de gaieté en apparence insouciant, leur maintien, leur langage restent empreints d'une gravité, ou plutôt d'un sérieux, qui les fait apparaître, non pas comme accablés par le poids de la misère, mais comme continuellement conscients du sort tragique qui est le leur. Ils n'aperçoivent pas d'issue ; mais ils ont conservé, ils conservent, dans la condition inhumaine où ils sont placés, leur dignité d'êtres humains par une vie saine et une haute culture.

Beaucoup, qui ne mangent pas à leur faim, trouvent encore quelques sous pour les organisations sportives, grâce auxquelles ils peuvent s'en aller en bandes joyeuses, hommes et femmes, garçons et filles, vers les lacs et les forêts, marcher, nager, jouir de l'air et du soleil. D'autres se privent de pain pour acheter des livres... (Weil, 1932 : 12/320)

Il suffit toutefois de changer de registre, et de passer de la philosophie sociale et politique au souvenir du licenciement de ses camarades et de son propre renvoi de l'Alsthom, pour que l'image du chômeur perde tout son éclat rhétorique et cède la place à l'aveu de la peur et de l'impuissance ressenties face à la pauvreté :

Qu'est-ce qu'on a contre moi ? On n'a pas daigné me le dire. [...] Voilà le chef de d'atelier. Je lui demande bien poliment une explication. Je reçois comme réponse : « Je n'ai pas de comptes à vous rendre » et aussitôt il s'en va. Que faire ? Un scandale ? Je risquerais de ne trouver d'embauche nulle part. Non, m'en aller bien sagement, recommencer à arpenter les rues, à stationner devant les bureaux d'embauche, et, à mesure que les semaines s'écoulaient, sentir croître, au creux de l'estomac, une sensation qui s'installe en permanence et dont il est impossible de dire dans quelle mesure c'est de l'angoisse et dans quelle mesure de la faim. (Weil, 1936 : 5/149)

Qu'est-ce qui rend si paralysant le fantôme de la pauvreté que l'on aperçoit au moment du renvoi ? Quel visage a cette pauvreté vécue et non pas théorisée ? Tout d'abord, la pauvreté en tant qu'expérience n'est pas un état, mais une dynamique de l'*appauvrissement*, une force active qui ne cesse

d'agir *en appauvrissant* la vie des pauvres. De toute évidence, les restrictions qu'elle impose ne se limitent pas à réduire le spectre d'activités, mais conduisent au rétrécissement radical du champ de vision « pauvre », modifient fondamentalement le rapport « pauvre » au monde : à force de se heurter constamment aux portes fermées, l'on apprend tout d'abord à se passer, puis à se désintéresser complètement de ce qui se trouve derrière ces portes. C'est ainsi qu'un monde « pauvre » se trouve privé des « objets de luxe », et en premier lieu des biens culturels. Dans un roman autobiographique, consacré à la vie de son père, Paul Nizan en apporte des témoignages saisissants :

Il apprenait la géométrie, l'algèbre, la physique, l'histoire, il retenait des noms qui ne lui disaient rien, qui ne faisaient pas partie de sa vie de tous les jours, Athalie, Andromaque... Quel rapport avaient-elles, ces héroïnes des familles cultivées, avec le service de nuit du père, les cigares de contrebande, le sang fumant des cochons égorgés ? Le Cid, Chimène... Quel rapport avec les lessives de Mme Dubuis et la crasse des gens à l'aise ? (Nizan, 2008 : 69-70)

Or, le monde de la culture classique est loin d'être la seule dimension absente du monde « pauvre » : il en va de même pour les loisirs, les vacances et les voyages, pour les ambitions, les projets et les rêves, pour l'amour et pour les folies, et même pour l'imaginaire, que l'on ne possède plus en propre, puisque même dans les moments d'abandon et de débauche, la bande d'amis de Pierre Nizan cherchait à vivre « une existence qui imitait d'assez près les divertissements coûteux des fils de gens riches dont ils lisaient les exploits entre les dessins des petits journaux » (Nizan, 2008 : 96). Le monde « pauvre » n'est donc plus un champ de possibilités potentiellement ouvertes, mais un enclos bien délimité où il s'agit de construire *prudemment* sa vie :

C'est un homme pauvre ; il connaît qu'il est attaché à une certaine place dans le monde, une place décrétée pour la vie entière, une place qu'il mesure d'avance comme une chèvre attachée mesure l'aire ronde de sa corde, et qui est voulue

comme toutes les conditions du monde par le hasard, par les riches, par les gouvernants. [...] Il vit un jour après un jour, sachant que les années ne tiennent en réserve pour lui aucune transformation, aucune grande aventure. Il est à un endroit, il est dans une certaine situation et il y demeurera fixé : il voit comment vivent les hommes de son état, comment se succèdent leur vie, leur mort et leur pauvre héritage, c'est un chemin dont le débouché est visible de loin. [...] Ils naissent, ils vivent, ils meurent étranglés par le travail : au-dessus d'eux, il y d'autres hommes qui savent simplement qu'ils mourront, mais les détours qu'ils font pour arriver à la mort ne sont pas aussi clairs et passent par des carrefours. Les bourgeois, ce sont des hommes qui peuvent changer d'avenir et qui ne connaissent pas toujours la figure qu'il prendra... (Nizan, 2008 : 45-46)

Vivre la pauvreté, c'est donc vivre dans ce monde appauvri, mais c'est aussi en avoir honte : « comme l'on s'accommode de tout, nous avons la honte de nous accommoder de notre misère, des rutabagas qu'on servait à notre table, des libertés infimes dont nous disposions encore, de notre sécheresse intérieure. » (Sartre, 1982 : 39). Aussi tente-t-on de mettre la pauvreté à distance, de la cantonner dans ces ghettos de miséreux que l'on démonte (« Quelle horreur ! Quelle dégradation ! Ils vivent dans une promiscuité d'animaux... » : Nizan, 2008 : 207), en même temps que l'on cherche à les apprivoiser par le biais des œuvres de charité. Mais qu'il s'agisse des discours scandalisés des partisans de l'hygiène publique ou des propos apitoyés des philanthropes, tous offrent un cadre interprétatif cohérent et clair qui a pour effet de déréaliser la pauvreté : « tout ça n'avait pas plus de réalité que la misère des « petits pauvres » qu'on m'invitait à considérer quand je traînais à finir ma soupe », se souviendra ainsi Colette Aubry (Aubry, 1983 : 35). Seule la pauvreté éprouvée comme une expérience sensible personnelle de l'autobiographe ne se laisse pas réduire à un phénomène significatif ou un exemple illustratif, arguments efficaces dans les débats, mais conserve, au contraire, un effet dérangeant de présent et de présence : « Dans la rue de janvier, ce dimanche, par un des froids les plus coupants du cinquième hiver, des enfants de Paris font la queue. Ils

sont bien là une dizaine, courbés sous la bise dans leurs petits paletots élimés (au dos, deux tâches pâles : les endroits luisants ou saillent les omoplates dissymétriques). Ils ne sont pas beaux. » (Montherlant, 1949 : 34). Ils ne sont pas beaux : l'expérience personnelle de la pauvreté ne cherche pas à pallier ce fait. Vêtir ceux qui sont nus n'est pas de son ressort.

Ainsi la lecture des écrivains et intellectuels français du siècle dernier révèle-t-elle un double discours de la pauvreté, une curieuse coexistence de deux pauvretés très distinctes. D'un côté, une pauvreté qui s'articule dans des textes polémiques, élément d'un système philosophique ou métaphysique, objet de spéculations et de commentaires critiques, argument en faveur d'une transformation de la société : pauvreté valorisée, dans le discours des héritiers, à la fois comme legs du passé, renvoyant aux humanités classiques, et notamment au stoïcisme hellénistique, et comme justification de la remise en question des institutions établies, au nom d'un avenir plus juste. Mais on trouve aussi, dans leurs écrits autobiographiques, une pauvreté d'expérience, bien moins valorisante, dont les représentations discursives, tantôt factuelles et sèches, tantôt violentes et imaginées, relèvent davantage de l'aveu, souvent difficile et comme entaché de honte, de son impuissance face à la pauvreté.

Comment expliquer ce dédoublement du regard que les héritiers du siècle dernier portent sur la pauvreté ? Doit-on donner raison à Gustave Thibon, évoquant la phobie de l'épaisseur qui caractérise selon lui l'intelligentsia française, son désir de ne plus avoir « de lest, plus de poids mort, plus de réserves paralysantes : [seulement] une voile sans épaisseur ni densité que le vent des « grands principes » pousse à son gré » (Thibon, 1985 : 24) ? Ou simplement constater que « l'homme joue trop souvent avec les idées, les images pour s'accommoder d'une angoisse dédaigneuse de toutes

les formes » (Nizan, 2008 : 275), comme le conclut Paul Nizan à la fin de la biographie de son père, cet « homme obscur » (Nizan, 2008 : 181) qui n'est jamais sorti de sa pauvreté ? Serait-il ainsi question de donner des formes familières (discursives, rhétoriques ou idéologiques) à l'expérience trop angoissante et trop déconcertante, puisque trop impérieuse, trop envahissante, trop forte, de la perte de l'identité sociale vécue dans le dénuement de l'extrême pauvreté ?

Bibliographie

- Althusser, L. (2005, édition originale 1992). *L'Avenir dure longtemps* suivi de *Les faits*. Paris : Stock/Imec.
- Audry, C. (1983). *La Statue*. Paris : Gallimard.
- Beauvoir, S. (1997, édition originale 1948). *L'Amérique au jour le jour*. Paris : Gallimard.
- Beauvoir, S. (2007, édition originale 1960). *La Force de l'âge*. Paris : Gallimard.
- Camus, A. (1950, première parution dans *Combat* du 4 novembre 1944). *Actuelles. Écrits politiques*, Paris : Gallimard.
- Galois, S. (1936). La vie et la grève des ouvrières métallistes. in Monatte, P. (dir.) *La Révolution prolétarienne*. 224. pp.4/148-8/152.
- Montherlant, H. (1941). *Le Solstice de juin*. Paris : Grasset.
- Montherlant, H. (1949). *L'Étoile du soir*. Paris : H. Lefebvre.
- Nizan, P. (1973 édition originale 1931 aux Éditions Rieder). *Aden. Arabie*. Paris : Éditions François Maspero.
- Nizan, P. (2008, édition originale 1933 aux Éditions Grasset et Fasquelle). *Antoine Bloyé*. Paris : Grasset.
- Sartre, J.-P. (1982, édition originale 1949). *Situations III. Lendemain de guerre*. Paris : Gallimard.
- Thibon, G. (1985, édition originale 1942 dans la Librairie de Médicis). *Diagnostics. Essai de physiologie sociale*. Paris : Fayard.
- Vidal-Naquet, P. (1995). *Mémoires : la brisure et l'attente 1930-1955*. Paris : Seuil-La Découverte.
- Weil, S. (2002, édition originale 1951). *La Condition ouvrière*. Paris : Gallimard.
- Weil, S. (1932). Impressions d'Allemagne (août et septembre). L'Allemagne en attente. in Monatte, P. (dir.). *La Révolution prolétarienne*. 138. pp.6/314-12/320.
- Weil, S. (1999, rédaction du texte 1942). Lettre au père Perrin : autobiographie spirituelle. in Weil S. *Œuvres*. Paris : Gallimard. pp.765-780.
- Weil, S. (1988, édition originale 1947). *La Pesanteur et la grâce*. Paris : Plon. [Indietro](#)

Juger l'enfant pauvre dans les films français muets (1905-1913)

Sylvain Louet

Résumé: Les fictions muettes qui présentent des enfants pauvres traitent des limites morales au sein de la division sociale afin de donner à juger à la fois la figure du démuné et nos facultés de le juger. Cette figure interroge notre regard et la qualité des jugements développés à son sujet à travers les signes de la pauvreté, qu'il s'agisse de sa stigmatisation ou de sa défense. Si des films mettent en accusation l'enfant pauvre, ce dernier apparaît, jusque dans le délit ou le crime, souvent généreux et pathétique, voire objet de charité : la potence ou la pitié se rapporte tour à tour au pauvre. En outre, les films soulignent souvent la générosité de certains à l'égard des enfants pauvres qui deviennent ainsi leur faire-valoir. Enfin, beaucoup de films écartent l'espace de pauvreté, au bénéfice d'un tableau familial, final et rédempteur.

Mots clés : mélodrame, burlesque, jugement, rédemption, faire-valoir

Keywords : melodrama, burlesque, judgment, redemption, straight man

La période muette du cinématographe a donné lieu à peu d'études de la représentation de la pauvreté¹. Or le thème de la pauvreté y est récurrent. Présent en tant que pittoresque rural ou urbain, il apparaît d'abord sous l'influence de la photographie du XIX^e siècle², elle-même marquée par la peinture des traditions flamande, hollandaise et italienne du XVII^e siècle. Les films muets associent de nombreux personnages à la pauvreté : les joueurs et les buveurs invétérés, les *pifferari* et autres musiciens des rues, les personnages qui exercent des petits métiers, les mendiants, les paysans infortunés, les bohémiens, et l'enfant pauvre.

¹ On ne trouve pas, par exemple, d'analyse du muet dans Puaux 1999 ni dans Grunert 2013.

² Goujard, 2009.

Le pauvre est bien souvent perçu comme différent, voire « un non-sujet de droit³ » et, à ce titre, il est désigné comme l'objet d'un jugement qui lui attribue une place dans la société. D'un côté, certes, la vision documentaire ne semble pas inviter à juger les pauvres. C'est le cas, par exemple, de *Comment les pauvres mangent à Paris* (1910) qui présente des portraits d'hommes qui mangent. Cette « scène de plein air », qui s'inscrit dans une tradition picturale⁴, est avant tout pittoresque. D'un autre côté, et bien plus fréquemment, les fictions incitent le spectateur à juger les pauvres.

Aussi les fictions qui mettent en scène des enfants pauvres traitent-elles souvent de la frontière entre le bien et le mal et des limites morales au cœur même de la division sociale afin de donner à juger à la fois la figure de l'enfant démunie et nos facultés de juger. L'enfant pauvre est, en effet, un objet de questionnement qui interroge notre propre regard et la qualité des jugements développés à son sujet à travers les signes de la pauvreté, qu'il s'agisse de sa stigmatisation ou de sa défense.

Si nombre de films mettent en accusation l'enfant pauvre, ce dernier apparaît, jusque dans le délit ou le crime, souvent généreux et pathétique, voire objet de charité. Ce balancier du jugement est résumé par la formule de Bronislaw Geremek : *la potence ou la pitié peuvent tour à tour se rapporter au pauvre*⁵. En outre, les films visent souvent à souligner la générosité de certains à l'égard des enfants pauvres qui deviennent ainsi leur faire-valoir : il s'agit d'analyser les modalités de ces liens. Enfin, il convient d'examiner

³ « Le parfait sujet de droit a un domicile et n'en disparaît pas. Le *vagus*, le vagabond n'est-il pas partiellement un non-sujet de droit ? ». Carbonnier, 2014 : 235.

⁴ Murillo, avec *Le mangeur de melon et de raisins* (vers 1645-1646) et *Le jeune mendiant* (1650), présente des portraits dénués de pathétique. Van Gogh prolonge cette tradition avec les *Mangeurs de pommes de terre* (1885).

⁵ Geremek, 1987 ; traduit du polonais par Joanna Arnold-Moricet.

les enjeux du passage d'un espace de pauvreté, centrifuge (à écarter) à celui du tableau familial, centripète (auquel nous sommes incités à adhérer).

1. *La potence ou la pitié : de la ferme accusation au pardon généreux*

Les films s'inscrivent dans un substrat social, politique et culturel. Depuis le haut Moyen Âge, le pauvre, souvent identifié au vagabond, est successivement, voire simultanément, perçu comme un malheureux, un criminel ou un réfractaire⁶. Les années 1880-1890, marquées par les restructurations industrielles et la dépression économique, correspondent à l'acmé de l'angoisse collective provoquée par la marginalité sociale. Un quadrillage féroce contribue alors à diaboliser l'exclu⁷. Avec la mise en œuvre, en France, de la loi de 1885 sur la relégation et l'interdiction de séjour, la Troisième République adopte un régime particulièrement répressif à l'égard des marginaux. Dans la réalité, la mendicité est de loin le délit le plus important et, contrairement aux fantasmes de l'époque, les vagabonds comptent peu de criminels. Pourtant, les films alimentent le fantasme du pauvre criminel.

Les mélodrames, en particulier, ont développé le paradigme de la « Conscience de » dans lequel, par un effet de balancier, un adulte juge l'enfant pauvre à travers un retour critique sur sa propre existence. Dans *Conscience de magistrat* (1908), un homme quitte la femme avec laquelle il allait se marier en lui laissant un enfant à charge. Afin de guérir sa mère misérable, qui tombe gravement malade, l'enfant devenu un jeune homme vole de l'argent. Cependant elle meurt. Un policier conduit le jeune homme devant un magistrat qui, providentiellement, s'avère son père. Ce dernier,

⁶ Voir la première partie de Wagniar, 1999.

⁷ Wagniar, 1996 : 77-90.

qui découvre la détresse dans laquelle est plongé son fils, se sent responsable et coupable. Le magistrat s'efface devant le père : à défaut de condamner le jeune homme, il lui donne de l'argent, et le laisse partir tenter sa chance ailleurs. Si, par rapport au droit, le fils est indéniablement coupable, la figure de l'enfant pauvre sert à mettre en valeur un représentant de l'institution qui peut rendre une décision de justice juste selon des références plus sociales et morales que judiciaires et juridiques. En outre, l'enfant ressemble à un saint qui prend sur lui la culpabilité d'autrui, selon le principe doctrinal de la réversibilité qui affirme que les mérites des uns peuvent bénéficier aux autres : à travers l'enfant pauvre, le juge expie son péché passé. La rencontre du fils et du père assure les conditions d'une double rédemption : morale, pour le père, et sociale, pour le fils. Un échange opère ainsi entre la faute de l'un et celle de l'autre, qui permet de les annuler virtuellement (la loi de la réversibilité des mérites est aussi dite *loi de substitution*).

Le jugement sur la pauvreté dépend du juge, alors même que celui-ci est notre représentant au sein de la diégèse. Aussi le motif du bon juge est-il fréquent, en particulier quand la culpabilité de l'enfant pauvre est indéniable. A cet égard, les titres parlent généralement par eux-mêmes. *Le bon juge* (1907) présente le grabat d'une femme malade où ses quatre enfants se lamentent. A cause de ce tableau mélodramatique liminaire, le spectateur pardonne par avance aux personnages un délit qui sera dicté par le désir de survivre, d'aider une mère, et de faire vivre des frères et sœurs. En effet, tout vient à manquer : plus de bois dans la maison, plus de feu dans la cheminée. Les personnages sont clairement distingués pour souligner la rationalité, la cohérence et la cohésion de leur démarche. L'un, par exemple, fait preuve de courage et de détermination : « Nous irons en chercher dans la forêt », dit l'aîné, comme l'indique l'intertitre. Ils s'en vont donc,

ramassent du bois mort, mais aussi du bois vert, et c'est là ce qui cause leur perte devant la loi. L'histoire des relations de l'homme avec les bois, en effet, est aussi une histoire des lois et coutumes dont le film n'a pas besoin de décrire les détails. Il rappelle indirectement que l'affouage, selon le Code forestier, donne à un conseil municipal la possibilité, de réserver une partie des bois de la forêt communale à l'usage domestique des habitants. Le ramassage du bois est donc réglementé par le droit positif auquel contreviennent les enfants pauvres. Ainsi, les gardes découvrent les petits maraudeurs et les amènent tout penauds devant le maire. Mais l'aîné raconte en termes si touchants la détresse de leur foyer que celui-ci s'attendrit et, après leur avoir adressé une courte sermon, gagné lui-même par la vue de cette misère, il glisse dans la main de l'un d'eux une obole pour adoucir les souffrances de la mère malade. La puissance persuasive, si elle est très classiquement incarnée par la parole, est aussi le fruit de la peine d'un enfant qui, providentiellement, comme guidé et encouragé par son parcours de souffrance, trouve enfin les mots qui prodiguent à ses maux une densité particulière qui touche – une fois encore – un digne représentant institutionnel de l'Etat et du peuple. Ce dernier, qui n'appartient pas au monde judiciaire, rassure les personnages et le public en rendant une décision de justice juste selon des références sociales et morales.

Sans doute sous l'influence du renouveau catholique dans la littérature française⁸, la souffrance est, dans ces deux films, transformée en offrande, en étant implicitement liée au mystère du salut.

Sur le plan philosophique, ces deux films soulignent aussi que l'ennemi ou l'agresseur « est la figure de l'autre le plus autre » qui « met à l'épreuve

⁸ Griffiths, 1971 ; traduit par Marthe Lory : 141.

l'authenticité de mon bien vouloir⁹ ». En effet, ces films réactivent la « règle d'or » (selon la célèbre formule « ne fais pas à autrui ce que tu ne voudrais pas qu'on te fasse »). Une telle maxime « suppose la reconnaissance de l'autre comme autre que moi, et le décentrement réel de mes désirs¹⁰ » : c'est bien la position du maire, et celle que le magistrat choisit de tenir face à son fils auquel il donne une nouvelle naissance, sociale, adoubée par le représentant officiel de l'Etat qu'il incarne. Les films font ainsi exister la règle d'or qui « émerge partout où l'homme crée les conditions de sa vie en société, dans la reconnaissance et le respect de l'autre¹¹ ». Une telle générosité devient même un spectacle dont il faut préciser les modalités.

2. Le spectacle de la générosité : les trois modalités des liens entre possédants et enfants pauvres

Les films muets visent souvent à mettre en scène la générosité des riches ou des représentants de la loi à l'égard des enfants pauvres qui deviennent ainsi leur faire-valoir. La rencontre entre les enfants pauvres et le monde de ceux qui possèdent de l'argent ou la connaissance du droit opère selon trois modalités différentes qui définissent des liens de *générosité pure*, de *récompense* ou de *compensation*.

La *pure générosité* est évidemment fréquente dans le mélodrame. Dans *Le bazar mystérieux* (1913), Lili, une fillette, tient dans ses bras son unique jouet : une loque qui fut une poupée. Mais elle la voit avec les yeux de l'amour. Cependant, des garçons se moquent d'elle, font basculer le banc où elle se trouve et mettent en pièces sa poupée. Un passant, portant un

⁹ Du Roy, 2012 : 155.

¹⁰ *Ibid.*, p. 148.

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

chapeau melon et une canne, disperse les gamins puis la petite fille s'endort avec sa vieille poupée. Elle rêve : au milieu d'une boutique de jouets, des poupées sortent de leurs cartons et se livrent à une sarabande endiablée. Un cinématographe fait alors apparaître un cirque, des clowns, des numéros d'acrobatie entremêlés de scènes comiques. Soudain, le bazar disparaît pièce par pièce. Lili s'éveille et trouve à ses côtés la jolie poupée que son sauveur, attendri par la petite victime, était allé lui acheter.

Une telle générosité de la bourgeoisie peut également répondre à un premier acte désintéressé du mendiant à son égard, selon un principe de *récompense*. Ainsi *La récompense d'une bonne action* (1909) est un mélodrame dans lequel une orpheline dépose à la préfecture de police un portefeuille trouvé dans la rue. Son propriétaire se rend au commissariat et y retrouve son portefeuille perdu. Heureux de cette issue, il adopte la petite fille. La moralité est assez explicite : l'honnêteté semble toujours récompensée, et au plus haut degré puisque la situation sociale de l'enfant pauvre s'en trouve entièrement refondée.

Enfin, le principe de *compensation* peut régir les liens entre les enfants pauvres et les possédants. En effet, l'acte de charité du riche est souvent une réaction à l'une de ses actions antérieures qui avait été préjudiciable à un pauvre. Le mouvement charitable se confond alors avec celui d'un rachat. Dans *Le Louis d'or* (1911), le comte de Lannion, resté veuf, vient d'être frappé par la mort de sa fille Laure, lorsque le hasard lui fait secourir une ouvrière, Jeanne Morin. Comme la jeune fille se trouve dans la plus profonde misère, elle accepte l'aumône du comte pour acheter à sa mère, atteinte d'une maladie de cœur, les médicaments prescrits. Mais le destin s'acharne après la pauvre fille. Sa pièce est fausse et le pharmacien lui refuse le médicament. Jeanne, n'écoutant que son amour filial, arrache

néanmoins la fiole des mains du commerçant et s'enfuit. Conduite au poste, elle est ramenée chez elle entre deux agents chargés de vérifier si elle ne fait pas partie d'une bande de faux-monnayeurs qui opèrent dans le quartier. L'émotion est fatale à la cardiaque dont la mort laisse Jeanne seule et sans ressources. Quand le comte de Lannion apprend par les journaux le malheur qu'il a involontairement causé, il essaie de secourir l'ouvrière qui repousse fièrement son aide pécuniaire. Mais elle acceptera la place que le comte lui fera à son foyer en souvenir de l'enfant morte. Ainsi, le film reprend le schéma narratif de la bourgeoisie qui vient au secours de la jeunesse pauvre à travers le motif de la substitution et de l'adoption.

Ces trois modalités (lien de générosité pure, de récompense, ou de compensation) ne se limitent pas aux films analysés, mais composent chacune un paradigme narratif fréquent.

De tels paradigmes sont développés, en particulier, pour signifier des liens entre les pauvres et d'autres composantes de la société. *Le brave agent* (1909) montre ainsi un lien de générosité établi entre la police et le pauvre. Pour soigner leur enfant malade, des parents désargentés empruntent une pièce à des voisins. La mère se rend chez le pharmacien. Malheureusement, la pièce est fausse et la mère est arrêtée par un agent. Au commissariat, elle essaie d'expliquer sa situation. L'agent, ému par sa détresse, profite de l'inattention du commissaire pour substituer une bonne pièce à la fausse. La mère retrouve la liberté et peut enfin acheter les médicaments.

Certains films donnent à voir des cas de récompenses et l'établissement d'un lien de confiance entre les pauvres et la police. *La Pièce fausse* (1908) débute typiquement dans une mansarde. Le père envoie son fils acheter à manger pour la mère malade. Mais l'épicier l'accuse de vouloir lui refiler

une pièce fausse et le père est envoyé en prison, malgré ses dénégations. Cependant, le jeune garçon découvre l'épicier en train de fabriquer de la monnaie. Le bandit et sa femme sont arrêtés. Le travailleur retourne chez lui avec son fils félicité par l'inspecteur de police. Le principe de récompense s'avère une compensation dans la mesure où il vient renverser une injustice dont le spectateur avait été témoin. L'enfant pauvre sert à révéler la vérité au sujet d'un cas de faux coupable. La fausse monnaie est le symbole de la fausseté de certaines relations. *A contrario*, récompense et compensation permettent d'établir une relation de confiance dans la communauté : l'enfant pauvre est l'emblème de la foi des citoyens en la République soucieuse de garantir la justice même à ses plus pauvres citoyens.

A côté du mélodrame, qu'en est-il, dans la comédie, de ces liens entre les classes sociales ? Le burlesque montre que la généreuse charité est perçue comme une forme d'hygiénisme. Dans *Bébé* (1911), le personnage éponyme, en haillons, est d'abord cireur de chaussures. Rejoint par un petit collègue aussi misérable, ils tombent sur une annonce qui les informe qu'une dame du monde souhaite recueillir un enfant noir. Bébé se laisse donc noircir au cirage et se rend à l'adresse indiquée. Il est accueilli à bras ouverts par la dame. En plan rapproché, le câlin se prolonge tandis que la femme est de plus en plus souillée par le cirage. Arrive la bonne qui éclate de rire : Bébé est confondu. La gouvernante Fonfon rit de plus belle. La femme se fâche puis se radoucit. Dans le dernier plan, la bonne savonne énergiquement le visage de Bébé qui redevient blanc. Le spectateur comprend qu'il est adopté. Le premier acte charitable est celui d'un énergique coup de brosse qui aplanit les différences.

Les motifs du pauvre et de l'enfant démunis servent un discours d'alliance possible entre les groupes sociaux que l'on retrouve dans maints films qui

prônent le rapprochement entre la bourgeoisie et les démunis, la noblesse et la paysannerie pauvre, les militaires ou la police et les mendiants. De tels rapprochements ne doivent cependant pas faire oublier les tensions qui demeurent entre des espaces opposés.

3. Espace de pauvreté centrifuge et tableau familial centripète

Dans les films, notamment par rapport à la norme de la sédentarité, les motifs qui sont associés aux pauvres (l'âpreté de la vie, la solitude, la route, l'exil, l'éclatement de la famille) soulignent le régime de l'écart. Ainsi, eu égard à la société dans son ensemble, la figuration cinématographique du pauvre procède soit d'une logique centrifuge (vu comme gênant, envahissant ou dangereux, il est éloigné du groupe, marginalisé, condamné), soit d'une logique centripète (exclu, le pauvre est, *in fine*, réintégré à la communauté, innocenté). La figure de l'enfant pauvre, si elle n'échappe pas à cette dichotomie manichéenne, parvient néanmoins sinon à réunir les deux espaces, du moins à permettre le passage de l'un à l'autre.

C'est le cas dans le mélodrame quand le vagabond prend le visage du voleur d'enfants. *Les voleurs d'enfants* (1905) montre clairement l'association des citoyens et des gendarmes et le caractère interchangeable de leurs rôles pour parvenir à composer une structure familiale enfin protégée. L'enfant d'une famille aisée se fait d'abord enlever par des personnages qui ont l'allure de bohémiens. Le film prolonge là une tradition photographique. En effet, les photographies de bohémiens réalisées à l'instantané à la fin du XIX^e siècle sont orientées par des considérations thématiques traditionnelles : le bohémien est présenté en figure de pauvre, de mendiant, de précaire, de

voleur, de diseur de bonne aventure ou de cartomancien¹². Les ravisseurs contraignent donc l'enfant à mendier et à voler. Il devient ainsi un enfant pauvre. Un soir, toutefois, il empêche les bandits d'agresser un homme. Or ce dernier reconnaît en lui son fils et tue un bandit. Il devançait les policiers qui arrêtent les autres malfaiteurs. De nombreux plans associent encore le père et la police en inversant leurs rôles. Dans l'un d'eux, c'est le policier qui tient l'enfant et, inversement, c'est le père qui fait monter les malfaiteurs dans la voiture qui les emmène au poste. Le tableau familial qui, *in fine*, réunit la famille comprend, au second plan, le policier qui demeure encore avec l'enfant à son entrée dans la propriété du père.

L'Enfant volé (1910) reprend un schéma similaire en introduisant le thème de l'adoption. Jacques, un garçon de quatre ans, est dérobé par des bohémiens et enrôlé dans une troupe foraine. Le personnage éponyme, habitué à la tendresse maternelle, est rudoyé et désigné, désormais, comme un pauvre. Ses membres délicats sont rompus aux exercices durant de longues heures de torture. Dans leur château, les parents se désespèrent et font battre le pays. Heureusement, une fillette de la bande, peut-être elle aussi une enfant volée, s'évade avec son camarade d'infortune. Guidée par lui, elle retrouve le chemin du château. Puis, laissant l'enfant à la grille, elle reprend tristement, seule, le chemin de la roulotte. Mais les parents de Jacques, ayant découvert la conduite de la fillette, veulent la récompenser. Ils la retrouvent au moment où les bohémiens ivres ont mis le feu à leur cahute. L'enfant aurait été la proie des flammes sans leur secours providentiel. Adoptée, elle est choyée. La petite fille incarne donc une rédemption possible des membres des familles pauvres. Certes, le film laisse planer un doute sur son origine sociale. Quoi qu'il en soit, l'enfant est le

¹² Goujard, *op. cit.*

personnage capable de sauver l'humanité réduite à l'état d'esclave et de recomposer une famille libre à travers l'adoption.

Du reste, l'adoption est un lieu commun qui permet non seulement de créer un tableau familial qui réunit différentes classes sociales mais de mettre en scène un jugement rédempteur. *Le violon brisé* (1909) présente ainsi une misérable mansarde où les enfants défilent pour donner à un homme qui les bat le maigre butin de leur journée de mendicité. L'ignoble vieillard violence un jeune garçon et sa soeur et les oblige à sortir faire la manche dans une cour d'immeuble avec leur violon. Mais « le mauvais concierge » (annoncé par l'intertitre) les surprend et casse l'instrument en le piétinant. Par bonheur, au poste de police où ils versent de chaudes larmes, « le bon avocat » (selon un intertitre) s'insurge : ce ne sont pas des voleurs, M. le Juge, explique-t-il, ce sont des artistes virtuoses. Le concierge retire donc sa plainte. Le film réunit deux figures de dignes représentants de la justice. Les enfants, dans de beaux habits, seront adoptés par l'avocat qui les a sauvés. La solidarité horizontale se double d'une intégration verticale.

Ainsi, l'adoption d'un personnage misérable assure l'image d'une société verticalement équilibrée par la charité qui naît de cette adoption. Dans *Le Pain des petits oiseaux* (1911), le père Darblay, un vieux pianiste accompagnateur, recueille au restaurant les croûtes des consommateurs pour ses amis les oiseaux. Or, tandis que le bon vieux leur donne la becquée, une fillette se jette affamée sur la pâture des moineaux. À cette vue, le musicien s'émeut. Il adopte l'enfant. Dans le milieu d'artiste où elle vit, la vocation de Ginette se dessine. Elle sera danseuse. Bientôt, elle part avec une Étoile faire une tournée en Amérique. Les mois s'écoulent ; la misérable est devenue une grande artiste. La nouvelle étoile brille à Monte Carlo lorsqu'elle apprend, qu'en son absence, son père adoptif se consume de

chagrin. Sa présence pourrait le sauver. L'artiste n'hésite pas. Elle retrouve le vieux Darblay en compagnie de ses moineaux. C'est au tour de la jeune fille de venir en aide au vieillard. Ses soins et sa tendresse lui rendront bientôt la joie et la santé. La solidarité garantit les liens établis entre les générations.

Ainsi, nombre de films qui mettent en scène un enfant pauvre se terminent sur un tableau de famille, dont le noyau a été élargi par le courage des enfants, la reconnaissance de leur pugnacité et, même pour les plus appauvris, la réaffirmation de leur vertu et de leur supériorité sur les adultes. Dans *L'Enfant volé*, le retour de l'enfant perdu et l'effusion à laquelle il donne lieu sont marqués par l'adoption d'une fille sans origine connue : fusion, effusion et diffusion se conjuguent à travers l'accomplissement d'une société généreuse dans son accueil de l'enfant pauvre. Ainsi « la stase conclusive à la gestuelle expressive récurrente¹³ », au cours de laquelle l'enfant pauvre est pris dans les bras de parents, biologiques ou adoptants, est un trait stylistique qui assure une permanence de l'état d'enfance.

Cette continuité de l'état d'enfance transcende le délit et le crime et s'affirme au-delà des épreuves et des exploits. Ainsi se déploie implicitement le fantasme d'une société et d'un avenir meilleurs. Il convient ici d'évoquer les cas où c'est l'enfant riche qui fait la charité à l'adulte pauvre. Dans *Le Noël du chemineau* (1911), un soir de réveillon, un vagabond, après avoir été rabroué violemment par des noctambules en fête, se révolte contre les heureux du sort qui n'ont cure de sa détresse. Il s'introduit dans un pavillon qu'il croit abandonné, et se dirige à tâtons dans le salon. Stupeur : un chérubin vient voir si le père Noël l'a gâté. Le voici fouillant dans l'âtre et se relevant les bras chargés. Mais quel est donc ce

¹³ Gailly, 2014 : 105.

vieillard qui le contemple avec tant d'émotion ? Pour l'enfant, il n'y a pas de doute, c'est le père Noël. Aussi, avec quelle joie, les petits bras se tendent vers le miséreux qui comprend quel rôle la destinée lui fait jouer en cette blanche nuit. L'enfant dépouille la garde-robe de son père pour revêtir les membres dénudés du visiteur. Le chemineau promet de prendre ces vêtements et, docile, le mignon retourne dans son lit. Mais le révolté s'en va les mains vides, apaisé par ce délicieux geste d'enfant qui inaugure un avenir solidaire. Il a retrouvé un état d'enfance assimilé à l'innocence.

La figure de l'enfant pauvre permet de développer certains genres filmiques muets dominants, notamment le mélodrame. Le pauvre est en effet l'objet et le sujet de disparités contrastées et soulignées, sur le plan rhétorique, par les ressources de l'antithèse, de l'hyperbole et de l'oxymore décelées par Peter Brooks¹⁴ au centre de l'imaginaire mélodramatique, pourvoyeur de pathétique et de sublime.

Associé aux bouleversements sociaux apportés par l'industrialisation, le développement de la figure du pauvre engage deux perspectives. Dans l'une, l'enfant pauvre est un faire-valoir de la société représentée quand elle s'avère capable de le rédimer ou de se métamorphoser à son contact, puisque le petit démuné sert à mettre en exergue des valeurs morales généreuses, voire de figurer l'échange spirituel. Dans l'autre, au contraire, l'adulte pauvre est désigné comme un repoussoir. Les films expriment ainsi les dangers qui menacent l'avenir de la République, dont témoigne la crainte du pauvre qui apparaît tour à tour (ou tout ensemble) voleur, vagabond, récidiviste. Est alors identifié ce qui paraît souvent accompagner la pauvreté : l'alcoolisme, la maladie, la mort, la criminalité. Dès lors, on comprend que l'enjeu républicain se focalise sur l'enfant pauvre – déjà ou

¹⁴ Brooks, 1976.

futur enfant délinquant (une notion qui se développe à la fin du XIX^e siècle) – en désignant les causes sociales de cette délinquance afin de proposer le rêve d’en inverser le cours ensemble.

L’enfant devient ainsi une figure christique au travers de laquelle le film en appelle à la responsabilité partagée. Le dogme de la rédemption, en effet, n’est pas compris comme une invitation à se décharger de sa liberté ou de sa responsabilité. Bien au contraire : l’appréhension, voire la préhension, de la souffrance de l’enfant pauvre peut ouvrir à celui-ci une voie consolatrice. En retour, grâce à la réversibilité des mérites, l’expérience de l’enfant démuné fortifie celle des autres, si impure en comparaison ou dénuée de toute vitalité pathétique. La conscience de la réversibilité permet à autrui de se juger non pas simplement à travers le regard de l’enfant, mais à travers ses propres yeux.

Par un effet de la contamination du regard empathique et de la diffusion du discours moral, depuis l’écran vers le public, cette conscience est aussi celle du spectateur qui a précédemment été témoin du parcours de souffrance de l’enfant. Cette expérience est donc censée pénétrer ceux qui jugent le pauvre (les personnages comme les spectateurs), et les ouvrir, par la *catharsis*, à une forme positive de souffrance par sympathie. La figure de l’enfant pauvre s’en trouve sertie dans un écrin moral qui la sauve de l’emprise du mal et d’une condamnation qui serait demeurée aveugle aux désordres sociaux. Comme l’identité sociale du marginal recouvre l’état inverse de celui du citoyen ordinaire, la faiblesse de l’individu pauvre implique *a priori* sa culpabilité supposée. C’est pourquoi les films qui mettent en scène un dépassement de cette logique, par le biais notamment de la solidarité ou de la providence, semblent se faire l’écho de la capacité du régime républicain à prendre en compte ses exclus, en particulier les enfants.

Ces films ne sont donc pas des reflets de la réalité. Ils constituent avant tout des constructions culturelles dans lesquelles se mire une société. Ainsi, les impératifs de la consommation de masse imposent une esthétique de la répétition qui allie l'invariant des propositions (en puisant jusque dans le champ de la culture chrétienne) et des propositions de variations destinées à élargir le public. C'est pourquoi ils mettent en scène le désir de pouvoir s'opposer à la pauvreté individuelle ou familiale. De ce fait, les films, en accusant ou en innocentant l'enfant pauvre, interrogent nos jugements et dessinent les contours d'une orthopédie sociale, selon des optiques hygiéniste, morale ou politique. Ce qui contribue à faire de l'enfant démuní une figure incontournable des films muets.

Bibliographie

- Brooks, P. (1976). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven, London: Yale University Press.
- Carbonnier, J. (2014) *Flexible droit. Pour une sociologie du droit sans rigueur*. Paris : L.G.D.J., coll. « Anthologie du droit ».
- Du Roy, O. (2012). *La règle d'or : histoire d'une maxime morale universelle. Vol. 1 : De Confucius à la fin du XIX^e siècle*. Paris : Les Éditions du Cerf, coll. « Patrimoines ».
- Gailly, A. (2014). Doux Jésus ! Prolégomènes à une sous-catégorisation générique : le mélodrame de l'Enfance (Pathé, 1900-1913). in Nasta D., Andrin M., Gailly A. (dir.), *Le mélodrame filmique revisité. Revisiting film melodrama* [actes du colloque tenu en novembre 2009 à l'Université libre de Bruxelles et à la Cinematek]. Bruxelles : P. Lang, coll. « Repenser le cinéma ».
- Geremek, B. (1987). *La potence ou la pitié. L'Europe et les pauvres du Moyen Âge à nos jours*, trad. du polonais par Arnold-Moricet J. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires ».
- Goujard, L. (2009). Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté. in *Iconographies de la pauvreté aux XIX^e et XX^e siècles. Apparence(s)*. Villeneuve d'Ascq, IRHiS Septentrion, Université de Lille 3. 3.
- Griffiths, R. (1971). *Révolution à rebours. Le renouveau catholique dans la littérature française de 1870 à 1914 [The reactionary Revolution. The catholic Revival in french Literature, 1870-1914, 1966]*, tr. par Lory M. Paris : Desclée de Brouwer.

Grunert, A. (dir.). (2013). *De la pauvreté*. Condé-sur-Noireau : Editions Charles Corlet, coll. « CinémAction ».

Puaux, F. (dir.) (1999). *La marginalité à l'écran*. Condé-sur-Noireau : Editions Charles Corlet, coll. « CinémAction ».

Wagniar, J-F. (1999). *Le vagabond à la fin du XIX^e siècle*. Paris : Belin.

Wagniar, J-F. (1996). La pénalisation du vagabondage et la répression de la pauvreté errante à la fin du XIX^e siècle. in *Cahiers d'Histoire*. 64. pp. 77-90.

Filmographie, par ordre d'analyse :

Comment les pauvres mangent à Paris (Réalisation : inconnu, 1910).

Conscience de magistrat (Réalisation : inconnu, 1908).

Le bon juge (Réalisation : inconnu, 1907).

Le bazar mystérieux (Réalisation : inconnu, 1913).

La récompense d'une bonne action (Réalisation : Camille de Morlhon, 1909).

Le Louis d'or (Réalisation : Georges Monca, 1911).

Le brave agent (Réalisation : Etienne Arnaud, 1909).

La Pièce fausse (Réalisation : inconnu, 1908).

Bébé (Réalisation : Louis Feuillade, 1911).

Les voleurs d'enfants (Réalisation : inconnu, 1905).

L'Enfant volé (Réalisation : inconnu, 1910).

Le violon brisé (Réalisation : Etienne Arnaud, 1909).

Le Pain des petits oiseaux (Réalisation : Albert Capellani, 1911).

Le Noël du chemineau (Réalisation : inconnu, 1911).

[Indietro all'indice](#)

Pour une littérature de la misère : Neel Doff et la représentation de la pauvreté.

Jean-Luc Martinet

Résumé: L'article étudie la manière dont l'auteure Neel Doff joue, dans ses écrits, avec les représentations topiques de la misère et de la pauvreté pour construire une identité. Ces récits s'appuient sur un matériau autobiographique que les livres recomposent pour dessiner une image plus juste d'elle-même. Cette figuration de soi passe par un travail de mise à distance de tous les discours de la pauvreté qui réduisent la singularité d'une existence à une somme de *topoi*. Cette écriture de la différenciation conduit alors à l'émergence d'une voix singulière et originale, qu'il faudrait à nouveau entendre.

Mots clés: Neel Doff; littérature prolétarienne; *topoi*; discours; voix.

Keywords: Neel Doff; proletarian literature; *topoi*; discourse; voice.

1. Figures de l'écrivain.

L'écrivain, éditeur et essayiste Henry Poulaille fait paraître en 1930 un ouvrage d'à peu près 450 pages qu'il intitule *Nouvel Âge Littéraire*. Cette parution constitue un moment essentiel dans l'histoire de la littérature française, même s'il est quelque peu oublié aujourd'hui, parce qu'il pose dans ce livre les fondements d'une littérature véritablement prolétarienne, c'est-à-dire d'une littérature qui émane du peuple, et dont la représentation ne soit pas inféodée à un imaginaire communiste qui réduit le peuple à sa

classe, ni délaissée à l'école populiste, gouvernée par des bourgeois¹. Une telle littérature ne peut provenir, selon Poulaille, que d'écrivains qui ont eux-mêmes fait l'expérience des conditions de vie prolétarienne et, pour cette raison, il qualifie cette écriture d'authentique. Son ambition étant de constituer, dans cet ouvrage, les contours théoriques et historiques d'une telle littérature, on y trouve des chapitres généraux très importants intitulés, par exemple, « L'art devant les hommes », « Aller au peuple », « Le Peuple et la culture », mais aussi une somme de monographies critiques qui ont une valeur exemplaire, et au sein desquelles nous trouvons les pages importantes consacrées à Neel Doff : « Il est hors de doute aussi que Neel Doff est l'écrivain qui a su le mieux montrer la misère dans son absolue nudité, dans toutes les horreurs morales et physiques. Nulle œuvre n'est plus authentique de ton que la sienne »².

Neel Doff est le nom d'écrivain de Cornélia-Hubertina Doff³. Elle naît en 1858 à Buggenum en Hollande et meurt à Bruxelles en 1942. Toute la première partie de sa vie a été marquée par l'extrême misère : le grand nombre d'enfants, un père instable et alcoolique, ont placé la famille dans des conditions de vie extrêmement difficiles. Cornélia, comme l'une de ses sœurs, connut la prostitution. Elle quitta la Hollande avec les siens pour venir s'installer en Belgique, où elle apprit le français, qui est la langue dans laquelle elle écrit ses récits. Elle put s'arracher à cette vie en devenant d'abord modèle pour les peintres puis en rencontrant son mari, Fernand Brouez, imprégné des idées socialistes, avec lequel elle vécut jusqu'à sa mort et qui

¹ Pour une mise au point récente sur la question du populisme en littérature, je renvoie à François Ouellet et Véronique Trottier, 2014 ; et pour les enjeux d'une littérature prolétarienne à Jean-Michel Péro, 1991.

² Poulaille, 1986 : 259-260.

³ On trouvera une biographie de Neel Doff dans Marianne Pierson-Pierard, 1964. Pour une réflexion plus large sur certaines écrivaines belges, dont Neel Doff, je renvoie à Susan Bainbrigge, 2009.

lui légua sa fortune. Elle finit sa vie comme rentière. Elle a raconté dans certains entretiens qu'elle s'était décidée à écrire un soir de 1909, le 28 février. Elle assiste à une scène qui lui rappelle toute son enfance de misère : cette réminiscence la conduit sur le chemin de l'écriture. Elle écrit alors trois ouvrages qui ont tous une dimension autobiographique : *Jours de famine et de misère* en 1911, *Keetje*, en 1919 et *Keetje Trottin* en 1921. Elle publiera d'autres livres qui participent de l'esthétique de la nouvelle ou du conte (*Contes farouches* en 1913, *Campine* en 1926...).

Les trois ouvrages plus spécifiquement autobiographiques qui m'intéressent ici ne forment pas au sens traditionnel un récit autobiographique. Les deux premiers récits se suivent : *Jours de famine et de détresse* s'achève sur le chapitre « Prostitution » quand *Keetje* s'ouvre sur une scène de prostitution. Le « troisième » volume, *Keetje trottin* reprend la jeunesse de la narratrice et chaque chapitre ou série de chapitres se construit en racontant des moments particuliers de son enfance et de sa jeunesse (le premier chapitre s'intitule « À quatre ans »). Ce dernier livre est plus centré sur la période où elle exerce la fonction de trottin, c'est-à-dire d'employée chez une modiste. Sans doute possède-t-il un statut particulier parce qu'il se clôt sur la description du viol de la narratrice – viol qui n'avait pas été évoqué dans les livres précédents. Il complète donc indéniablement les images de violence faite au corps et déjà évoquée dans les deux premiers récits. Il ne faut toutefois pas concevoir le récit comme un récit misérabiliste dans la veine du naturalisme zolien. Elle insiste aussi bien sur les conditions impitoyables de vie que les moments de douceur et donne, ainsi, une vision nuancée de l'expérience de la misère.

La construction de chaque livre est elle-même particulière. En effet, chaque chapitre, ou parfois une série de quelques chapitres, notamment dans le

dernier volume, *Keetje trottin*, forme une unité qui donne à la scène rapportée une autonomie. Ce mode d'écriture fragmentée produit un effet saisissant chez le lecteur qui est invité à méditer devant le véritable petit tableau qu'il vient de voir. Les livres ne déroulent donc pas une explication logique et chronologique, comme le fait Rousseau dans *Les Confessions*, mais offre des épiphanies de la misère, ces moments où elle apparaît pleinement, dans toute sa violence ou son ambiguïté⁴. Chaque scène invite à une relecture pour déceler ce qui n'est qu'évoqué ou suggéré. Ainsi, dans *Jours de famine et de misère* trouve-t-on un chapitre qui s'intitule « Reliefs et oripeaux » où la narratrice lie le pouvoir évocateur du parfum des fleurs et de ces « restes » que sont des croûtes de fromages et des « vêtements, des nœuds, des rubans de soie et de velours »⁵, rapportés par sa tante qui travaillait dans une maison de prostitution. Le passage ne se conclut toutefois pas sur une déploration, bien au contraire, elle finit en évoquant le « parfum suave, que nous savourions avec délices »⁶, renvoyant ainsi au parfum qui ouvre le chapitre. Ces scènes offrent ainsi une infinie nuance de la représentation de la pauvreté.

Enfin, cette trilogie joue avec les codes de l'autobiographie. Dans les entretiens accordés à différents journaux, Neel Doff présente la matière de ces récits comme autobiographique mais les livres possèdent une narratrice propre dont le nom est Keetje Oldema. Le récit joue doublement avec le nom propre puisqu'il instaure une première différence entre le prénom de l'état civil et le prénom d'auteur (Cornélia-Hubertina devient Neel). Neel peut être compris comme une déformation affective de son prénom et je suis

⁴ Les rapports entre expérience de la souffrance et configuration narrative sont abordés par Lambros Couloubaritsis, 2005 : 505-532.

⁵ Doff, 1994 : 21.

⁶ *Ibid.*

tenté de voir dans cette reconstruction la trace de l'affection avec laquelle on la nommait dans sa famille. En revanche le nom de la narratrice instaure une différence et une distance radicales.

Le choix d'un double fictionnel est essentiel dans la démarche de Neel Doff : elle montre que la peinture de la pauvreté ne peut être naïve et donc se réduire à un témoignage autobiographique. La reconstruction d'une identité narrative joue avec la représentation de la pauvreté et de la misère⁷. En effet, jusqu'ici, la peinture que l'on a pu en faire est fausse. Elle est le fait de quelques-uns qui ne l'ont pas connue :

J'ai lu à cette époque tous les Zola qui avaient paru. Il ne m'émouvait pas. J'avais la sensation de je ne sais quelle peinture superficielle, d'une réalité inventée ou observée en surface ; il me semblait qu'il s'était trop fié à son intuition, surtout quand il s'agissait du peuple... L'intuition ne vous livrera jamais l'âme de cet être malodorant qui déambule là devant vous...

Je me disais bien que j'étais ignorante ; mais étais-je ignorante ?... Ma foi, je suis certaine que je connais autrement bien cela que Zola... Mieux encore, je sentais que je n'aurais jamais compris ni pénétré les gens d'une autre classe que celle dont j'étais sortie. Même, si dorénavant tout contact entre ceux de ma classe et moi devait cesser, je les avais dans la moelle, et je ne m'assimilerais jamais l'âme des autres. Alors Zola...⁸

Neel Doof, comme Poulaille, affirme que seule la parole de celui qui a connu la honte et la misère est authentique. La fiction, même documentée, reste à distance. Or, c'est la représentation de ces écrivains qui fait autorité. Ils aveuglent donc les lecteurs en leur donnant à voir de fausses images. A cela s'ajoute une autre nuance extrêmement importante. En effet, si certains

⁷ Cette démarche est symptomatique de ce que José-Luis Diaz explique dans son livre *L'écrivain imaginaire*, 2007. Le jeu avec le nom propre articule ainsi les trois plans de l'instance auctoriale qui construisent une figure d'auteur : le sujet biographique, réel ; l'auteur tel que le système d'énonciation le fait apparaître ; et l'image fantasmée de soi qui se dégage du texte. Keetje Oldema construit donc Neel Doff qui entretient un rapport de filiation avec Cornelia-Hubertina.

⁸ Doff, 1954: 144-145.

écrivains offrent une image juste, il manquera de toute façon, une juste voix :

Michelet dans *La Femme* m'horripilait : il fallait ramasser, sur un banc du boulevard une femme et l'introduire dans son foyer... *Notre-Dame de Paris* m'avait étourdie. Cependant j'aurais voulu connaître une mère dans le cas de la Lépreuse, quand on lui eut ravi sa fille, pour voir si elle aurait pu, dans sa douleur, débiter toutes ces belles phrases.

Je me souvenais d'une voisine d'impasse qui avait perdu une petite fille aux boucles blondes : elle me faisait souvent venir, parce que je lui rappelais sa petite. [...]. Je disais à André que cette femme sentait profondément sa douleur, puisque, petite fille, elle me la communiquait et me faisait me jeter au cou de ma mère, en sanglotant ; mais que Hugo pouvait chanter tout ce qu'il voulait, cela ne m'émouvait pas...⁹.

L'écriture de la pauvreté doit donc non seulement lutter contre les représentations fausses mais aussi restituer la justesse de la voix de celui qui a vécu cette douleur, cette honte, ou les moments de douceur qui peuvent aussi naître en son sein. L'écriture de la misère et de la pauvreté non seulement déjoue les clichés et les *topoi* – même les mieux intentionnés – qui la défigurent mais aussi restitue l'émotion, les sentiments et les sensations éprouvés par celui qui en a fait l'expérience.

Pourtant il ne suffit pas d'opposer à ces fictions un témoignage qui, parce qu'il émanerait de la personne qui a vécu cette expérience, en garantirait l'authenticité et donc la vérité. L'image n'en serait pas plus juste ni l'émotion ne serait pas communiquée avec plus de force. En effet, il faut d'abord maîtriser le langage et les codes de représentation pour restituer, par un travail d'écriture, cette expérience. Aussi lorsque la narratrice s'éduque, elle se découvre et se dit :

Avant mes études, tout se manifestait à moi par des sensations, sur lesquelles je ne

⁹ *Ibid.*: 146.

parvenais pas à mettre des mots, et, quand j'en trouvais, je n'osais les dire, me croyant bête et absurde... Maintenant j'arrivais à exprimer nettement mes idées, à savoir faire la part des choses, à prendre possession de moi-même, et à ne plus craindre de me voir ridiculiser, ainsi qu'auparavant Eitel avait l'habitude de le faire¹⁰.

L'ensemble des récits autobiographiques raconte donc la vie de Keetje Oldema qui dit son expérience de la pauvreté, et la manière dont elle y échappe. Son trajet se présente alors véritablement comme une conquête de la parole qui lui donne accès à elle-même. Mais la représentation que Neel Doff donne de cette existence joue avec les codes de la représentation de la pauvreté, avec les imaginaires aveuglants. L'authenticité de la représentation naît de cette liaison entre un personnage (figure du moi auctorial) et l'auteur (qui se présente comme maître des images et du ton, capable de cette distance avec les *topoi*). Pour restituer la vie de Cornélia-Hubertina Doff, il faut que Neel Doff joue avec les codes de représentation pour faire voir la vie de son alter ego, Keetje Oldema. La misère et la pauvreté dépossèdent les êtres de l'image d'eux-mêmes : la véritable littérature de la misère cherche, par un travail de poétique, à leur donner cette identité en leur offrant une véritable représentation.

2. La conquête de la parole.

Pour la narratrice, cette conquête consiste d'abord en la découverte d'une autre langue : le français. Un jour, alors qu'elle se promène près des grands canaux d'Amsterdam, à la recherche d'une belle maison sur le perron de laquelle jouer, une petite fille de son âge, « les yeux bleus et les cheveux blonds bouclés comme [elle] », s'approche pour lui acheter ses « joujoux ». Son refus entraîne un caprice de cette fillette qui se réfugie dans les

¹⁰ *Ibid.*: 153.

vêtements d'une dame pour pleurer. Sans doute lui explique-t-elle, « en une langue étrangère », qu'on ne peut tout acheter mais « la petite répondit dans cette langue : Non ! Non ! en trépignant et en cachant ses mains »¹¹. Keetje découvre ici la différence radicale entre ces deux êtres sans qu'elle puisse la comprendre véritablement :

Je la comprenais mieux en ce moment que je n'avais jamais compris les gens de ma classe ; mais pourquoi, étant si semblables, était-elle si autre ? Je l'aurais griffée, je l'aurais piétinée pour cette différence, que je ne pouvais pas comprendre et qui me semblait hostile.

Quand elles furent parties, je me demandai quelle était cette différence, d'où elle provenait, et de bonne foi, je fus persuadée que les riches étaient faits d'une matière plus précieuse que nous, les pauvres. J'en étais convaincue quand ils parlaient, quand ils riaient surtout, et qu'ils savaient exprimer ce que, moi, je sentais seulement¹².

Le langage manifeste la misère du pauvre qui reste prisonnier de sensations qu'il n'arrive pas à nommer. Sortir de la misère, ce sera donc conquérir les nuances de l'expression. Mais cette scène est aussi fondatrice parce qu'elle attache Keetje à la langue française lorsqu'on lui dit que cette petite fille parle français. Le français devient alors le langage de l'autre qu'elle veut être et au moyen duquel elle s'extraira de sa condition :

Devant une injustice, je criais : « Non ! Non ! ». Quand on voulait me prendre mes joujoux, je trépignais : « Non ! Non ! ». Enfin « Non ! Non ! » étaient devenus pour moi les mots suprêmes de la protestation, et j'en avais si bien saisi la signification que je suis sûre de ne les avoir jamais dits à contresens¹³.

Cette scène agrège ici tous les éléments qui déterminent l'identité narratrice de Keetje. Se dire passe par l'apprentissage et la maîtrise de cette autre langue par laquelle s'expriment la richesse, la nuance et la précision, mais aussi la révolte et le refus. L'expression et la représentation de la pauvreté

¹¹ Doff, 1994: 29.

¹² *Ibid.*: 29-30.

¹³ *Ibid.*: 31.

obligent à posséder cette langue du riche et la richesse de la langue.

Cette conquête de la parole qui est une conquête de soi s'affirme avec la lecture de Rousseau et Dostoïevski. Le livre essentiel et fondateur pour elle est, sans aucun doute, *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, qu'elle découvre sur l'un des étalages du Vieux Marché à Bruxelles :

Jamais aucun livre ne m'a autant remuée... Il avait eu de la misère comme moi, il avait été mercenaire comme moi, il avait vécu de la charité comme moi... et, chez Mme de Warens, n'avait-il pas dû tout accepter de ses mains ?...

Il y avait donc eu des misérables qui avaient osé parler et ne pas cacher leurs souffrances et leur avilissement involontaire...¹⁴.

Rousseau légitime l'expression de soi, de sa condition misérable et honteuse ; et on peut lire le chapitre intitulé « A cinq ans » dans *Keetje trottin* comme une réécriture de la scène du ruban volé dans *Les Confessions*. Quant à Dostoïevski, il témoigne de la possibilité de restituer avec justesse les émotions éprouvées par la pauvreté. En lisant *Crime et châtiment*, elle reconnaît « Le ridicule de Catherine Ivanovna, quand elle danse mourante de faim et délirante »¹⁵.

La période déterminante pour Keetje reste son entrée au conservatoire, alors qu'elle a 28 ans. Elle y découvre la beauté de la langue classique française qui lui fait comprendre le rapport qui existe entre sensation et langage :

Alors commença l'étude des classiques. Ce fut pour moi une autre porte qui s'ouvrit pour moi, à deux battants, sur une vie splendide à laquelle je m'initiais. J'eus des sensations délirantes et des émotions d'art sans mélange. Tout mon être était tendu dans une vibration à le rompre. [...] Très souvent, j'apportais un travail, en dehors de mes rôles imposés. Le professeur et les élèves s'étonnaient de la vérité avec laquelle je l'interprétais.

¹⁴ Doff, 1954: 71.

¹⁵ *Ibid.*: 132.

C'était *Les deux pigeons*... Comment ne pas avoir la mort dans l'âme, quand on aime et que l'un des deux veut aller courir l'aventure ? [...]

Puis *Rolla* !

Pauvreté ! Pauvreté ! c'est toi la courtisane,

C'est toi qui dans ce lit as poussé cet enfant...

Vous comprenez l'émotion que j'y mis...¹⁶.

Au cours de son passage au Conservatoire, Keetje comprend aussi la manière dont le rôle, le double, laisse aussi passer, par un travail sur les mots et les images, l'émotion éprouvée dans la vie réelle. Elle perçoit que l'émotion est plus aisément communiquée au moyen de ce travail littéraire qui donne toute sa place à l'émotion. Et, dans le même temps, elle apprend à poser sa voix, à utiliser cette si jolie voix qu'elle évoque dans de nombreux chapitres et que ses récits essaient de maintenir : « je crois que je dois beaucoup des sensations que je communiquais ainsi à mon don de vision et d'évocation... »¹⁷. Son passage au Conservatoire ruine tous ses espoirs de devenir actrice ou chanteuse parce qu'elle est trop âgée mais sa professeure de chant lui énonce des propos qui justifient *a posteriori* son devenir car, lui explique-t-elle, « le théâtre n'est pas votre affaire. [...] Vous n'avez pas ce qu'il faut, vous devriez plutôt manier la plume »¹⁸. On trouve dans cette scène la cristallisation du travail d'écriture de Neel Doff : donner à un masque, Keetje Oldema, le devoir de dire et représenter l'expérience de la misère, être capable de communiquer ses sensations et ses émotions.

Cette expression vocale et tonale de la misère, qui trouve son expression dans les fragments que constituent les chapitres de ses livres, se double d'une réflexion et d'un jeu sur les images de la pauvreté.

¹⁶ *Ibid.*: 154.

¹⁷ *Ibid.*: 157.

¹⁸ *Ibid.* : 161.

3. Les images de la pauvreté.

La figure de Keetje comme modèle pour les peintres offre une occasion dans le récit de réfléchir sur la représentation du réel. Lors d'une scène de pause, rentrent trois personnes, la mère, la fille et le beau-fils, qui viennent commander le portrait de la jeune future mariée. Or son futur mari n'est autre qu'un ancien amant de Keetje. Alors que ces deux femmes bourgeoises font des commentaires sur la saleté de sa peau qui la font se sentir « ridicule, vile, piteuse »¹⁹, elle ne dit rien. Mais, après le départ, le peintre se montre compatissant et lui propose de « poser pour le portrait de cette petite bourgeoise » : « Ils ont beau te mépriser, ce seront cependant tes épaules, tes bras et tes mains que son mari admirera jusqu'à la fin de sa vie dans le portrait de sa fiancée ; si je lui collais sa charcuterie à elle, il en aurait honte »²⁰. Ce passage opère comme une réflexion sensible sur l'image et le réel. La peinture – et donc l'image – apparaît comme ce qui est trompeur. Et non sans ironie, le mari aura sous les yeux un autre réel. Nombre de passages rappellent ces illusions et ces accommodements avec le réel. Mais le livre, lui, officie de manière différente parce qu'il révèle la réalité en brisant les conventions : il montre ce qui est, à savoir la tromperie des images qui ne sont, d'une certaine façon, que des commandes bourgeoises²¹. Neel Doff détermine ici son champ de représentation en mettant en scène la découverte faite par Keetje :

¹⁹ *Ibid.* : 10.

²⁰ *Ibid.* : 11.

²¹ Dans un domaine proche, le travail de Laetitia Gonon, 2012 et 2011, montre combien la littérature joue avec la topique de la représentation des faits divers telle qu'elle se déploie dans la presse. Indéniablement Neel Doff joue avec cette imagerie de la pauvreté. Le fait que Neel Doff ait publié certains chapitres de ses ouvrages dans la revue *Comoedia* explique ainsi le jeu établi entre représentation topique et représentation singulière : elle articule indéniablement fictionnalisation et information, comme le montre Marie-Eve Thérenty, 2007 dans son analyse des poétiques journalistiques.

Devant une toute petite toile d'un maître hollandais inconnu, *Die heilige familie beim mahle*, qui m'attira comme par un aimant, il [Eitel, son ami] s'esclaffa encore :

- Regarde, fis-je, ils portent le bonheur sur leur visage, ils sont heureux d'être ensemble... et, vois donc, là-haut, sur un meuble, cette cafetière en étain, et, sur cette étagère, le coffret et le livre de prières... Ce rouge brun des boiseries, je l'ai déjà vu sur un tableau, au Tripenhuis à Amsterdam : un tout autre tableau, mais il y avait ce rouge, le tableau était de... Pieter de Hoogh²².

La simplicité de ce qui est représenté et la vérité des sensations décrites en font presque un modèle de ce qui deviendra le projet d'écriture de Neel Doff. Le livre doit restituer les sensations éprouvées avec justesse :

Je le compris mieux que tous les autres tableaux de sainteté, et me rappelai combien nous étions heureux les rares fois qu'il faisait bon chez nous autour de la table : le jour par exemple que le loyer était payé et qu'il nous restait un peu d'argent pour un repas chaud ou du café avec des tartines beurrées²³.

Mais la représentation de la pauvreté et de la misère à laquelle est confrontée Keetje ne se réduit pas à son expérience picturale. Dès l'enfance, elle est confrontée aux images fournies aussi bien par les images pieuses que les feuillets populaires qu'elle pouvait lire. Les récits sont donc tissés de relations intertextuelles avec lesquels Neel Doff travaille. La première apparition du nom de la narratrice me paraît symptomatique de ce travail qui vise à faire d'elle une figure qui joue avec les images.

Il surgit en effet dans le chapitre intitulé « À l'école catholique » de *Jours de famine et de détresse*. Parce que « la misère [est] continue » dans la famille, la mère de Keetje écrit souvent « à quelques dames charitables pour obtenir des secours »²⁴. Aussi, un jour, « une de ces dames avait décidé qu'[elle] ne pouvait continuer à fréquenter l'école communale et qu'[elle]

²² Doff, 1954 : 105. Pour une mise au point sur la description au XIX^{ème}, je renvoie à Alice de Georges-Métral, 2015.

²³ *Ibid.*

²⁴ Doff, 1994: 32.

devai[t] aller à une école catholique »²⁵. En arrivant à l'école dans sa « petite robe en indienne lilas, [son] tablier blanc propre, et [son] ruban bleu dans les cheveux », la sœur qui dirige l'école la présente comme « la fillette de Mme... ». Ces paroles, auxquelles s'ajoute la découverte dans ses « beaux cheveux blonds et ondulés » des « poux et des croûtes », la stigmatisent : elle fait alors l'expérience de la honte et du dégoût, du rejet et du mépris. Or, c'est à ce moment-là, à la demande d'une des petites filles qu'elle dit son nom : « Keetje Oldema ». Ainsi, dès que le nom propre apparaît, il est aussitôt lié à la représentation de la misère qui détruit une beauté mais aussi à l'expérience douloureuse de la honte dans laquelle plonge la misère. Neel Doff cherche donc bien à construire une figure de la misère et de la pauvreté pour en restituer l'expérience véritable. L'authenticité de la parole ne réside donc pas dans ce qui serait une immédiateté du témoignage autobiographique – il y aurait là une forme de naïveté – mais dans la construction d'une image (en l'occurrence d'un personnage) qui donne réellement à voir ce qu'est cette misère, en dehors des constructions idéologiques, partielles et partiales, d'une littérature bourgeoise ou communiste. Or, cette scène, en donnant naissance à Keetje Oldema, laisse transparaître des nuances importantes. Neel Doff associe dans ce personnage la révolte à l'humiliation. Mais la révolte est ici affirmation de soi. En effet, « la fille d'un cireur de bottes, mais que sa mère tenait propre, avait inventé que [son] père était l'aveugle bien connu du béguinage »²⁶, or Keetje s'emporte contre cette affirmation parce que « [son] père était un admirable Frison, haut de six pieds, beau comme une statue, aux yeux bleus limpides et aux cheveux bouclés »²⁷. Elle insiste alors sur la beauté de son père, « jeune et souple », qui sautait « de la croupe à la tête, par-dessus un

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*: 33.

²⁷ *Ibid.*

cheval »²⁸. Il existe donc une réaffirmation de sa dignité par la valorisation de son père – sa révolte vise à rétablir la réalité des choses, à donner la bonne image de la réalité mais les jeunes filles refusent de voir et l'enferment dans sa misère et sa pauvreté – le pauvre devrait se taire et accepter cette bienfaisance –:

Ça, mon père ! Quand mon père était un admirable Frison, haut de six pieds, beau comme une statue, aux yeux bleus limpides et aux cheveux bouclés. Ce vieillard caduc, ignoble, mon père ! [...]. J'en hurlais de rage ; je trépignais, je leur expliquais, mais ma frénésie augmentait encore leur joie. Elles finirent par me tirer les cheveux : mes croûtes s'ouvrirent et le sang me dégoulina dans le cou²⁹.

La représentation du personnage agrège ici différents éléments qui la transforment en figure. Si la dimension testimoniale semble indubitable, comment ne pas voir dans cette évocation de Keetje en bouc-émissaire de la cruauté des fillettes une référence à Job, à ses plaies et ses croûtes dans le contexte même de « l'école catholique » comme l'indique le titre du chapitre. Cette référence intertextuelle implicite (à laquelle contribue aussi la manière dont les autres fillettes sont assemblées autour d'elle par exemple, ou encore la parole de la sœur qui lui dit qu'« il n'y a pas de honte à avouer sa pauvreté, et [que ses] camarades vont montrer qu'ils sont meilleurs qu'[elle] »³⁰), donne alors une valeur figurative et herméneutique au personnage de Keetje, qui ne peut donc être simplement Neel Doof. Le personnage de la trilogie représente une image de la pauvreté et, ici, de la cruauté et de l'injustice d'une pauvreté qui annihile sa pleine et entière dignité. Il faut donc arracher le récit au seul témoignage pour que le lecteur comprenne véritablement ce qui est en jeu dans la misère et ne pas la réduire à un événement singulier et pathétique.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.* : 33-34.

³⁰ *Ibid.* : 34.

Le texte joue alors avec d'autres images littéraires qui ont contribué à façonner le portrait de la pauvreté pour les retravailler. Je relèverai deux aspects essentiels : le jeu avec le conte et le roman feuilleton³¹. Un certain nombre de chapitres jouent avec les références au conte pour faire entendre la peur ou laisser percevoir le danger. Le chapitre intitulé « Mon père propose de nous abandonner » utilise la référence au conte du *Petit Poucet* pour restituer la terreur de Keetje qui entend son père dire à sa mère que, s'ils partaient, « la Ville prendrait certainement soin d'eux et qu'ils auraient moins souvent faim et froid que maintenant »³². La scène réutilise la même structure que le conte de Perrault : la mère refuse et l'enfant, qui entend les propos du père, agit pour les sauver. Ici, Keetje « ramp[a] sur le ventre jusqu'à la porte, et [se] couch[a] en travers afin de les empêcher de partir »³³. Le bonheur qui clôt le chapitre ne vient pas de l'argent enfin reçu mais du retour du père dans le foyer. Un autre chapitre intitulé « J'entends les puces marcher » joue avec le motif de l'ogre. Keetje quitte son foyer une nuit pour échapper aux morsures insupportables des puces et se promène près d'un chantier. Elle rencontre alors un homme auquel elle demande pourquoi les pissenlits et les pâquerettes sont fermés la nuit. En lui répondant qu'ils dorment, il « [la] souleva et [la] mit sur ses genoux » mais à peine eut-il fait ce geste qu'un autre homme arrive en hurlant : « Ignoble sodomite ! Tu as été en prison pour avoir abusé des petites filles et, à peine sorti, voilà que tu recommences ! Et toi, que fais-tu dehors à cette heure ? Décampe ! »³⁴. Tout ce court chapitre condense les pages que les historiens et moralistes ont

³¹ De façon plus large, pour une réflexion sur « l'imagerie littéraire », je renvoie à Philippe Hamon, 2007 et sur la représentation du peuple à la troisième partie (« Les Goncourt et l'écriture dédoublée. Voix du peuple, voix auctoriales ») de l'ouvrage dirigé par Gabrielle Chamarat et Pierre-Jean Dufief, 2014.

³² Doff, 1994 : 51.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.* : 47.

consacré aux dangers de l'enfance pauvre livrée à elle-même mais il déplace la représentation en lui donnant une profondeur *imaginaire* – l'aspect documentaire et testimonial est effacé par cette mise en perspective intertextuelle : l'image de Keetje joue avec les codes pour mieux faire surgir l'opposition entre l'innocence et la cruauté. Et, ce faisant, Neel Doff fait de son personnage une véritable héroïne, qui accède à la dignité de la représentation³⁵.

Le récit joue de la même manière avec les codes du roman feuilleton et notamment *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Keetje présente *Les Mystères de Paris* comme le livre qui lui permettait de s'imaginer en « Fleur-de-Marie » : elle rêve que « quand Rodolphe [la] reconnaissait comme sa fille, [elle] ne faisai[t] que changer de robe pour être une princesse, en avoir les épaules, les mains blanches et le langage »³⁶. D'autres clichés qui *défigurent* la vérité de la représentation de la misère sont disséminés dans *Keetje Trottin*. La plupart du temps, ces *topoi* de la représentation du peuple sont déconstruits pour laisser voir la réalité de la misère. Il est intéressant de noter que *Keetje Trottin* se construit en opposant deux pôles imaginaires. En effet, Keetje évoque sa lecture du roman *Woutertje Pieterse* où elle trouve dans le petit garçon pauvre qui en est le héros un double : « Woutertje n'était pas pauvre autant que moi, mais il n'était pas riche, et je vivais avec lui sa vie inconnue et humiliée, ses rêves de princesses qui l'aimaient et qu'il aimait : Fancy, Omicron, Amalia »³⁷. Or, comme un leitmotiv, cette évocation va parcourir le récit et s'opposer aux autres représentations topiques des personnages. Ainsi de la jeune

³⁵ Il existe indéniablement un travail de « transfictionnalité » comme l'énonce Richard Saint-Gelais, 2011, qui s'ajoute au jeu avec les données référentielles sociales et historiques.

³⁶ Doff, 1994 : 102.

³⁷ Doff, 1999 : 74.

repasseuse Rika qui dérobe l'argent pour satisfaire ses plaisirs. Si le personnage de Wouters renvoie à un monde amoureux idéalisé, Rika rappelle la réalité sexuelle la plus triviale, conforme là aussi à un imaginaire populiste topique : « Pour les hommes, c'est ce qu'il faut avoir [un sexe] : qu'on soit laide ou belle, peu importe, pourvu que vous ayez cela »³⁸. La réalité se découvre alors à l'intersection de ces clichés, là où s'expriment la véritable souffrance et le véritable plaisir³⁹.

Les livres de Neel Doof témoignent d'une réflexion sur la représentation de la pauvreté dont je n'ai fait ici qu'esquisser certains éléments. Henry Poullaille ne s'était pas trompé en lui donnant une place essentielle : elle crée ce que l'on pourrait nommer une littérature de la misère, c'est-à-dire une littérature consciente de la nécessité de produire tout un travail de poétique pour arriver simplement à faire voir et communiquer *l'expérience* de la pauvreté.

Bibliographie

- Aragon Ronsano, F. (2000). La trilogie de Neel Doff : regard sur l'autre. in Renouprez M. (dir.). *Francofonie*. 9. pp.33-50.
- Aron, P. (1995). *La littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*. Bruxelles : Labor.
- Bainbrigge, S. (2009). *Culture and sensibility in Belgian Francophone Writing. Dialogue, diversity and Displacement*. Oxford/Bern: Peter Lang, collection «Modern French Identities».
- Chamarat, G. et Dufief, P.-J. (2014). *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900), mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*. Paris : Classiques Garnier, collection « Rencontres ».
- Couloubaritsis, L. (2005). *La proximité et la question de la souffrance humaine*. Bruxelles : Ousia.
- De la Torre Giménez, E. (1997). La trilogie de la faim de Neel Doff, une vie traversée de

³⁸ *Ibid.* : 93.

³⁹ Sur la représentation des femmes dans la littérature populaire, je renvoie à Pascale Hustache, 2007 et Marie-Hélène Zylberg-Hocquard, 1981.

- littérature. *Thélème*. 12. pp. 497-505.
- Diaz, J.-L. (2007), *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion.
- Doff, N. (1994) (1911). *Jours de famine et de détresse*. Bruxelles : Labor.
- Doff, N. (1954) (1919). *Keetje*. Bruxelles : La Renaissance du livre.
- Doff, N. (1999) (1921). *Keetje trottin*, Bruxelles : Labor.
- Georges-Métral de A. (dir.) (2015). *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIXème siècle*, Paris : Classique Garnier.
- Gonon, L. (2012), *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXème siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Gonon, L. (novembre 2011). De l'influence d'un style du fait divers criminel sur le roman au XIXème siècle. *Interférences littéraires*. 7. pp. 63-80. <http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be/interferences/files/illi7laetitiagonon.pdf>
- Hustache, P. (2007). *Destins de femme dans le roman populaire en France et en Angleterre, 1837-1867*. Paris : Ed. Dittmar.
- Lagrandeur, K. A. (1995). *L'Autre-biographie : Jours de famine et de détresse de Neel Doff*. Canada : Université d'Ottawa.
- Ouellet, F. et Trottier, V. (2014). Populisme pas mort. Autour du Manifeste du roman populiste (1930) de Léon Lemonnier. *Etudes Littéraires*. Université de Laval.
- Péru, J.-M. (1991). Une crise du champ littéraire français. *Actes de la recherche en sciences sociales*. 89. pp.47-65.
- Poulaille, H. (1986) (1930). *Nouvel Âge Littéraire*. Bassac : Plein Chant, collection « Voix d'en bas ».
- Pierson-Pierard, M. (1964). *Neel Doff par elle-même*. Bruxelles : Editions Esseo.
- Thérenty, M.-E. (2007). *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXème siècle*. Paris : Seuil, collection « Poétique ».
- Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil, collection « Poétique ».
- Zylberberg-Hocquard, M.-H. (1981). L'ouvrière dans les romans populaires du XIXème siècle. in Gillet, M. (dir.). *Histoire des femmes du Nord*. Villeneuve d'Ascq : Université des sciences humaines.

[Indietro all'indice](#)

Portraits d'un quotidien: la réalité sociale interprétée par les artistes néo-réalistes

Luisa Duarte Santos

Résumé: Au milieu des années trente du XXe siècle au Portugal, un pays éminemment rural et sous-développé, se dessine le mouvement néo-réaliste, sous l'influence de la pensée matérialiste dialectique et de l'action de l'Internationale communiste, malgré la dictature nationaliste. Par sa condition de pays périphérique absorbe à sa façon les apports internationales de l'art de réalisme social: des français aux mexicaines, du brésilien Portinari aux certains américains. Mais il y a l'intention principale d'un art pour le peuple, par le peuple, avec un art véritablement national et au même temps avec une expression universelle, et socialement engagé. Les représentations du réalisme social, centrées sur la vie et la réalité, rarement s'ont approché une figuration qui appelait à un romantisme héroïque; la plupart des figurations artistiques s'ont attaché à une situation sociale précaire, exprimant et interprétant cette condition, avec l'intention de dénonciation et d'indignation au sort des personnes pauvres, exclus et précaires.

Mots clés: Art politique; Réalisme social; Néo-réalisme; Dictature; Pauvreté.

Keywords: Political art; Social realism; Neorealism; Dictatorship; Poverty.

Les années trente du XXe siècle sont une période de changements politiques et esthétiques, au Portugal; au niveau politique, après le coup d'état militaire de 1926, la Constitution de 1933 fut approuvée instaurant ainsi l'*Estado Novo*, et on se constitue un système politique et social répressif, en particulier en ce qui concerne aux libertés fondamentales, telles que la censure de la presse et des autres moyens d'expression, ou la création d'une police politique, avec surveillance et la détention par motifs de conscience

et d'opinion, et il est soutenu par des mécanismes de propagande idéologiques qui s'étendent également aux questions esthétiques et artistiques.

Face au régime autocratique installé, on devient pressantes les questions humanistes et civilisationnelles, selon les principes de la dignité humaine et de la liberté; tout d'abord, avec la contestation des anarcho-syndicalistes, principalement d'un milieu urbain et de la classe ouvrière, et avec la réprobation des républicains démocrates, et ensuite avec l'implantation progressive du Parti Communiste Portugais¹, autant que l'expansion internationale de ce mouvement dans de nombreux pays occidentaux, propulsée par la révolution russe d'octobre 1917.

Fondés sur la pensée marxiste, de nouveaux mouvements socioculturels éclosent (Pita, 1989), trouvant un terrain fertile pour s'implanter en Europe et en Amérique, aux pays qui tentent de surmonter la dévastation matérielle, mais surtout la désolation humaine résultant de la Première Guerre Mondiale, les conséquences de la Grande Dépression économique, la propagation du chômage et de la pauvreté. C'est en ces conditions d'incertitude que dans certains États, vulnérables économique et socialement, se développent des idéologies extrêmes et l'ascension des dictatures fascistes, qui hégémoniquement promeuvent l'éclosion de plusieurs guerres locales dans le monde, et déclenche dans le pays voisin la Guerre Civile Espagnole, essaie pour la Seconde Guerre Mondiale, et qui a eu le soutien du nouveau régime portugais aux nationalistes espagnols.

Étant un pays peu développé, social et économiquement, relativement à

¹ Le Parti Communiste Portugais s'est formé comme la section portugaise de l'International Communiste en 1921; après la dictature militaire, en 1926, il est interdit et commence à agir dans la clandestinité.

l'Europe, le Portugal tente de combler ce décalage avec des politiques protectionnistes et nationalistes, en même temps qu'il promeut une certaine auto-marginalisation due à sa condition périphérique et, plus tard, une fausse neutralité (Rosas, 1994). Cet isolement apparent et progressif du pays au monde occidental progressiste ne fait pas obstacle à aller suivre les vicissitudes européennes concernant l'esthétique et les nouvelles avant-gardes, plus en un questionnement esthétique et artistique qu'en une expérimentation plastique, étant une période marquée par animés et engagés débats théoriques et polémiques historiques et idéologiques; controverses qui souvent transposé les questions esthétiques et artistiques, véhiculées par la presse périodique culturelle et anti-situationniste (Dias, 2011), et qui marque aussi l'actualité européenne, se mêlant dans les problèmes politiques et sociaux de la réalité portugaise, et intégrant à sa manière, les convulsions et les inquiétudes mondiales dans leurs propres divergences et réalisations culturelles et artistiques.

C'est en ces temps troublés, de transformations et convulsions sociales, économiques, politiques, mais aussi esthétiques et artistiques, que des personnalités de divers milieux – intellectuels, écrivains, artistes, journalistes – se rassemblent, à partir du milieu des années 30, en un mouvement humaniste et social, fondé sur le matérialisme dialectique (Andrade, 2010), et mobilisant une nouvelle génération qui progressivement s'identifie avec une autre « lecture intégrale du monde » (Trindade, 2004: 7), revendiquant une *culture politique* et une *politique culturelle* de résistance à la *politique de l'esprit*² qui s'installait au Portugal, embrassant un militantisme esthétique et/ou idéologique et qui, en certains cas, se

² La politique de l'esprit, mise en œuvre par António Ferro, se réfère à l'utilisation de la culture, ou à une vision de la culture par l'embellissement de la réalité, comme un vigoureux instrument au service du pouvoir (Adinolfi, 2007).

reflètent en causes pour un nouveau art et un nouveau rôle de l'artiste dans la société.

Deux questions esthétiques dominent les discussions menées par le mouvement naissant: la nécessité d'une (autre) art moderne et d'un art, non seulement d'intention sociale, mais d'engagement social; deux thèmes généraux qui se déploient et qui sont liés à d'autres questions: l'art doit-il refléter l'état du monde, les préoccupations sociales actuelles, les problèmes de la vie quotidienne, les difficultés et les adversités du être humain en ce moment historique de crise de civilisation, c'est-à-dire, l'art doit-il exprimer la réalité? Ou bien, l'artiste doit-il rester indifférent à ce qui se passe autour de lui, à l'évolution du monde, et rester enfermé dans sa *tour d'ivoire*, dans son isolement social, avec un *pur* but esthétique? Les intentions esthétiques de l'artiste doivent-elles se focaliser sur l'être humain et se traduire au niveau pictural, en un réalisme porteur d'un élan socialisant et humanitaire?

Cependant, bon nombre de ces questions ne sont pas nouvelles car elles avaient, en quelque sorte, déjà été posées durant le siècle précédent; sur le plan international avec le réalisme de Courbet, Daumier, Millet ou Corot, à la peinture, ou d'un Zola ou Balzac, à la littérature, et au Portugal avec la Génération de 70, ou même avec les représentants d'un certain romantisme, qui avaient déjà attiré l'attention sur la nécessité d'une meilleure liaison de la culture et de l'art à la réalité, tout en rejetant son isolement social.

Mais, la nouvelle attitude esthétique ne pouvait pas être confondue avec le réalisme du XIX^e siècle, ni avec l'expression contemplative du naturalisme. Donc, l'exigence fut, dès les premiers instants, de celle d'un art moderne et d'avant-garde, non seulement sur le plan formel, comme l'avaient connu les premiers modernismes et que présumaient une certaine esthétisation du

vivre artistique et un certain élitisme de goût, mais un art actif et universel, au moyen d'un nouveau contenu qui devait exprimer, de manière plastique, la réalité vivante et humaine d'une époque en crise et, de cette façon, attentif et conscient des valeurs sociales et politiques de son temps; un art qui se constitue à l'expression de la vie et à l'expérience humaine; une vraie modernité dans l'art moderne dans une société où s'épanouirait un nouvel humanisme.

C'est dans ce sens, en ces années d'avant-guerre et des conflits mondiaux, que les *traditionnelles* théories de l'art ont remis en question, notamment en ce qui concerne au rôle social de l'art et à la fonction d'intervention de l'artiste, en tant qu'individu, citoyen, intellectuel, en tant qu'« homme de la Culture » (Dionísio, 1938: 7), à l'autonomie de l'art, à la représentation de la réalité et/ou du réel, et même à la définition et la justification vitale de l'art; de façon concomitante, il existe la question de l'expérimentation des nouveaux chemins picturaux grâce à de nouvelles et progressistes formes artistiques qui reflètent ces différentes préoccupations esthétiques et stylistiques, mais qui en même temps, soyez dénonciateurs et transformateurs des conditions de la société.

Il est important que cet art soit *neuf* et *moderne*, sans écarter les contributions du passé, tout comme l'éclectisme et la liberté soient des notions sous-jacentes, même si l'accent, en ce nouvel art, soit mis sur la représentation critique de la réalité, et que ce "nouveau réalisme" trouve "sa vie et sa force dans la réalité nationale" (Aragon, 1938 : 301); non pas comme une option nationaliste, mais comme un processus dans lequel, par la connaissance de la réalité, soit possible la connaissance du monde, et par la transformation du pays puisse se réaliser la transformation du monde.

Avec le but immédiat de se constituer comme un art de résistance ou de dénonciation, mais sans incompatibilité téléologique avec un objectif majeur de transformation sociale, vise également se contrecarrer, politique, esthétique et artistiquement, à l'art officiel, un art d'état, de propagande et de célébration des valeurs nationalistes, ou selon Walter Benjamin, en fomentant une "politisation de l'art" au lieu d'une "esthétisation de la politique" (Benjamin, 1936, trad. pt. 1992 : 113), dans lequel l'art n'aurait pas une fonction de manipulation ou d'aliénation des masses, mais qui, par l'accessibilité universelle, promouvrait le développement intégral de l'être humain et de citoyens plus conscients, individuel et collectivement (Caraça, 1936, 1978).

Le mouvement néo-réaliste³ portugais, malgré être inscrit à une matrice et dans un mouvement international, construit progressivement ses propres structures théoriques, et recueille au début son soutien idéologique et esthétique dans un paradigme soviétique également en formation, au travers des échos du Congrès des Écrivains de 1934 ou des textes de Plekhanov et Boukharine; cependant, la plupart des versions qui arrivent au Portugal et qui sont incomplètes, sont filtrées par les traductions en français et par les débats interprétatifs de l'intellectualité française de l'époque, en plus des modifications textuelles nécessaires pour passer la censure. C'est d'ailleurs de la France que découle la plus significative assimilation, en termes de débats politiques et philosophiques sur les "nouvelles" idéologies (Pita, 2002: 81), ou par les aspects esthétiques, avec des ponctuelles et

³ La désignation de "néo-réalisme" est utilisée pour la première fois en 1938, par l'un des théoriciens du mouvement, Joaquim Namorado, dans un journal culturel d'opposition *O Diabo* [*Le Diable*]. Le choix du terme, même si sans consensus parmi les néo-réalistes qui utilisent souvent des expressions telles que "nouveau réalisme", "réalisme moderne", "réalisme humaniste", ou "réalisme social", se doit à la possibilité de contourner la censure qui n'aurait pas laissé passer l'expression "réalisme socialiste".

exemplaires pratiques artistiques; essentielles et fondamentales pour cette impulsion d'assimilation sont les questions des idées autour de la défense de la culture centrée sur l'homme et de la lutte contre le fascisme⁴, où occupent une place importante les valeurs universelles de liberté et d'égalité, d'une pensée recentré sur l'homme, et d'où découle les questions des contributions et du rôle qu'un nouvel art peut jouer dans cette aspiration à un nouvel humanisme, transformateur du monde et des hommes.

De ces deux racines, soviétique et française, deux chemins se développent, deux positions esthétiques distinctes qui reflètent différentes interprétations des conceptions matérialistes et qui vont provoquer des conflits au sein de ce mouvement: un chemin qui voit l'artiste comme étant un homme quelconque d'une autre activité ou mode de production, un « ingénieur des âmes » (Madeira, 1996: 13) et adopté surtout par les idéologues marxistes; un autre, plus esthétisant, qui perçoit l'artiste comme étant un « homme de culture », tout en mettant l'accent sur sa position intellectuelle dans la société, sur sa pensée esthétique et ses œuvres d'art, en distinguant leur fonction sociale d'une mission politique, en voyant l'art, non pas comme « évangéliste de certains idéaux politiques » ou « œuvres de thèse » mystificatrices, mais comme « seulement l'art humain et réel » (Almeida, 1940: 3).

Ainsi, c'est de France que proviennent les plus constantes et remarquables

⁴ Depuis le Congrès des Écrivains pour la Défense de la Culture en 1935, à Paris, où sont intervenus des personnalités comme A. Gide, T. Mann, Michael Gold, H. Barbusse, J. R. Bloch, A. Huxley, S. Lewis, A. Malraux, B. Pasternak, I. Ehrenbourg, V. Ivanov, J. Dos Passos et le délégué portugais Jaime Cortesão, au Comité Mondial de lutte contre la Guerre et le Fascisme créé à partir de ce congrès, au mouvement du Front Populaire qui a aussi une congénère au Portugal, jusqu'à l'évocation de Révolution Française et ses valeurs démocratiques, et de la valorisation du contemporain romantisme héroïque et combatif, d'opposition et de critique sociale.

contributions artistiques, des activités et des pratiques développées par les intellectuels et les artistes du réalisme social français, comme André Malraux ou Jean Cassou, Gromaire, Léger et Lurçat, liés à la Maison de la Culture et à *La Querelle du réalisme* des années trente (Racine, 2003), jusqu'à l'après-guerre avec certains de ces artistes, et des nouveaux comme A. Fougeron ou E. Pignon, ou des étrangers tels que B. Taslitsky ou O. Orazi, qui trouvent dans ce centre international de l'art qu'était Paris, le lieu privilégié pour s'essayer aux différents chemins des nouveaux réalismes d'intention sociale, et dont les reproductions de certaines de ses œuvres arrivent au Portugal. Une autre source importante et constante dans la formation esthétique et artistique de la génération néo-réaliste est l'École de Paris.

De l'autre art européen, "l'art dégénéré" se distingue en termes de contributions plastiques, en particulier, l'art expressionniste allemand de la *Nouvelle Objectivité* (Neue Sachlichkeit) pour son caractère de critique sociale et politique et de « retour à la réalité palpable » (Richard, 1978: 20), représenté par Otto Dix, George Grosz et Max Beckmann, ou l'expressionnisme humaniste de Käthe Kollwitz.

Une autre des influences premières, par l'attitude révolutionnaire dans l'art et par la nouvelle représentation humaine de sa réalité sociale, est celle que les artistes portugais se saisissent des artistes mexicains Rivera, Orozco et Siqueros; bien que cette influence ne soit pas par sa exaltation héroïque du peuple, fruit d'une circonstance historique de triomphe révolutionnaire, mais par l'intention de représentation authentique de son peuple, idéalement exposée sur support mural visible et identifiable par et pour tous, et qui, cependant, se manifeste peu au Portugal, en raison d'une concordance des organismes officiels et d'une abdication à l'esthétique officielle.

C'est aussi de l'autre côté de l'Atlantique que proviennent les exemplaires échos d'un art nouveau, social et moderne, avec le brésilien Portinari; différent des autres paradigmes, comme le mexicain, et encore plus distinct des exemples de sociétés et de pays plus développés, les circonstances brésiliennes présentent des affinités identitaires avec le fruste développement social portugaise et sa réalité collective: la ruralité excessive et le retard industriel, l'exploitation de la main d'oeuvre, la pauvreté et la misère des paysans et des travailleurs en général; pour ces raisons, et de par sa modernité, son art devient emblématique pour la nouvelle génération, par l'authenticité et le caractère véritablement nationale d'une nouvelle représentation plastique du peuple souffrant et travailleur, et par la confirmation de la possibilité artistique d'une oeuvre nationale, fondée sur une réalité analogue à la portugaise, en assumant, en même temps et sans équivoque, une dimension universelle (Santos, 2013).

Quelques artistes du Régionalisme et du Réalisme Social américain, tels que T. Benton, J. Levine et M. Siporin, sont divulgués au Portugal après la guerre, comme étant des exemples d'un art humain et objectif qui se rayonne à travers le monde occidental, et dont les auteurs sont souvent liés aux partis communistes ou à une position de dénonciation sociale et critique du capitalisme.

Malgré toutes ces apports et influences, le focus pour cette nouvelle génération était celui d'"un art du peuple, par le peuple et pour le peuple", un art véritablement national, mais d'expression universelle; un art qui refléterait la connaissance et la compréhension des artistes par les circonstances sociales de leur temps et de leur lieu, et qui simultanément rechercherait les authentiques racines du peuple, les manifestations populaires, qui exprimerait ses véritables conditions de vie et qui

représenterait ce peuple, mais aussi dans lequel celui-ci se reconnaîtrait.

Ce rapprochement au peuple, aux personnes réelles, est également considéré comme un nécessaire contrepoin à un art de propagande du régime, un art nationaliste, encouragé par le pouvoir de l'État qui favorise le conformisme et l'assentiment de la différence de classe à travers une représentation idéalisée et fictionnelle des populations rurales et des personnes socialement défavorisées, et qui se constitue comme une forme de récréation pour le "bon peuple portugais", ou bien, par l'exaltation des faits historiques, ou par la manifestation de l'autorité de l'État avec des œuvres sculpturales ou architecturales, grandioses et monumentales.

Afin que cette intention de rapprochement au peuple se concrétise, il est nécessaire un art accessible et lisible, et deux principales voies sont adoptées. La première, inspirée par l'imagerie expressionniste allemande satirique et de critique sociale, qui se croisent avec la tradition humoristique et sarcastique des coutumes et de la société portugaise du siècle précédent, dont Rafael Bordallo Pinheiro est un exemple supérieur, se traduit par des représentations réalistes à fort penchant politique, avec une claire intention de prise de conscience des lecteurs, tout en alertant sur la situation de crise internationale ou en critiquant la situation corporative nationale. Cette voie se propage essentiellement dans les journaux culturels de l'opposition qui subsistent jusqu'en 1940, avant être fermés par la censure; après cela, l'intervention politique par l'humour et le sarcasme est peu développée, sauf dans des cas rares, comme dans l'œuvre *Trilogie (Dieu Patrie et Famille)* [*Trilogia (Deus Pátria e Família)*] (1943) de Manuel Filipe (1908-2002), ou à partir des années 50, avec les caricatures et les cartoons de João Abel Manta (1928).

Une deuxième voie est basée sur une impulsion ethnographique, favorisant le travail sur le terrain proche du peuple, par une observation directe et active, avec un but documentaire impliquant l'objectivité et la fidélité à la réalité au moment du recueil et de l'étude (Neves, 2008); cependant, la présence *in loco* ne signifie pas nécessairement un registre sous forme de dessins et d'esquisses de manière photographique ou calqué sur la réalité, ni le travail qui s'ensuit, un retour à un paradigme mimétique. Si, dans l'artiste réaliste, il serait indispensable la conscience de l'art comme détenant une force sociale, politique et humaniste qui serait, non seulement révélateur du monde, mais contribuerait aussi à sa transformation, il serait également essentiel qu'une prise de conscience de l'importance du travail formel s'harmonise avec cette force, élevant son action (Pomar, 1947: 3). Bien que sous la prémisse esthétique d'une "structure réaliste" basée sur le réel, mais sans que celui-ci ne se réduise au stricte visible, puisque "tout art est une déformation subjective de la réalité" (Martins, 1937: 11), et de la centralité de la figure humaine, il était essentiel de "créer de nouveaux modes d'expression" (Dionísio, 1952: 73) et non pas de "compromettre un seul moment les valeurs essentiellement plastiques", car sont ceux-ci qui permettent de renforcer le sujet, le contenu, l'intention, et c'est ce système d'intention qui définit, dans ses fondements, le nouveau réalisme, et non pas un ensemble de processus artistiques (Dionísio, 1950). Ainsi, et en tenant compte de la maîtrise technique, la liberté pour une diversité expressive, à l'exception de la (pure) abstraction, est reconnue non seulement comme étant valide, mais aussi essentielle pour l'expérimentation artistique, pour l'accomplissement des objectifs des artistes néo-réalistes.

Si théoriquement une esthétique hétérodoxe dans le réalisme social est acceptée par d'importants théoriciens marxistes portugais proches de la pensée française, en termes formels et plastiques les artistes néo-réalistes –

la plupart avec une conscience sociale et politique, et dotée d'un engagement transformateur, mais sans un profond substrat idéologique du matérialisme dialectique – s'éloignent des modèles soviétiques de l'époque, en fait peu connu dans le pays, marqués par une glorification de l'homme qui célébrait la victoire de la révolution, incarnant l'*Homme Nouveau* qui vivait dans le *Nouveau Monde*. Mais au Portugal, ni la révolution se devine, ni cet *Homme Nouveau* fait partie de la réalité quotidienne; et si ces objectifs utopiques sont dans l'horizon, les objectifs tangibles passent par la dénonciation, par la présentation expressive et documentaire des conditions de vie des plus vulnérables socialement, des miséreux et des exclus, des travailleurs exploités qui subviennent difficilement à leurs besoins, des femmes sans droit civique, des enfants déguenillés et déchaussés, la plupart sans le droit à la scolarisation et travaillant pour aider leurs familles.



Fig. 1 Luís Dourdil *Homens do fogo*

Rares sont les exemples picturaux dans lesquels la représentation des travailleurs est chargée d'un formalisme héroïque à grande échelle, d'une exaltation virile de la force humaine productive, significative d'un espoir révolutionnaire, que ce soit dans une représentation du travail ouvrier comme dans *Hommes du Feu* [*Homens do Fogo*] (1942?) [Fig. 1] de Luís Dourdil (1914-1989), ou bien dans le travail maritime, comme dans les

études pour une peinture murale *Les déchargeurs* [*Os descarregadores*] (1944) de Jorge de Oliveira (1924-2012), ou dans une condition paysanne comme dans *Moissonneur* [*Gadanhheiro*] (1945) ou dans *Étude pour le cycle "Riz" II* [*Estudo para o ciclo "Arroz" II*] (1953) les deux de Júlio Pomar (1926). La plupart des œuvres néo-réalistes sur le thème du labeur, nous présente la figure humaine martyrisée par la charge de travail manuel pendant de longues journées, de l'aube au crépuscule, dans de difficiles et précaires conditions et pour de maigres revenus.

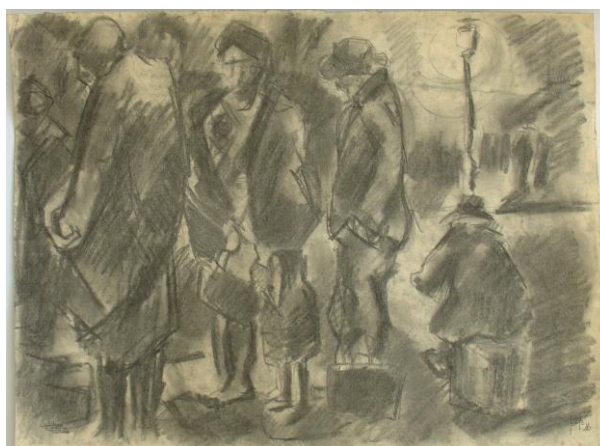


Fig. 2 Jorge de Oliveira, *Madrugada*

Malgré le fait que toute cette imagerie représente la réalité du pays, celle-ci dérange l'*Estado Novo* car elle contrarie ce que sa propagande essaie de transmettre: celle d'un peuple paisible, humble, satisfait, ou en tout cas résignés à sa situation de pauvre, et où se cachent la misère, le dénuement, les malheurs, les troubles mentaux (Rosas, 1994, 53); et même si l'art est vu comme étant élitiste, et donc considéré comme moins pertinent pour la censure, celui-ci n'a pas manqué d'agir dans certaines occasions, comme dans la censure des cartoons dans la presse, par la destruction de la peinture murale de Júlio Pomar au Cinéma Batalha, ou lors de la fermeture ou des contrôles préalables des expositions, où d'ailleurs quelques peintures étaient confisquées par la police politique.

Une grande partie de cette réalité sociale est proche du regard des artistes, lorsqu'ils se croisent quotidiennement avec les chômeurs (*Aube (file d'attente pour l'emploi)* [*Madrugada (Filas para o trabalho)*], 1946, Jorge de Oliveira [Fig. 2]), les exclus (sans titre, 1964, Lima de Freitas (1927-1998) [Fig. 3]), les miséreux, les vieux qui ne bénéficient d'aucune aide, les enfants nu-pieds, les prostituées



Fig. 3 Lima de Freitas, sans titre

(*Prostitution* [*Prostituição*], 1944, Manuel Filipe), les mendiants, les *Saltimbanques* ([*Saltimbancos*], 1951, Nuno San Payo (1926-2014) [Fig. 4]). Et, face à cela, et souvent de manière spontanée, l'artiste ressent le devoir d'être un interprète de cette angoisse, des interrogations contemporaines, des



Fig. 4 Nuno San Payo, *Saltimbancos*

« flagrantes injustices », de la tragédie humaine qui ravage la société, souvent en ayant recours artistiquement à la déformation figurative pour une meilleure expression d'« une idée, [d'] un sentiment », puisque

Des yeux sortant de leurs orbites peuvent exprimer avec plus de force l'étonnement, le cri ou l'aliénation d'un être humain. Des pieds et des mains disproportionnés peuvent exprimer la force ou la brutalité physique de ceux qui font de leurs pieds et de leurs mains leurs principaux outils de survie (Filipe, 1978: [s. p.]).

D'autres fois, l'artiste fait appel à ses propres souvenirs, à son expérience de

vie, à ses racines sociales et géographiques pour son travail artistique; c'est le cas de Manuel Ribeiro de Pavia (1907-1957), un remarquable et innovateur illustrateur et dessinateur qui va puiser dans son peuple de l'Alentejo, une des régions les plus pauvres du pays, avec de grandes exploitations agricoles, sa principale source d'inspiration [Fig. 5].



Fig. 5 Manuel Ribeiro de Pavia, *Mulher*

D'autres expériences sont également réalisées avec une intention ethnographique, empreintes d'une réalité distancée de ces artistes, souvent citadins et provenant de la moyenne bourgeoisie; par exemple, en séjournant en milieu rural, où les paysans travaillent à la journée ou en groupes de travailleurs migrants, et qui a comme résultat quelques-unes des œuvres des plus paradigmatiques du mouvement néo-réaliste, telles que la Mission Esthétique de Vacances à Évora, en 1945, de quelques étudiants des Écoles de Beaux-Arts, ou l'expérience collective des écrivains et des artistes dans les rizières de la région du Ribatejo en 1953; ou lors d'expéditions dans le village de pêcheurs de Nazaré, sur les quais de Lisbonne ou de Porto, tout en inscrivant l'agitation du chargement et du déchargement des bateaux, les vendeuses de poissons aux pieds nus, les femmes attendant avec incertitude et angoisse le retour des *Hommes à la Mer* ([*Homens no mar*], 1953, Avelino Cunhal) [fig. 6]; ou encore, bien que moins fréquentes, les visites à des usines et des fabriques observant les gestes des ouvriers ou des artisans, alliés au dynamisme avec la machine et agissant mécaniquement comme si eux-mêmes étaient des outils.

Ce sont essentiellement des portraits d'une réalité concrète, d'un quotidien d'un peuple dans un pays pauvre et étouffé par le pouvoir; des portraits de la misère humaine, éthique et matérielle, et de ses circonstances, mais qui en même temps sont des représentations artistiques d'une condition humaine universelle. C'est principa-



Fig. 6 Avelino Cunhal, *Homens no mar*

lement ce peuple, entre la pauvreté et la misère, que les artistes du néo-réalisme pictural choisissent comme étendard thématique, et dans lequel l'héroïsme du peuple possède un autre sens et dont sa grandeur provient de la douleur et du sacrifice; mais ce n'est pas dans une perspective défaitiste, mais plutôt avec l'énergie de la compassion humaine, voulant invoquer non pas un sentiment de pitié ou de charité, mais la conscience et la lutte pour la justice et l'égalité pour la transformation sociale. C'est donc par « an attitude toward the role of art in life » (Anreus, 2006 : p. XVI) que ces réalismes de l'intention sociale sont définis, abritant une diversité de solutions expressives.

Bibliographie

Adinolfi, G. (2007). L'uomo che costruì il consenso al regime di Salazar. L'itinerario politico di Antonio Ferro dal futurismo al salazarismo. in Perfetti, F. (dir.). *Nuova Storia Contemporanea*. 4. pp. 61-77.

- Almeida, A. R. (1940). Notas para o Neo-Realismo. in Lima, M.C. (dir.). *O Diabo*. 315. p. 3.
- Andrade, L. (2010). *Intelectuais, Utopia e Comunismo: A inscrição do marxismo na cultura portuguesa*. Lisboa: FCG/FCT.
- Anreus, A.; Linden, D.L.; Weinberg, J. (eds.) (2006). *The Social and the Real: Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere*. EUA: University of Pennsylvania State.
- Aragon, L. (1938). Réalisme socialiste et réalisme français. in Rolland, R. et al. (dir.). *Europe*. 183. pp. 289-303.
- Benjamin, W. (1936; 1992). A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores. pp. 71-113.
- Caraça, B. J. (1936). A Arte e a Cultura Popular. in J. M. C. (Ed.) (1978). *Bento de Jesus Caraça: conferências e outros escritos*. Lisboa: Tip. A. Coelho Dias. pp. 135-149.
- Dias, L. A. C. C. (2011). *O «Vértice» de uma renovação cultural: Imprensa periódica na formação do Neo-Realismo (1930-1945)*, Coimbra: Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Dionísio, M. (1938). Pequena observação a um artigo recente. in Barbosa, A. (dir.). *O Diabo*. 176. p. 7.
- Dionísio, M. (1950). Encontros em Paris: V – O realismo de Pignon. in Gomes, R. (dir.). *Vértice*. 10, 83. pp. 24-32.
- Dionísio, M. (1952). A força e a forma: Pintura e público. in Gomes, R. (dir.). *Vértice*. 12, 103. pp. 65-73.
- Filipe, M. (1978). [A fase negra...]. in *Duas fases de Manuel Filipe*. Lisboa: SNBA.
- Madeira, J. (1996). *Os Engenheiros de Almas: O Partido Comunista e os Intelectuais (dos anos trinta a inícios de sessenta)*. Lisboa: Ed. Estampa.
- Martins, M. (1937). Literatura humana. in Barroso, C.F.; Vital, L.; Lopes, J.S. (dirs.). *Sol Nascente*. 4. p. 11.
- Neves, J. (2008). *Comunismo e Nacionalismo em Portugal*. Lisboa: Tinta da China.
- Pita, A. P. (1989). *A recepção do marxismo pelos intelectuais portugueses: 1930-1941*. Coimbra: Oficina do CES.
- Pita, A. P. (2002). *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português*. Porto: Campo das Letras.
- Pomar, J. (1947). Realismo e Acção. In Casimiro, J. (dir.). *Mundo Literário*. 47. p. 3.
- Racine, N. (2003). La Querelle du Réalisme (1935-1936). in Tillier, B. Tsikounas, M. (dir.). *Sociétés & Représentations*. 15. pp. 113-131.
- Richard, L. (1978). *Encyclopédie de l'Expressionnisme*. Paris: Ed. Aimery Somogy.
- Santos, L. D. (2013). Portinari: a descoberta do pintor do povo d'além-atlântico. in Viçoso, V. (dir.). *Nova Síntese – Textos e contextos do neo-realismo*. Lisboa: Colibri. 8. pp. 81-107.
- Rosas, F. (1994). O Estado Novo (1929-1974). in Matoso, J. (dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Trindade, L. (2004). *O Espírito do Diabo. Discursos e Posições Intelectuais no Semanário O Diabo 1934-1940*. Porto: Campo das Letras.

Légendes des images

Fig. 1 - Luís Dourdil, *Homens de Fogo*, 1942?
Huile sur toile. 114x153 cm. Collection EDP

Fig. 2 – Jorge de Oliveira, *Madrugada (Filas para o trabalho)*, 1946
Charbon sur papier. 38x50,5 cm. Collection de la famille de J. Oliveira

Fig. 3 – Lima de Freitas, sans titre, 1964
Lithographie sur papier. 56,5x76 cm. Collection privée

Fig. 4 – Nuno San Payo, *Saltimbancos*, 1951
Huile sur toile. 100,5x121 cm. Collection Museu do Neo-Realismo

Fig. 5 – Manuel Ribeiro de Pavia, *Mulher*, 1948
Encre de Chine sur papier. 50x32,4 cm, Collection APMNR

Fig. 6 – Avelino Cunhal, *Homens no mar*, 1953

[Indietro all'indice](#)

Figure della povertà nella letteratura populista francese degli anni Trenta.

Iacopo Leoni

Sommario: In molti romanzi ascrivibili alla corrente populista, il ritorno all'osservazione delle *petites gens*, promossa da Lemonnier nel *Manifeste du roman populiste* (1929), si traduce in una predilezione quasi esclusiva per la rappresentazione di un proletariato disagiato, situato in ambienti periferici degradati e squalidi. Tuttavia, se è vero che la maggior parte dei romanzi populistici presenta un indugio sulla povertà funzionale alla rappresentazione di una mediocrità materiale e sociale, in altri autori agiscono logiche differenti. Nelle opere di André Thérive, ad esempio, la povertà e il degrado rimandano simbolicamente ad una mediocrità morale ed esistenziale dei protagonisti. Un più ambizioso tentativo di connettere personaggio e sfondo conduce così gli elementi periferici del testo a riflettere il tema portante della narrazione, ovvero quell'angosciosa riflessione esistenziale che contraddistingue i personaggi. In tal modo, il senso di *désarroi* percepito dal soggetto viene legato a una rete analogica di rapporti fisico-spaziali che restituisce, innanzitutto, un processo di degradazione del mondo circostante.

Parole chiave: Populismo, povertà, popolo, mediocrità, inquietudine

Keywords: Populism, poverty, people, mediocrity, anxiety

Presente in forma embrionale già dalla metà degli anni Venti¹, il *populisme* trova il suo atto di nascita ufficiale nel 1929, con la pubblicazione del *Manifeste du roman populiste*² ad opera di Léon Lemonnier (1890-1953).

¹ In particolar modo negli articoli di André Thérive «Un roman sur le peuple», in *Le Nouveau Siècle*, 10 avril 1927, e «Plaidoyer pour le naturalisme», in *Comœdia*, 3 mai 1927.

² A questa prima redazione ne sono seguite altre due, rispettivamente nel 1930 e nel 1931, entrambe edita da La Renaissance du Livre. D'ora in avanti prenderemo in considerazione esclusivamente la terza ed ultima versione, in quanto considerata la più completa ed esaustiva.

Rivendicando la necessità di un ritorno all'osservazione delle *petites gens*, questa proposta letteraria intende contrapporsi agli eccessi del *roman d'analyse*. Oggetto di critica è in particolar modo tutta una «littérature d'inquiétude et de débilité, un style de jeunes bourgeois qui, rejetés dans la platitude après une période d'action brutale et de danger quotidien, cherchaient à se chatouiller l'âme pour se faire frissonner» (Lemonnier 1931, p. 9-10). In un'ottica di purificazione e rinnovamento del romanzo, Lemonnier propone un ritorno all'osservazione diretta del popolo, «les gens médiocres qui sont la masse de la société et dont la vie, elle aussi, compte des drames» (p. 102). Questa rivalutazione delle classi più umili si accompagna, in linea con la grande tradizione del romanzo francese, ad un recupero delle istanze realiste, dunque ad una necessità di *faire vrai* contrapposta ad una continua ricerca del bizzarro. Benché una simile proposta letteraria imponga un ritorno alle strutture naturaliste, il *populisme* intende emendarne gli aspetti più limitanti. D'altronde, già in un articolo del 1927 André Thérive (1891-1967), l'altro teorico del populismo, aveva sottolineato la necessità di elaborare un Naturalismo capace di trasmettere «non pas l'amour des choses basses et des réalités atroces, mais l'amour des petites gens et des gens médiocres» (p. 1).

Nonostante questo proposito, proprio alcune modalità di rappresentazione del popolo sono al centro del dibattito sul fenomeno populista. In effetti, benché il *populisme* non sia riuscito ad imporsi come un movimento omogeneo, le poste in gioco che esso ha sviluppato hanno interessato la critica letteraria per buona parte degli anni Trenta. Se alcune voci hanno condiviso la necessità di superare gli eccessi della letteratura d'analisi, ad un livello più generale domina un forte clima di sospetto verso simili esiti

romanzeschi, percepiti per lo più come superfetazioni di un Naturalismo oramai fuori moda. Non a caso, tra i principali motivi di scetticismo vi è la monotonia che l'illustrazione di una mediocrità materiale e sociale comporta, sfociando inevitabilmente in immagini ripetitive di povertà e miseria. Benché, come nota Anne-Marie Wolf, la rappresentazione delle classi popolari raggiunga la sua massima diffusione nell'*entre-deux-guerres* (1990, p. 11-12), a quest'altezza cronologica è possibile registrare ancora una certa diffidenza circa l'ammissibilità di date immagini all'interno del codice letterario:

Les populistes semblent n'avoir pour ambition que d'aller se promener dans des ruelles sales, devant des bicoques nauséabondes. Leur principale tâche est d'établir leur quartier général entre les taudis des chiffonniers et des rétameurs. On ne serait pas surpris que l'article essentiel de leur manifeste leur fit d'une tournée dans les bas-fonds des cités populeuses une obligation formelle. (Nitouche 1929, p. 1)

Solo una settimana più tardi, anche François Valère registra con analogo fastidio la predilezione «pour les ruelles sales et les taudis crasseux» (1929, p. 1) manifestata dai romanzieri populisti. All'interno di una lunga requisitoria contro i difetti di questa letteratura, sentenza sprezzante: «Que leur troupe grossisse, et, demain, la littérature présentera aux clochards une armée du salut qui lui sera spéciale!» (p. 1). Certo, simili osservazioni critiche, peraltro all'insegna di una certa esagerazione polemica, denotano un'analisi ancora superficiale della letteratura populista: solo la distanza storica di cui godiamo permette adesso di disegnare un quadro più complesso rispetto tali semplificazioni.

In un articolo del 1930, Louis Martin-Chauffier sostiene lucidamente che una corretta valutazione del fenomeno populista avrebbe dovuto essere subordinata ad un esame delle opere prodotte (p. 20). Tuttavia, non è facile stabilire quali opere prendere in esame, quali possano essere collocate sotto

questa etichetta e quali ne risultino invece escluse. Se Lemonnier sostiene che «toute œuvre traitant du peuple, dans quelque esprit que ce soit» (1931, p. 193) può essere definita populista, proprio la vaghezza di quest'impostazione ha causato incomprensioni e malintesi, comportando un massiccio ed abusivo inglobamento dei romanzieri più disparati all'interno di questo movimento. Ora, se alcuni autori hanno accettato questa definizione, altri, come Eugène Dabit³, l'hanno accolta con scetticismo, se non apertamente rigettata. Tentare di stabilire quanti e quali scrittori possano essere considerati populistici secondo il loro grado di adesione al movimento appare comunque un'operazione impossibile e, francamente, piuttosto sterile. Piuttosto, è importante notare come la ricorrenza di costanti tematico-stilistiche consenta di costruire una grammatica populista secondo cui includere o escludere i singoli romanzi, prescindendo dalle dichiarazioni di questo o quel romanziere. Proprio l'analisi delle opere ascrivibili ad un ideale canone populista – ben consci che questo tipo di operazione, per i motivi sopra elencati, non potrà mai mettere d'accordo tutti – suggerisce la compresenza di due linee ben distinte, corrispondenti a due diversi modi di assumere l'osservazione del popolo. Da una parte autori come Eugène Dabit (1898-1936), Louis Chaffurin (1881-1943), Céline Lhotte (1888-1963) o Louis-Jean Finot (1898-1957)⁴ che hanno proposto una rappresentazione delle classi basse più retorica e patetica, basata su un'illustrazione fedele delle condizioni di vita del popolo; dall'altra, Thérive e Lemonnier,

³ «Ils veulent que je sois un romancier populiste... Il faut toujours qu'ils vous classent ! Qu'ils vous mettent dans le dos une étiquette; ça leur sert peut-être à se tranquilliser» citato in M. Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Paris 2005, p. 168.

⁴ Già Lemonnier indica alcuni di questi autori come particolarmente esemplificativi del *populisme*: «Louis Chaffurin, dans *Pique-Puce*, nous a fourni un bon tableau des mœurs des tailleurs lyonnais. Dans la *Maison du peuple*, Louis Guilloux a retracé, avec une force nerveuse, les luttes d'un brave cordonnier breton. Céline Lhotte, dans la *Petite fille aux mains sales*, a donné le résultat de ses observations parmi les pauvres» (1931, p. 103-104).

fondatori del *populisme* ma interpreti di una visione a tal punto personale da entrare spesso in rotta di collisione con i precetti teorici da loro stessi delineati.

Basata su una concezione del popolo assai divergente, anche la rappresentazione della povertà differisce sensibilmente. Nella prima linea il problema della povertà, delle difficili condizioni di vita, è un nodo centrale della narrazione. In questo *populisme* d'indirizzo più patetico-retorico rientrano infatti una serie di autori – spesso di origine popolare - interessati alla rappresentazione di vite modeste, incentrate su misere attività lavorative e di frequente costrette in uno stato di profonda miseria fisica e morale. Come ha sottolineato Véronique Trottier, i protagonisti di questi romanzi «sont des ouvriers, travailleurs manuels, ceux qui représentent en bonne partie la fraction de la société qu'on nomme traditionnellement le peuple, des pauvres, ceux pour qui, enfin, les réalités concrètes occupent la majeure partie du temps et des pensées» (2009, p. 87). Il *peuple* di cui vengono descritte fedelmente le abitudini e le condizioni di vita, è ancora strettamente connesso a quell'idea di popolo attiva in Hugo o in Zola: si tratta di un modello che si fatica ad abbandonare e che spiega la superfetazione di tutta una serie di romanzi in cui alcuni stilemi di ascendenza tardo-naturalista sono particolarmente evidenti. Il problema della povertà e della miseria si afferma come un elemento addirittura fagocitante assurgendo al ruolo di grande protagonista. D'altronde, come nota André Gueslin, nella società francese tra le due guerre la povertà costituisce una piaga diffusa, legata dapprima alle conseguenze del primo conflitto mondiale e in un secondo momento al propagarsi della crisi economica. In queste vicende vengono ritratte preoccupazioni materiali reali e concrete, che assurgono ad un ruolo decisivo nell'economia della narrazione.

All'interno di quest'orizzonte romanzesco, l'equivalenza tra povertà e abbruttimento fisico-morale che caratterizza un certo epigonismo naturalista perdura ma ha un peso specifico assai meno decisivo, configurandosi più che altro come una topica che si fatica ad abbandonare. Centrale è piuttosto l'assenza di ogni vita interiore: a tal punto alienati dalle difficoltà materiali del quotidiano, i personaggi appaiono in preda ad un annichilimento morale costante, svuotati del benché minimo sussulto psichico. Benché Lemonnier raccomandi di evitare le semplificazioni psicologiche di un certo naturalismo», la povertà economico-sociale amplifica l'azzeramento morale dei personaggi. La mancata esplorazione dell'identità individuale comporta l'assenza di personaggi determinati. Nel suo romanzo *L'Usine*, Jean Pallu nega ogni interesse psicologico al proprio personaggio: «Mais Sabuc n'est pas un élément d'humanité assez significatif pour qu'on s'attarde sur sa lente évolution et qu'on l'analyse avec minutie. Il y a centaines de lieutenant Sabuc dans nos usines de France» (1931, p. 50). L'assenza di ogni caratterizzazione individuale fa sì che essi appaiano intercambiabili. Si tratta di personalità schematiche, quasi inesistenti, semplici enunciati rappresentanti di tutta una classe alle prese con un destino implacabile. Ciò che interessa a questi romanzieri non è tanto lo sviluppo di un'individualità, bensì le dure condizioni di vita della massa: la necessità di illustrare le difficili condizioni di vita fa sì che di questi romanzi resti, più che l'individuo, il *milieu*, un'atmosfera generale di miseria e costrizione. Anche tramite la struttura del *roman à tableaux*, in cui la rapida giustapposizione di scene impedisce di approfondire realmente un'individualità, questi testi offrono una collezione di *tranches de vies* che nel giro di poche pagine ripiombano immediatamente nell'anonimato dal quale sono state estratte.

La centralità assegnata al tema della povertà si riflette in particolar modo sulla rappresentazione dello spazio, dominata dalla descrizione di *décors*

degradati, caratterizzati da squallide condizioni di vita. Benché il *populisme* intenda evitare ogni indugio sul sordido, l'osservazione delle classi popolari comporta spesso un'attenzione verso realtà di miseria e degrado: lo dimostra la predilezione per quartieri malsani ed invivibili o per ambienti periferici poveri e avviliti. Ne *La Petite Bismuth*, ad esempio, Céline Lhotte si sofferma spesso sulle condizioni di vita al limite del disumano provocate dall'indigenza:

Si on ne le voyait pas tous les jours, c'est-à-dire si on n'avait pas perdu l'habitude de regarder, on se demanderait comment des êtres humains peuvent vivre, vivre, vous entendez, c'est-à-dire naître, manger, dormir, dans une semblable tanière.

Le soleil, on l'ignore, bien entendu, mais toute la rue, toutes les rues voisines sont comme ça, et on s'en arrange. «La peau blanche, ça fait distingué», songent les filles !

Seulement, ici, c'est tout de même plus grave : un bout de cour, dans lequel peaux de lapins et détritrus de toutes sortes s'entassent, parmi les rats, les mouches, et toute la vermine de la création, puis, en contre-bas, trois marches d'escabeau à descendre, l'unique pièce où l'on vit à six. (p. 141-142)

Il brano mostra chiaramente come l'indagine dell'elemento spaziale serva a far risaltare l'esistenza gretta dei personaggi. Nella maggior parte dei romanzi ascrivibili ad un populismo di stampo più retorico, l'indugio su simili tipologie di *décor* è dunque strettamente funzionale all'illustrazione di una mediocrità materiale e sociale che è pietra angolare di questa proposta letteraria. Per quanto non vi sia un'insistenza su dettagli particolarmente sordidi o ripugnanti, non c'è alcuna volontà di attenuare la miseria di questi ambienti. Inoltre, il recupero delle coordinate realiste che la volontà di *faire vrai* implicitamente comporta, fa sì che tali dimensioni siano indagate con

esattezza e precisione. L'intento documentario connaturato a questi romanzi, pur prescindendo dalla «bulimia descrittiva» (Pellini 2010, p. 79) del naturalismo, necessita costantemente di una riproduzione minuta e fedele della realtà.

Fondata su simili dinamiche, la rappresentazione della povertà si colloca in un'evidente linea di continuità con un approccio di stampo naturalista, cui rimanda anche il carico di denuncia sociale connaturato a molti romanzi. Benché il *populisme* si fondi sulla dichiarata estraneità a qualsiasi tipo di discorso politico, l'accento posto sulle condizioni di vita del popolo conferisce a questi testi quell'impronta sociologica che Auerbach giudica un elemento caratteristico dei quadri zoliani (1946; trad. it. 2000, p. 293). E il carico di denuncia non è mai scisso dalla valorizzazione, spesso un po' pittoresca, delle ragioni del popolo. In effetti, l'interesse verso gli umili manifestato dal *populisme* si fonda innanzitutto su una forte inclinazione sentimentale «car pour peindre un milieu, il faut, non seulement l'imagination qui le fait revivre, mais aussi la sympathie qui le fait aimer» (Lemonnier 1931, p. 189-190). La rappresentazione della povertà risulta così funzionale alla costruzione di un *tableau* in grado di trasmettere al lettore tutta l'*émouvante médiocrité* delle classi più svantaggiate. D'altronde, già Lukács nel suo saggio su Zola aveva notato come due soltanto potessero essere le vie letterarie capaci di oltrepassare quella monotonia che egli giudicava tipica del Naturalismo: da una parte, riscoprire sulla scia di Balzac l'importanza di coniugare elemento individuale e istanza sociale, dall'altra «la tendenza a dipingere più pittorescamente e retoricamente gli scenari della vita, indipendentemente dall'importanza umana dell'avvenimento descritto (ed è la via di Victor Hugo)» (1946; trad. it. 1950, p. 125). In Dabit, ad esempio, la rievocazione del *faubourg*, pur insistendo su aspetti di degrado e miseria, si lega ad un atteggiamento di

tipo malinconico e nostalgico-sentimentale. Se simile ripiegamento emerge in particolar modo nelle opere a carattere dichiaratamente memoriale, anche testi narrativi come *Hôtel du Nord* non sono esenti da questa tentazione del pittoresco:

Il fait bon prendre un verre sur le trottoir après une longue journée de chaleur et de travail, quand le soleil s'est couché derrière les vieilles maisons du quai de Valmy et que, peu à peu, le roulement des voitures a fait place au bruit frais des écluses. Les réverbères s'allument, des amoureux s'étreignent dans le square, des vieilles femmes promènent leur chien. Les étoiles se reflètent dans l'eau sombre du canal ; l'air fraîchit, un coup de vent qui vient des boulevards extérieurs apporte le murmure de la ville. (Dabit [1929] 1990, 71-72)

In bilico tra valorizzazione della dimensione pittoresca e denuncia delle ingiustizie sociali, la rappresentazione della povertà oscilla tra insistenza sulla condizione sociale delle *petites gens* e idealizzazione delle loro ragioni. Si tratta di un'operazione a carattere patetico-retorico che, se ha perso aspetti più deleteri di un certo naturalismo, si rivela spesso di corto respiro letterario.

Proprio per quanto riguarda la rappresentazione della povertà si registra uno squilibrio tra l'orizzonte romanzesco appena delineato e quello in cui rientrano le opere di André Thérive e Léon Lemonnier: in questi autori la miseria e l'indigenza cessano infatti di essere elementi pervasivi della narrazione, arrivando in alcuni casi a scomparire del tutto. Chiunque cercasse di reperire nei romanzi di Lemonnier e Thérive indicazioni precise o pittoresche sulle condizioni di vita del popolo resterebbe inevitabilmente deluso. Il *populisme* alla maniera di Dabit o di Pallu è del tutto incompatibile con le preoccupazioni di questi romanzieri, per i quali l'interesse verso una mediocrità di stampo materiale e sociale si stempera in favore di un'interrogazione più complessa sull'individuo. E se questo, da un punto di vista sociologico, può essere interpretato come un difetto di lucidità

o un limite della coscienza politica di queste opere, resta che il loro respiro letterario è più ambizioso di quello che si trova in molti autori populistici. Certo, la rappresentazione della povertà, legata all'illustrazione più retorica di una mediocrità sociale e materiale, non è del tutto assente nelle opere di Lémonnier e Thérive. Pur presente, questa linea viene sempre relegata in secondo piano, spesso all'interno di *souvenirs d'enfance* o legata a personaggi secondari, senza assumere mai un ruolo veramente decisivo nell'economia della vicenda narrata. Così, l'impressione è quella di una linea artificialmente inserita, quasi per non trasgredire i loro stessi presupposti teorici, per un effetto finale sostanzialmente posticcio e poco spontaneo.

Ora, questo mutamento sottintende una diversa visione del popolo e, di conseguenza, una strategia nella sua *mise en scène* che ha poco da spartire con gli intenti più sopra messi in evidenza. Se la rappresentazione della vita del popolo si realizza perfettamente in populismo d'indirizzo più retorico e patetico, essa non costituisce un obiettivo primario per questi autori. Certo, gli ambienti periferici continuano ad essere i principali teatri di queste vicende e i protagonisti sono di bassa estrazione sociale, ma la descrizione realistica delle *petites gens* non costituisce un elemento centrale della narrazione. Il popolo appare piuttosto come la cornice entro la quale Thérive e Lémonnier inquadrano il loro interesse per l'esplorazione psicologica dell'individuo. Se il *Manifeste du roman populiste* raccomandava sia un ritorno all'osservazione diretta degli umili sia l'esplorazione della loro *ampleur mystique*, è indubbio che gli interessi di Thérive e Lémonnier siano sbilanciati in favore di questo secondo elemento. Come ha sottolineato Véronique Trottier, il popolo diventa piuttosto l'espedito per una protesta verso la letteratura borghese: « [...] ils utilisent le peuple comme matière romanesque contre la littérature contemporaine,

qui met en scène des oisifs de la classe bourgeoise riche» (2009, p. 123). La rappresentazione delle *petites gens* non prende le mosse da un sentimento di giustizia sociale né dal tentativo di valorizzare l'elemento pittoresco ma viene condotta dall'alto, mediante un atteggiamento intellettualistico che si salda a problematiche di ordine estetico e letterario più che a istanze sociali o documentaristiche. Certo, non siamo più dalle parti dei Goncourt, per i quali l'interesse per le classi basse era mosso «dall'attrattiva sensuale del brutto» (Auerbach 1946; trad. it. 2000, p. 290); e tuttavia, il principio de «le roman pour le roman» (Lemonnier 1931, p. 24) rivendicato da Lemonnier, richiamando da vicino quello dell'*art pour l'art*, sottintende la supremazia di ogni ragionamento artistico su qualsivoglia discorso sociale.

Per quanto riguarda la rappresentazione della povertà, la narrativa di Thérive presenta una situazione particolarmente complessa. Pur venendo meno l'interesse ad insistere sulle condizioni di vita del popolo, la miseria ed il degrado non scompaiono del tutto ma riaffiorano improvvisamente, caratterizzando la maggior parte degli ambienti in cui i personaggi si muovono. Questo fenomeno non si limita più alla sola dimensione dei sobborghi ma ha una diffusione capillare, impossibile da ignorare: le forze corrottrici insite nell'ambiente s'insinuano dappertutto, avanzando tentacolarmente. Se in molti autori populistici la città è vista come un altrove al riparo dalla povertà e dal degrado, una simile idealizzazione ingenua della realtà urbana è del tutto assente da questo orizzonte narrativo. Ad un primo livello, la narrativa di Thérive presenta una vera e propria ossessione per la materia degradata, incapace di resistere alla morsa del tempo e, anzi vertiginosamente incline a spegnersi, scolorire, invecchiare. Questa tendenza analogica alla decomposizione si salda al tema dell'incompiuto e dell'informe cui rimandano le molte immagini di muri in disfacimento, di scale incompiute, di finestre rotte. Tuttavia, questo degrado non riguarda

solo edifici vecchi e fatiscenti ma sembra estendersi anche ad immobili recenti, pervadendo tutto l'abitato. Gli edifici, e più in generale i diversi elementi del *décor* urbano, restituiscono senza soluzione di continuità immagini di degradazione, miseria ed invecchiamento. Questo referente spaziale prescinde tuttavia da considerazioni di più immediato carattere socio-realistico e s'inscrive in un processo di generale degenerazione dello sfondo:

Tout ce coin de Vaugirard formé de ruelles inachevées, d'impasses, de chantiers herbus où pousse çà et là une maison neuve et déjà noire de fumée, semble accroupi sous la rampe du chemin de fer. Parfois elle l'enjambe sur des ponts maussades qui puent le charbon et l'urine, parfois elle le coupe et l'écartèle, pareille à une digue sur un marécage. Les rues se heurtent soudain à un long mur infranchissable, que domine seul un ciel morne, traversé du hurlement de la vapeur ou de fumées rougeoyantes. Une espèce de chasse nocturne hante les airs au-dessus des masures terrifiées. Quant à la rue du Cange, c'est un misérable boyau sans pavés, sans réverbères ; un ruisseau intarissable y baigne des maisonnettes de banlieue, qui ont gardé des jardinets où la volaille picore les poubelles, des perrons d'auberge, des cours de ferme, des balcons de bois, des fils de fer chargés de linge, des murs étayés où quelque enfant pâle a accroché une balançoire. (Thérive 1928, 163-164)

Come si è visto, l'indugio sulla degradazione di determinati ambienti è proprio di molta letteratura ascrivibile ad un ideale canone populista; tuttavia, laddove la materia degradata era essenzialmente indice di miseria o indigenza, in Thérive si carica di particolari valori simbolici. Lo spazio, caratterizzato da povertà, degrado e invecchiamento, è dominato da elementi soffocanti, inospitali ed assume sembianze aggressive, aumentando la crisi esistenziale insita nei personaggi di Thérive. Con riferimento a Francesco Orlando, si potrebbe dire che in questa differenza si riflette lo slittamento dalla categoria del *logoro-realistico* a quella del *desolato-sconnesso*. Se il *logoro-realistico* presuppone sempre, anche nelle sue reminiscenze novecentesche, un declassamento, o comunque un sottinteso sociale, il *desolato-sconnesso* evidenzia invece «la disgregazione del soggetto

proiettata in immagini sia memoriali che metaforiche» (Orlando 1994, 150). Se nella forma poetica la categoria orlandiana si salda assai più agevolmente ai processi della memoria, nella narrativa il desolato-sconnesso, prescindendo spesso dal memoriale, si risolve in una proiezione metaforica valida anche solo a livello implicito. Il personaggio romanzesco può infatti «proiettare negli oggetti, se non se stesso come l'io poetico, un senso: che ne faccia simboli soggettivi, che vi sintetizzi il mondo in soggettiva allegoria» (p. 358).

Come osserva lo stesso Orlando, rientra pienamente nella retorica romanzesca del '900 che la proiezione metaforica prescinda da qualsiasi esplicitazione del punto di vista soggettivo. In Thérive, in effetti, la consonanza personaggio-luogo non è quasi mai letteralmente espressa; e tuttavia qualsiasi tentazione di interpretare queste descrizioni nel senso del logoro-realistico viene sconfessata dalla vocazione simbolica del soggetto a immedesimarsi in ciò che lo circonda:

Au dehors, la place était noire de boue, il avait plu toute la nuit. Comme partout les cyclistes multicolores, les cafés ouverts sous des enseignes jaunes, la multitude sombre marquaient le dimanche citadin. Jean connaissait la ville. Il flâna d'abord, mais comment flâner l'esprit libre ? Une église sombre se présentait par la façade, puis une autre par le toit, puis un nouveau porche, un clocher... Il regardait tous ces édifices avec sang-froid, ils lui semblaient tous vétustes, les vitraux empoussiérés, les sculptures naïves et moisies. Les maisons de toutes parts les assiégeaient, les pressaient, des maisons parfois aussi vieilles aussi sculptées, aussi frustes, d'autres rechampies, offrant des devantures glorieuses, des étalages d'épicerie ou des journaux... (Thérive 1929, 241-242)

Ad una tipologia di rappresentazione maggiormente “sociologica” o patetica si sostituisce dunque un più moderno tentativo di mettere in relazione personaggio e sfondo. In questo senso, le descrizioni su cui Thérive spesso indugia ricordano, per visionarietà, alcune immagini presenti ne *I Quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910) di Rilke in cui l'io monologante del

protagonista si muove per una Parigi putrida e in disfacimento. In altre parole, la descrizione dello spazio non sottintende la volontà di restituire al lettore un generico *effet du réel*: nonostante alcune raccomandazioni presenti nei testi teorici, Thérive sospende il precetto fondante del *populisme* di *faire vrai* e assume procedimenti più moderni. Alla rappresentazione dello spazio presente in numerosi romanzi populistici, ricollegabile ad un intento documentario, Thérive oppone un pervertimento dello sfondo di ordine più complesso in cui il *décor* partecipa attivamente alla definizione psicologica di questi personaggi, amplificandone le paure ed esacerbando l'insanabile sradicamento esistenziale.

In uno studio rimasto incompleto sulle figure dell'*inventio*, Francesco Orlando ha cercato di dimostrare come, all'interno di un testo letterario, «“unità” più ampie della parola (...) si organizzano e si articolano in paradigmi testuali, sistemi di significato percepibili dalla funzione-destinatario come reti semantiche peculiari» (Iotti 2014, p. 274). In una delle categorie che Orlando individua, «la figuralità verte su un elemento materiale o periferico nell'economia del testo, e consiste nel riportare quell'elemento stesso a un tema centrale, in sé non figurale o meno figurale» (p. 286). Più precisamente, attraverso l'uso sistematico di un tale procedimento, un elemento periferico del testo, apparentemente solo descrittivo, si connette a un tema portante – di ordine psicologico o assiologico - della narrazione. Ora, proprio attraverso una simile dinamica figurale, è possibile descrivere il legame tra soggetto e sfondo nella narrativa di Thérive, dove i referenti spazio-temporali o fisici acquistano senso in relazione a «situazioni interiori o azioni di personaggi singoli o plurali» (*ibid.*). In questi romanzi, in effetti, il mondo fisico, esterno, si organizza costantemente in relazione all'angoscia esistenziale dei protagonisti. In tal modo, il senso di ostilità e di solitudine esistenziale

percepito dal soggetto viene modernamente legato a una rete analogica di rapporti fisico-spaziali e, innanzitutto, ad un generale processo di degradazione del mondo circostante. Ogni elemento del *décor* sembra restituire sensazioni avverse e spaesanti e in funzione di una circolarità personaggio-ambiente-personaggio: secondo questo schema, non solo il soggetto romanzesco proietta verso l'esterno i propri tormenti interiori, ma il referente spaziale, inospitale e desolato, rimbalza questa proiezione verso il soggetto stesso, acuendone angoscia e smarrimento.

Alla diminuzione quantitativa d'immagini legate alla povertà e alla miseria non segue quindi una loro svalutazione; anzi, esse acquistano addirittura un maggiore senso nell'economia del testo. Elementi come la povertà o il degrado non restano più esclusivamente legati all'illustrazione di una problematica sociale ma contribuiscono a creare un ambiente inospitale che si salda, simbolicamente, alla rappresentazione di una mediocrità esistenziale dei protagonisti. Svincolata dal *pathos* e dalla retorica più corrivi, la narrativa di Thérive sviluppa questo tema mediante una raffigurazione più complessa dell'individuo che, prescindendo da ogni sottinteso prettamente materiale o sociale, si connette ad implicazioni psicologiche e relazionali. Evolvendo verso la complessità di una dimensione esistenziale, l'esperienza della mediocrità conduce il protagonista ad una separazione definitiva con la realtà esteriore, oramai svuotata di valore e privata di qualsiasi punto di riferimento per il soggetto, quasi una anticipazione di quello che sarà il tema sartriano della contingenza.

Bibliografia

Auerbach, E. (2000) *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi.

- Dabit, E. ([1929] 1990). *Hôtel du nord*. Paris : Gallimard.
- Gueslin, A. (2004). *Les gens de rien. Une histoire de la grande pauvreté dans la France du XX^e siècle*. Paris: Fayard.
- Iotti, G. (2014). Sul progetto di una ricerca intitolata *Figure dell'invenzione*. in Amalfitano P., A. Gargano (a cura di). *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teorie ed ermeneutica della letteratura*. Pisa: Pacini.
- Lemonnier, L. (1931). *Populisme*. Paris: La Renaissance du livre.
- Lhotte, C. (1932). *La Petite Bismuth*. Paris: Albin Michel.
- Lukàcs, G. (1950). *Saggi sul realismo*. Torino: Einaudi.
- Martin L.; Chauffier. (1930). Le populisme. in *Les lettres*. juin. pp. 20-25.
- Nitouche. (1929) Grains de sel. in *La France de Bordeaux*. 27 octobre. p. 1.
- Orlando, F. (1994²). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi.
- Pallu, J. (1931). *L'Usine*. Paris: Les éditions Rieder.
- Pellini, P. (2010). *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*. Milano: Mondadori.
- Thérive, A. (1927). Plaidoyer pour le Naturalisme. in *Comœdia*. 3 mai. p. 1.
- Thérive, A. (1928). *Sans âme*. Paris : Grasset.
- Thérive, A. (1929). *Le Charbon ardent*. Paris : Grasset.
- Trottier, V. (2009). *Le Populisme et le roman populiste dans la France de l'entre-deux-guerres*. Mémoire de Maitrise, Chicoutimi.
- Valère, F. (1929). Populisme. in *Le Petit Provençal*. 4 nov. pp. 1-2.
- Wolf, A.-M. (1990). *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*. Paris: Puf.

[Indietro all'indice](#)

Les révélations de la pauvreté : les récits de soi des écrivains et intellectuels français du siècle dernier

Anna Krykun

Résumé : Dans la construction de l'identité narrative d'un certain nombre d'intellectuels et d'artistes français du XX^e siècle, la révélation de la pauvreté constitue une expérience fondatrice servant de pierre angulaire à l'élaboration du mythe personnel (qu'il s'agisse du récit de la découverte d'une vocation, des origines de l'engagement ou de la rupture avec le milieu d'origine). Or, à côté de ces récits explicatifs, tissés pour essayer d'éclaircir l'ébranlement éprouvé dans le face-à-face avec la misère et, éventuellement, en déduire la prise de position politique et esthétique, il existe également, dans le corpus d'écrits autobiographiques des mêmes auteurs, de tout autres figurations de la pauvreté, images qui laissent apparaître la peur d'une déchéance de l'être humain dépouillé de son identité sociale. Dans le présent article, cette ambivalence des représentations de la pauvreté est interrogée à partir des écrits de soi de Paul Nizan, Simone de Beauvoir, Simone Weil, Henry de Montherlant et quelques uns de leurs contemporains.

Mots clefs : héritiers, rationalisation, cadre interprétatif, expérience, écrits autobiographiques.

Key words: inheritors, rationalisation, interpretative frame, experience, autobiographical writing.

À reparcourir l'histoire française du XX^{ème} siècle, force est de constater que, à rebours des idées reçues, non seulement les « héritiers »¹ n'ignorent pas la pauvreté, mais qu'ils en ont au contraire une connaissance intime. Ainsi les souvenirs des privations, de la faim, des souffrances physiques et des humiliations liées à la misère ne sont-ils pas rares sous la plume de ces fils

¹ Tout au long de l'article, cette notion est utilisée dans le sens que lui donnent Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron. Cf. Bourdieu, P. et Passeron, J.-C. (1964). *Les Héritiers : les étudiants et la culture*, Paris : Minuit.

et filles de bonnes familles, sorbonnards ou normaliens. On n'est donc nullement surpris de voir un Vidal-Naquet, par exemple, évoquer « la trilogie de l'Occupation : rutabagas, topinambours, navets » (Vidal-Naquet, 1999 : 125), décrire la recherche à vélo de ce maigre ravitaillement, et se vanter d'être devenu un virtuose de « la rhétorique de petit réfugié » pour se procurer des denrées sans éveiller les soupçons d'éventuels fournisseurs. De même ne s'étonne-t-on pas de voir un Louis Althusser se souvenir d'avoir porté, le jour où il a rencontré son Hélène, « un chandail vert et un costume minable, don de la Croix-Rouge aux rapatriés » (Althusser, 2005 : 315), puis de la retrouver, quelques mois plus tard, « dans un hôtel misérable, ayant vendu ses exemplaires originaux de Malraux et Aragon pour vivre » (Althusser, 2005 : 316).

Toutefois, à y regarder de plus près, l'image de la pauvreté subit dans les récits de soi de ces écrivains et intellectuels du siècle dernier un très curieux dédoublement, de sorte que l'on y trouve en fait deux représentations de la pauvreté, sinon opposées, du moins fortement disjointes : d'une part, la pauvreté présentée, à des fins polémiques, dans les textes argumentatifs (essais, articles, reportages), où elle fait partie intégrante de la vision du monde philosophique et/ou idéologique de nos auteurs, et, d'autre part, la pauvreté telle qu'elle émerge des œuvres autobiographiques (autobiographies assumées et romans autobiographiques, souvenirs et journaux intimes), où elle est, avant tout, une expérience personnelle, sensorielle et sensible. Cette distinction, tant sur le plan générique que sur celui des intentions autoriales, implique également un sujet d'énonciation différent (le « ils » général ou le « on » abstrait des ouvrages polémiques contre le « je » de l'auteur biographique) et, par conséquent, une différenciation du statut ontologique de la pauvreté dans ces écrits, opposant les images de pauvreté saisies par l'auteur-témoin, ou le récit distancié de privations subies par autrui, à l'expérience personnelle de la pauvreté, dont la connaissance se passe alors de toute médiation. Ainsi n'y a-t-il probablement rien d'étonnant que la première soit une pauvreté pensée, circonscrite dans un cadre analytique qui lui retire son inquiétante étrangeté, tandis que la seconde, pauvreté éprouvée dans la chair, garde un caractère dérangeant qui résiste à sa normalisation par la raison. C'est donc à l'examen attentif de cette double perspective que nous souhaiterions convier

le lecteur, en analysant les écrits de soi d'Henry de Montherlant, Paul Nizan, Simone de Beauvoir, Simone Weil et quelques uns de leurs contemporains.

La pauvreté spéculative : l'héritage des anciens

En effet, si les héritiers du siècle dernier sont souvent amenés à faire face à la pauvreté, c'est avec tout le bagage des humanités classiques, et notamment de la morale stoïcienne, qu'ils l'affrontent. De ce point de vue, la pauvreté leur apparaît comme une expérience particulièrement propice, sinon indispensable, au mûrissement de l'homme : en premier lieu parce ce qu'elle lui révèle la vérité de la condition humaine en lui apprenant les limites de ses propres capacités et de son endurance², et en second lieu parce qu'elle constitue un défi, une occasion de se dépasser et d'affirmer ainsi la dignité souveraine de l'homme « qui jouit de cette épreuve même dont il tire l'occasion de jouir » (Montherlant, 1941 : 50). L'épreuve de la pauvreté consiste ainsi à savoir « remplacer l'idée insupportable de la contrainte [...] par la notion de la nécessité » (Weil, 1988 : 175). Qui plus est, le succès dans cette épreuve donne la mesure de la souveraineté du sujet, de sa dignité, et à l'inverse, l'incapacité à supporter les privations constitue une marque infamante aux yeux des héritiers : « Sartre [...] mangeait à peu près n'importe quoi et, à l'occasion, se passait aisément de nourriture ; j'étais moins stoïque. J'avais souvent faim et *cela me gênait* » (Beauvoir, 2007 : 575). C'est pourquoi il n'est pas étonnant que l'expérience de la pauvreté revête le statut d'un passage initiatique obligé, un élément presque programmatique du devenir-sujet :

Quant à l'esprit de pauvreté, je ne me rappelle pas de moment où il n'ait pas été en moi, dans la mesure, malheureusement faible, où cela était compatible avec mon imperfection. Je me suis éprise de saint François dès que j'ai eu connaissance de lui. J'ai toujours cru et espéré que le sort me pousserait un jour par contrainte dans cet état de vagabondage et de mendicité où il est entré librement. Je ne pensais pas parvenir à l'âge que j'ai sans être au moins passée par là. (Weil, 1999 : 769)

² « Les souffrances physiques (et les privations) sont souvent pour les hommes courageux une épreuve d'endurance et de force d'âme. Mais il en est un meilleur usage. Qu'elles ne soient donc pas cela pour moi. Qu'elles soient un témoignage sensible de la misère humaine. Que je les subisse d'une manière entièrement passive. Quoi qu'il arrive, comment pourrais-je jamais trouver le malheur trop grand, puisque la morsure du malheur et l'abaissement auquel il condamne permette la connaissance de la misère humaine, connaissance qui est la porte de toute sagesse ? » (Weil, 1988 : 46).

C'est dans ce cadre interprétatif qu'il convient de replacer l'expérience personnelle de la pauvreté, et en bons disciples des anciens, les héritiers français du siècle dernier ne manquent pas à ce devoir. Ainsi, lorsque Montherlant se penche, dans un essai autobiographique éponyme, sur les épreuves du cinquième hiver de la guerre, fixer les souvenirs de la pénurie vécue en cet hiver 1943-44 et leur trouver une explication, voire une justification, ne font plus qu'un :

Nous vivions plongés jusqu'au cou *dans la misère des autres, et dans leur courage* ; dans l'espèce de gadoue *de cette misère et de ce courage inutile*, car (disons-le une fois pour toutes), qu'il soit bien entendu que le courage ne paye pas. Le froid, la faim, l'incommodité immense et multiforme, les logements de fortune, ou plutôt d'infortune, l'usure de la vie, le temps déchiqueté et dévoré, et non pas pour être heureux, mais seulement pour vivre, les coups du sort qui se succèdent avec une rapidité qui fait de vous comme un punching-ball sur lequel on frappe, la prévision et l'attente de la maladie, puis la maladie, l'incertitude de l'argent du lendemain (et c'est que cela coûte cher, de n'être pas heureux !), l'angoisse du manque d'argent (l'araignée gigantesque et hideuse du manque d'argent, tissant sa toile sur toute une foule : un sujet pour Goya). [...] *Je cherche quel est le sens d'une vie qui n'est faite que de lutter*, et où cette lutte sait qu'elle est sans fin, que c'est le tonneau des Danaïdes, qu'une difficulté surmontée, une autre difficulté surgira. (Montherlant, 1949 : 25-26)

En outre, quand bien même les justifications rationnelles feraient défaut, c'est alors dans le caractère irrationnel, inexplicable et arbitraire de la pauvreté que l'on verra la preuve ultime de sa nécessité. Savoir accepter dignement *toute* privation serait ainsi la récompense suprême du pauvre. Aussi ce récit du cinquième hiver de la guerre s'achève-t-il sur une mise à jour de la sagesse populaire : « L'heureux dit : "Une journée où l'on s'est levé à six heures du matin, c'est une journée de gagnée." Mais la travailleuse pourrait dire, songeant au dimanche : "Une journée où l'on s'est levée à dix heures, c'est une journée de gagnée." » (Montherlant, 1949 : 33). Le discours se fait ainsi circulaire et autosuffisant : les images saisies sur le vif de la pauvreté viennent confirmer les thèses philosophiques de l'auteur, tandis que leur force et leur prégnance sont renforcées, en retour, par le paradigme conceptuel qu'elles sont appelées à illustrer.

Pour autant, cette transfiguration de la misère en or de la morale stoïque ne relève pas simplement de l'équilibrisme rhétorique des sophistes, mais

implique un véritable travail sur soi, visant à transformer la contrainte de la pauvreté en un choix de vie librement assumé. L'autobiographie de Simone de Beauvoir en retrace soigneusement les étapes, par exemple dans l'évocation des pénuries alimentaires :

pour m'en accommoder je recourus à *un procédé* familial : de mes soucis alimentaires, je fis *une manie* dans laquelle je persévérerais pendant trois ans. Je surveillais la sortie des tickets, je n'en laissai jamais perdre un ; dans les rues, par-delà les étalages factices des magasins, je cherchais à découvrir quelque denrée en vente libre : cette espèce de *chasse au trésor* m'amusait ; quelle aubaine si je trouvais une betterave, un chou ! [...] Je retrouvai un des schémas favoris de *mes jeux d'enfant* : au sein de la pénurie l'organisation d'une rigoureuse économie. Je contemplais mes trésors, j'évaluais du regard leur distribution en journées : c'était l'avenir même que je tenais enfermé dans mon placard. (Beauvoir, 2007 : 575-576)

Transformer les subterfuges que la pauvreté impose à l'individu en triomphe de l'imagination ludique, c'est en quelque sorte annihiler la pauvreté, la dépasser en se dépassant soi-même. C'est pourquoi, si, par ces temps difficiles, s'habiller aussi est devenu un problème, cela n'est qu'une nouvelle occasion d'apprendre à ne pas « se compliquer inutilement l'existence » (Beauvoir, 2007 : 576), à se désintéresser des toilettes apprêtées pour sortir en tenue de ski, avec de gros souliers aux pieds. De même, lorsque, faute d'électricité, les coiffeurs restent souvent fermés, il suffit de s'habituer à porter des turbans : « par commodité et parce qu'ils me seyaient ; je m'y habillai définitivement. En toutes choses, j'allais au plus simple. » (Beauvoir, 2007 : 577). La pauvreté devient ainsi une expérience salutaire, en ce qu'elle permet de passer au crible ses propres « besoins » et de distinguer les objets de nécessité de ceux que l'on convoite par mimétisme social : « les besoins étaient réduits à leur vérité : cela me plaisait ; j'aimais aussi cette quasi-égalité qui nous était imposée » (Beauvoir, 2007 : 602).

Poussée au terme de sa logique, cette démarche devient un programme de vie, comme chez Simone Weil qui entre à l'Alsthom pour s'exposer pleinement à la précarité de la vie ouvrière. Certes, celle-ci réduit au strict minimum le spectre des ressentis de l'homme, substituant aux pensées et aux émotions des sensations physiques primaires : la faim, la « fatigue, accablante, amère, par moments douloureuse au point qu'on souhaiterait la

mort » (Weil, 1936 : 5/149), la peur (« rares sont les moments de la journée où le cœur n'est pas comprimé par une angoisse quelconque » : Weil, 1936 : 5/149-6/150), la soumission veule et indolente (« Ne jamais rien faire, même dans le détail, qui constitue une initiative. Chaque geste est simplement l'exécution d'un ordre. » : Weil, 1936 : 6/150), le souci de ne pas déplaire (« L'importance extraordinaire que prend la bienveillance ou l'hostilité des supérieurs immédiats » : Weil, 1936 : 6/150), la parcimonie (« Les sous deviennent une obsession. » : Weil, 1936 : 5/149). Or, aux yeux des héritiers, c'est précisément le caractère élémentaire de la vie pauvre qui est le gage de son authenticité, faisant de l'usine à Saint-Chambord non un enfer, ni même un purgatoire, mais un « endroit où on se heurte durement, douloureusement, mais quand même joyeusement à la vraie vie » (Weil, 2002 : 57). Ce que l'on gagne dans ces heurts est moins le triomphe de la volonté que la connaissance de soi, et notamment la conscience de la fragilité de sa propre position : la pauvreté ne cesse donc de nous rappeler la précarité d'une fortune que l'on ne doit qu'à un heureux concours de circonstances, et en cela devient synonyme de vérité. Dans les pas des anciens, les héritiers de l'époque contemporaine ne laissent pas d'exalter cette pauvreté éclairante.

La pauvreté revendicative : la révolte des héritiers

Toutefois, si le désir de se plonger à corps perdu dans la misère est si fort, si irrésistible qu'il peut conduire les héritiers français du siècle dernier jusqu'aux déserts d'*Aden. Arabie*, c'est aussi parce que la pauvreté de ces parties du globe que l'on n'appelle pas encore le tiers-monde leur semble un antidote à l'opulence étouffante de la mère-patrie, avec ses bourses, ses marchés et ses boutiques :

Ces achats sont morts, ces objets sont dès qu'on les possède usés jusqu'à la corde : ils engendrent une maladie, des faux désirs. Pour jouir de ses profits, pour rendre ses profits sensibles à sa propre conscience, un homme ne saurait les métamorphoser qu'en attestations de sa solitude et de son pouvoir. Les satisfactions les plus simples ne lui parviennent qu'à l'instant où elles provoquent la dépense d'un profit : un bourgeois ne se fait pas soigner à l'hôpital, mais aime payer son médecin. Il souffre que la femme qu'il aime soit gratuite pour lui : il veut la payer. (Nizan, 1973 : 148)

Ainsi s'opère un renversement de la notion même de pauvreté, puisqu'à la représentation de la pauvreté apparente des démunis et des déshérités, on oppose le tableau de ceux qui « sont pauvres, avec tous leurs profits. Aussi

pauvres que les hommes que j'aime, que moi-même » (Nizan, 1973 : 153), c'est-à-dire la pauvreté des héritiers, dont l'excédent de moyens ne saurait combler le déficit de désirs. Face à cette pauvreté domestique, « notre pauvreté, sous les coutumes des objets » (Nizan, 1973 : 127), la pauvreté des loqueteux et des pouilleux devient enviable. Le désir de se jeter dans cette pauvreté « des tunnels noirs, où circule l'odeur d'ammoniaque des excréments, des villages de tombeaux, des villages de maisons » (Nizan, 1973 : 92), y rejoindre ces « hommes bienheureux », « accroupis à la porte de porte de petits cafés enfumés », qui ont le « dos recouvert de ces ventouses faites d'une corne de chèvre, qui aspirent le mauvais sans des maladies » (Nizan, 1973 : 92), traduit ainsi la révolte de jeunes esprits critiques.

Une autre héritière qui, au cours de sa tournée de conférences publiques dans les plus riches universités privées des États-Unis, s'éclipse pour inspecter la Bowery, le cœur de la misère new yorkaise, y recherche également une vérité de la vie américaine, révélée par la pauvreté :

Les malades, les vieux, les ratés, les malchanceux, tous les déchets de la vie américaine rôdent sur ces trottoirs. Ils se couchent sur l'asphalte malgré le verglas et la pluie ; ils se blottissent sur les marches des petits escaliers qui descendent vers les sous-sols ; ou bien ils restent debout, appuyés aux murs, ils essaient de dormir debout. Ils n'ont plus qu'un but sur terre : c'est de boire ; dans la détresse noire et froide de la Bowery, le luxe des enseignes au néon annonce en chaque bar un paradis. (Beauvoir, 1997 : 85-86)

Ce qu'elle trouve dans les bas-fonds de la mégapole surpasse toute attente : sur les visages des pauvres, elle parvient ainsi à lire non seulement un diagnostic de l'ordre social, mais aussi le moyen de subvertir ce dernier. En effet, puisque « [i]ci, les pauvres sont des maudits : c'est la grande malédiction des hommes seuls. Ils n'ont ni foyer, ni famille, ni ami, aucune place sur terre ; ils ne sont que déchets, une écume inutile qu'on considère sans pitié » (Beauvoir, 1997 : 142), leur exclusion même les immunise contre la gangrène d'une société de consommation et de lucre. Cette relégation permet à ces pauvres, ces maudits, de s'inventer une sorte d'antimonde, un monde nocturne promouvant des valeurs et des idéaux alternatifs, opposés à ceux de l'univers diurne de la bourgeoisie. C'est ainsi que l'on retrouve à la tête de ce monde un personnage très genettien, « la

reine de la Bowery », « une vieille beauté qui a été célèbre, qui vit misérablement, mais qui possède un gros magot » (Beauvoir, 1997 : 86). Le centre de ce contre-monde n'est autre que le fameux bar-cabaret *Sammy's Follies*, qui réunit « de vieilles actrices, des chanteuses, des danseuses âgées de soixante à quatre-vingts ans et [les] exhibe le soir, empanachées de plumes, dans des danses et des chansons de leur jeunesse » (Beauvoir, 1997 : 87). « Bien entendu, toute cette histoire n'est pas belle : on bafoue de vieilles femmes misérables. » (Beauvoir, 1997 : 89). Mais comme « la Bowery, c'est l'envers de Wall Street » (Beauvoir, 1997 : 89), alors, vive la Bowery !

En effet, lorsque les héritiers essaient de penser, voire de conceptualiser, la pauvreté, les révélations se multiplient : non seulement la pauvreté leur semble-t-elle permettre de se connaître soi-même, et de mieux connaître le monde dans lequel ils vivent, dévoilant l'injustice au cœur même de l'ordre social, mais dans le prolongement de ce raisonnement, le concept même de pauvreté devient-il un outil de subversion, une arme de poing dans la lutte contre les principes fondateurs de la société contemporaine.³ Or, lorsque la pauvreté est ainsi instrumentalisée à des fins polémiques, qu'advient-il du souvenir d'avoir éprouvé celle-ci dans sa chair ?

La pauvreté autobiographique

Avant d'esquisser une réponse, arrêtons-nous brièvement sur un exemple révélateur de la distance qui sépare, dans le discours de nos auteurs, la pauvreté des ouvrages publicistes de la pauvreté des textes autobiographiques. Il s'agit ainsi de comparer l'éloge des chômeurs dans le reportage que Simone Weil consacré à la crise économique allemande des années vingt, au récit de son propre licenciement de l'Alsthom et de son propre chômage, récit qu'elle signe par ailleurs d'un pseudonyme. Notons d'emblée que dans les deux cas, il s'agit bien du compte-rendu d'une

³ Parmi l'*intelligentsia* française, cette foi en la force libératrice et régénératrice de la pauvreté est si grande qu'au lendemain de la Libération, dans une Europe ravagée et diminuée par la guerre, Camus peut soutenir que si le renouveau est possible, c'est uniquement en vertu du caractère extrême de ce dénuement : « Aujourd'hui l'occasion nous en est donnée. Ce pays est pauvre et nous sommes pauvres avec lui. L'Europe est misérable, sa misère est la nôtre. Sans richesses et sans héritage matériel, nous sommes peut-être entrés dans une liberté où nous pouvons nous livrer à cette folie qui s'appelle la vérité. » (Camus, 1950 : 61).

expérience personnelle de l'auteur : pour Simone Weil, la situation des chômeurs allemands ne fait nullement l'objet d'études sur documents, et sa connaissance résulte d'entretiens et de rencontres effectués au cours d'un séjour de deux mois, entrepris à cet effet à l'été 1932. Ce n'est donc pas un hasard si les *Impressions d'Allemagne* figurent dans le titre même de l'article où l'écrivain retrace ses souvenirs personnels de l'état misérable dans lequel elle a trouvé les citoyens de ce pays voisin. Mais comme le récit de l'expérience personnelle doit faire l'objet d'une interprétation sociologique (et idéologique), les images de chômeurs, enchâssées dans le discours explicatif, revêtent rapidement une dimension symbolique et se font l'allégorie d'une humanité humiliée, mais indestructible. En effet, écrasés par une crise économique issue de l'alternance des cycles de surproduction et de récession (image moderne de l'antique prédétermination du destin), les chômeurs allemands qui, par la culture, l'autodidaxie et le renforcement du lien social, résistent à la dégradation de l'humain, deviennent sous la plume de Simone Weil de nouveaux héros tragiques :

Dans leurs moments de tristesse comme dans leurs moments de gaieté en apparence insouciant, leur maintien, leur langage restent empreints d'une gravité, ou plutôt d'un sérieux, qui les fait apparaître, non pas comme accablés par le poids de la misère, mais comme continuellement conscients du sort tragique qui est le leur. Ils n'aperçoivent pas d'issue ; mais ils ont conservé, ils conservent, dans la condition inhumaine où ils sont placés, leur dignité d'êtres humains par une vie saine et une haute culture.

Beaucoup, qui ne mangent pas à leur faim, trouvent encore quelques sous pour les organisations sportives, grâce auxquelles ils peuvent s'en aller en bandes joyeuses, hommes et femmes, garçons et filles, vers les lacs et les forêts, marcher, nager, jouir de l'air et du soleil. D'autres se privent de pain pour acheter des livres... (Weil, 1932 : 12/320)

Il suffit toutefois de changer de registre, et de passer de la philosophie sociale et politique au souvenir du licenciement de ses camarades et de son propre renvoi de l'Alsthom, pour que l'image du chômeur perde tout son éclat rhétorique et cède la place à l'aveu de la peur et de l'impuissance ressenties face à la pauvreté :

Qu'est-ce qu'on a contre moi ? On n'a pas daigné me le dire. [...] Voilà le chef de d'atelier. Je lui demande bien poliment une explication. Je reçois comme réponse : « Je n'ai pas de comptes à vous rendre » et aussitôt il s'en va. Que faire ? Un

scandale ? Je risquerais de ne trouver d'embauche nulle part. Non, m'en aller bien sagement, recommencer à arpenter les rues, à stationner devant les bureaux d'embauche, et, à mesure que les semaines s'écoulaient, sentir croître, au creux de l'estomac, une sensation qui s'installe en permanence et dont il est impossible de dire dans quelle mesure c'est de l'angoisse et dans quelle mesure de la faim. (Weil, 1936 : 5/149)

Qu'est-ce qui rend si paralysant le fantôme de la pauvreté que l'on aperçoit au moment du renvoi ? Quel visage a cette pauvreté vécue et non pas théorisée ? Tout d'abord, la pauvreté en tant qu'expérience n'est pas un état, mais une dynamique de l'*appauvrissement*, une force active qui ne cesse d'agir *en appauvrissant* la vie des pauvres. De toute évidence, les restrictions qu'elle impose ne se limitent pas à réduire le spectre d'activités, mais conduisent au rétrécissement radical du champ de vision « pauvre », modifient fondamentalement le rapport « pauvre » au monde : à force de se heurter constamment aux portes fermées, l'on apprend tout d'abord à se passer, puis à se désintéresser complètement de ce qui se trouve derrière ces portes. C'est ainsi qu'un monde « pauvre » se trouve privé des « objets de luxe », et en premier lieu des biens culturels. Dans un roman autobiographique, consacré à la vie de son père, Paul Nizan en apporte des témoignages saisissants :

Il apprenait la géométrie, l'algèbre, la physique, l'histoire, il retenait des noms qui ne lui disaient rien, qui ne faisaient pas partie de sa vie de tous les jours, Athalie, Andromaque... Quel rapport avaient-elles, ces héroïnes des familles cultivées, avec le service de nuit du père, les cigares de contrebande, le sang fumant des cochons égorgés ? Le Cid, Chimène... Quel rapport avec les lessives de Mme Dubuis et la crasse des gens à l'aise ? (Nizan, 2008 : 69-70)

Or, le monde de la culture classique est loin d'être la seule dimension absente du monde « pauvre » : il en va de même pour les loisirs, les vacances et les voyages, pour les ambitions, les projets et les rêves, pour l'amour et pour les folies, et même pour l'imaginaire, que l'on ne possède plus en propre, puisque même dans les moments d'abandon et de débauche, la bande d'amis de Pierre Nizan cherchait à vivre « une existence qui imitait d'assez près les divertissements coûteux des fils de gens riches dont ils lisaient les exploits entre les dessins des petits journaux » (Nizan, 2008 : 96). Le monde « pauvre » n'est donc plus un champ de possibilités

potentiellement ouvertes, mais un enclos bien délimité où il s'agit de construire *prudemment* sa vie :

C'est un homme pauvre ; il connaît qu'il est attaché à une certaine place dans le monde, une place décrétée pour la vie entière, une place qu'il mesure d'avance comme une chèvre attachée mesure l'aire ronde de sa corde, et qui est voulue comme toutes les conditions du monde par le hasard, par les riches, par les gouvernants. [...] Il vit un jour après un jour, sachant que les années ne tiennent en réserve pour lui aucune transformation, aucune grande aventure. Il est à un endroit, il est dans une certaine situation et il y demeurera fixé : il voit comment vivent les hommes de son état, comment se succèdent leur vie, leur mort et leur pauvre héritage, c'est un chemin dont le débouché est visible de loin. [...] Ils naissent, ils vivent, ils meurent étranglés par le travail : au-dessus d'eux, il y d'autres hommes qui savent simplement qu'ils mourront, mais les détours qu'ils font pour arriver à la mort ne sont pas aussi clairs et passent par des carrefours. Les bourgeois, ce sont des hommes qui peuvent changer d'avenir et qui ne connaissent pas toujours la figure qu'il prendra... (Nizan, 2008 : 45-46)

Vivre la pauvreté, c'est donc vivre dans ce monde appauvri, mais c'est aussi en avoir honte : « comme l'on s'accommode de tout, nous avons la honte de nous accommoder de notre misère, des rutabagas qu'on servait à notre table, des libertés infimes dont nous disposions encore, de notre sécheresse intérieure. » (Sartre, 1982 : 39). Aussi tente-t-on de mettre la pauvreté à distance, de la cantonner dans ces ghettos de miséreux que l'on démonise (« Quelle horreur ! Quelle dégradation ! Ils vivent dans une promiscuité d'animaux... » : Nizan, 2008 : 207), en même temps que l'on cherche à les apprivoiser par le biais des œuvres de charité. Mais qu'il s'agisse des discours scandalisés des partisans de l'hygiène publique ou des propos apitoyés des philanthropes, tous offrent un cadre interprétatif cohérent et clair qui a pour effet de déréaliser la pauvreté : « tout ça n'avait pas plus de réalité que la misère des « petits pauvres » qu'on m'invitait à considérer quand je traînais à finir ma soupe », se souviendra ainsi Colette Aubry (Aubry, 1983 : 35). Seule la pauvreté éprouvée comme une expérience sensible personnelle de l'autobiographe ne se laisse pas réduire à un phénomène significatif ou un exemple illustratif, arguments efficaces dans les débats, mais conserve, au contraire, un effet dérangeant de présent et de présence : « Dans la rue de janvier, ce dimanche, par un des froids les plus coupants du cinquième hiver, des enfants de Paris font la queue. Ils

sont bien là une dizaine, courbés sous la bise dans leurs petits paletots élimés (au dos, deux tâches pâles : les endroits luisants ou saillent les omoplates dissymétriques). Ils ne sont pas beaux. » (Montherlant, 1949 : 34). Ils ne sont pas beaux : l'expérience personnelle de la pauvreté ne cherche pas à pallier ce fait. Vêtir ceux qui sont nus n'est pas de son ressort.

Ainsi la lecture des écrivains et intellectuels français du siècle dernier révèle-t-elle un double discours de la pauvreté, une curieuse coexistence de deux pauvretés très distinctes. D'un côté, une pauvreté qui s'articule dans des textes polémiques, élément d'un système philosophique ou métaphysique, objet de spéculations et de commentaires critiques, argument en faveur d'une transformation de la société : pauvreté valorisée, dans le discours des héritiers, à la fois comme legs du passé, renvoyant aux humanités classiques, et notamment au stoïcisme hellénistique, et comme justification de la remise en question des institutions établies, au nom d'un avenir plus juste. Mais on trouve aussi, dans leurs écrits autobiographiques, une pauvreté d'expérience, bien moins valorisante, dont les représentations discursives, tantôt factuelles et sèches, tantôt violentes et imaginées, relèvent davantage de l'aveu, souvent difficile et comme entaché de honte, de son impuissance face à la pauvreté.

Comment expliquer ce dédoublement du regard que les héritiers du siècle dernier portent sur la pauvreté ? Doit-on donner raison à Gustave Thibon, évoquant la phobie de l'épaisseur qui caractérise selon lui l'intelligentsia française, son désir de ne plus avoir « de lest, plus de poids mort, plus de réserves paralysantes : [seulement] une voile sans épaisseur ni densité que le vent des « grands principes » puisse mouvoir à son gré » (Thibon, 1985 : 24) ? Ou simplement constater que « l'homme joue trop souvent avec les idées, les images pour s'accommoder d'une angoisse dédaigneuse de toutes les formes » (Nizan, 2008 : 275), comme le conclut Paul Nizan à la fin de la biographie de son père, cet « homme obscur » (Nizan, 2008 : 181) qui n'est jamais sorti de sa pauvreté ? Serait-il ainsi question de donner des formes familières (discursives, rhétoriques ou idéologiques) à l'expérience trop angoissante et trop déconcertante, puisque trop impérieuse, trop envahissante, trop forte, de la perte de l'identité sociale vécue dans le dénuement de l'extrême pauvreté ?

Bibliographie

- Althusser, L. (2005, édition originale 1992). *L'Avenir dure longtemps* suivi de *Les faits*. Paris : Stock/Imec.
- Audry, C. (1983). *La Statue*. Paris : Gallimard.
- Beauvoir, S. (1997, édition originale 1948). *L'Amérique au jour le jour*. Paris : Gallimard.
- Beauvoir, S. (2007, édition originale 1960). *La Force de l'âge*. Paris : Gallimard.
- Camus, A. (1950, première parution dans *Combat* du 4 novembre 1944). *Actuelles. Écrits politiques*. Paris : Gallimard.
- Galois, S. (1936). « La vie et la grève des ouvrières métallos ». in Monatte, P. (dir.). *La Révolution prolétarienne*. 224. pp. 4/148-8/152.
- Montherlant, H. (1949). *L'Étoile du soir*. Paris : H. Lefèbvre.
- Montherlant, H. (1941). *Le Solstice de juin*. Paris : Grasset.
- Nizan, P. (1973, édition originale 1932 aux Éditions Rieder). *Aden-Arabie*. Paris : Éditions François Maspero.
- Nizan, P. (2008, édition originale 1933 aux Éditions Grasset et Fasquelle). *Antoine Bloyé*. Paris : Grasset.
- Sartre, J.-P. (1982, édition originale 1949). *Situations III. Lendemain de guerre*. Paris : Gallimard.
- Thibon, G. (1985, édition originale 1942 dans la Librairie de Médicis). *Diagnostics. Essai de physiologie sociale*. Paris : Fayard.
- Vidal-Naquet, P. (1995). *Mémoires : la brisure et l'attente 1930-1955*, Paris : Seuil – La Découverte.
- Weil, S. (2002, édition originale 1951). *La Condition ouvrière*, Paris : Gallimard.
- Weil, S. (1932). « Impressions d'Allemagne (août et septembre). L'Allemagne en attente », in Monatte, P. (dir.). *La Révolution prolétarienne*. pp. 6/314-12/320.
- Weil, S. (1999, rédaction du texte 1942). « Lettre au père Perrin : autobiographie spirituelle ». in WEIL, S. *Œuvres*. Paris : Gallimard, p.765-780.
- Weil, S. (1988, édition originale 1947). *La Pesanteur et la grâce*, Paris : Plon.

[Indietro all'indice](#)

Explorer les territoires des sans-abri : quels discours visuels ?

Isabelle Le Pape

Résumé: Projets de véhicule-abri, d'habitat ou peintures urbaines mélancoliques, ces propositions artistiques contemporaines inaugurent un regard esthétique et social sur la pauvreté

Mots clés: Discours critique – SDF – Espace public – Art social – Vidéo.

Keywords: Critical discourse – Homelessness - Public space - Social art – Video projections

Mais je n'avais pas supposé que, en dépit même de ma ferme résolution, de mon expérience dans les arts de la solitude et de ma liberté qui était la liberté de la pauvreté, je n'avais pas supposé que je serais, moi aussi, embarqué dans l'action...
(Jack Kerouac)

La pauvreté : un thème au cœur d'innovations artistiques.

Dès la fin du XIX^e siècle, des artistes, mais aussi des écrivains, se sont emparés de motifs apparentés à la pauvreté afin de traduire avec force description, les effets de l'industrialisation pour fustiger les méfaits du progrès et renouveler le regard sur les différentes franges de la société.

Avec l'avènement de la photographie et le développement des agences de presse, témoignage et regard critique se combinent de manière plus froide autour des conditions de vie précaire [fig.1]. Comme l'explique l'historien de l'art Léon Rosenthal, « la religion pure de la beauté n'est plus suffisante

pour assouvir les âmes : peu à peu s'imposent le souci et le culte de la cité»¹.

Pour beaucoup d'artistes, il s'agit de traduire la misère de manière réaliste afin d'interpeler la conscience du spectateur tout en adoptant un souci de véracité et un regard neuf sur les nouvelles conditions de vie dues à l'urbanisation. Au cours



Fig. 1 Agence Rol, *Zoniers d'Ivry*

prolongement de ces représentations variées témoignant d'un réel intérêt pour la pauvreté, le vagabondage et la misère sociale, le travail de l'artiste va s'apparenter à celui du mendiant, qui récupère les déchets produits par la ville afin d'en tirer un maigre revenu, comme l'évoquait Baudelaire dans *Curiosités esthétiques* (1868) :

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts, comme un avare son trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance².

La description de Baudelaire s'appliquera particulièrement à la posture artistique du dadaïste Kurt Schwitters, qui utilisait des déchets trouvés çà et là, afin de concevoir des collages tridimensionnels exaltant l'usure et la

¹ Rosenthal, L. (1987). *Du romantisme au réalisme*. Paris : Macula. p. 350.

² Baudelaire, Ch. (1974). Du Vin et du haschisch. in *Curiosités esthétiques, Œuvres complètes*. Grenoble : Roissard. p. 407.

patine, intitulés *Merz* – à partir d'un morceau du mot allemand « *Kommerz* », qui préfigurent les nouvelles formes sculpturales, les installations et l'art situationniste.

Un art de la précarité

Il en va ainsi de la démarche de l'artiste suisse Thomas Hirschhorn (né en 1957), qui base son travail sur la notion de précarité en créant des structures modulaires éphémères, apparemment désordonnées et improvisées, à partir de matériaux récupérés. Partisan d'une esthétique du recyclage, Hirschhorn n'hésite pas à affronter de violentes critiques, militant en faveur de justice et d'égalité. Ses installations reconnaissables par leur assemblage de vieux cartons, feuilles d'aluminium, sacs poubelle, scotch renforcé et coupures de presse, sont non seulement faites de matériaux de fortune, mais sont politiquement et socialement engagées et engendrent une réflexion sur le thème de l'exclusion et sur la condition humaine. Souvent aidé par la population locale, Hirschhorn fait participer le public de manière active, comme à Aubervilliers en 2004 (*Musée précaire Albinet*), où les habitants du Landy ont été associés à la construction d'une institution éphémère dans laquelle des œuvres d'art ont été montrées. Formés à la sécurité, au transport et à la médiation des œuvres au Centre Pompidou, les habitants de ce quartier situé en périphérie de Paris, dans une banlieue à la population la plus pauvre d'Île-de-France, ont monté, démonté et surveillé le Musée. Aussi l'artiste s'est-il investi afin de modifier le regard des habitants et de susciter un sens collectif d'engagement. En ce sens, l'installation a élargi ici la définition de la notion de spectateur, vers une forme «participationnelle», loin des formes convenues et institutionnelles.

Réactiver les débris

Dans la lignée de cette vision prenant en compte l'environnement social, le travail de Dan Peterman (né en 1960 à Minneapolis), qui travaille à Chicago, prend pour modèle la démarche des plus démunis. Son art se veut foncièrement nomade, insaisissable, et rappelle le geste de celui qui arpente les rues, cherchant à récupérer des débris, à les archiver et à leur donner une nouvelle fonction, comme dans *With carrying Case Series, suite of five* (1990-1992), où des moules d'objets absents évoquent une archéologie à l'ère industrielle. Réalisées avec une économie de moyens, ses œuvres visent à imaginer des solutions en regard des méfaits liés à l'industrialisation tout en s'appuyant sur une réflexion critique de la société, de ses valeurs, de ses habitudes de consommation et de gaspillage et sur une observation fine des processus : « Une société, comme un individu, révèle beaucoup sur elle-même par ce qu'elle met au rebut et ce qu'elle préserve.³ » Aussi, son travail de tendance interventionniste, *Chicago Compost Shelter* (1988), s'inscrit-il dans un champ d'action plus vaste que ces précédentes œuvres. En couvrant un minibus de déchets biologiques et en réutilisant la chaleur dégagée par la fermentation du compost pour chauffer l'intérieur du véhicule, celui-ci peut désormais servir de logis à des sans-abri. L'œuvre de l'artiste revêt ici une fonction utilitaire et sociale. Les matériaux de l'œuvre coïncident avec sa fonctionnalité, dans un cycle vertueux de récupération des déchets. Dès lors, tout en renouvelant les codes de l'œuvre d'art, Dan Peterman refuse les séparations entre l'art, l'architecture, la politique, la philosophie, valorisant l'innovation et favorisant la transformation qualitative de la société. Il prône une pratique expérimentale de l'art dans un

³ *Leçons de choses*, œuvres de la collection du Fonds régional d'art contemporain Poitou-Charente (2010). Angoulême : FRAC Poitou-Charente ; Poitiers : CRDP de Poitou-Charentes, p. 27.

souci d'urbanisme unitaire, construisant des dispositifs qui ont pour but de changer le monde à travers des actions engagées.

Mélancolie des friches urbaines

D'apparence plus conventionnel, le discours pictural élaboré par Tim Eitel (né en 1971) autour des sans-abri n'en est pas moins percutant. Ce peintre affilié à la Nouvelle École de Leipzig, où il a reçu sa formation artistique, s'intéresse aux espaces publics urbains désaffectés par les foules, où les sans-abri trouvent refuge : recoins, tunnels, souterrains, lieux sans identité, qu'il peint dans des tons gris neutres. Les rares figures qui les peuplent, parfois indistinctes, vues de dos ou emmitouflées dans des sacs de couchage, suggèrent un sentiment d'abandon et de froide mélancolie. Tim Eitel explique son regard sur ces personnages solitaires :

On a souvent parlé de solitude, de mélancolie, de dérégulation même. Mais je ne partage pas ce point de vue. À mes yeux, les personnages que je peins sont saisis en interaction avec leur environnement : ils regardent un tableau, ils circulent dans un espace, ils esquissent un geste, un mouvement. Bref, ils sont présents, dans le sens où l'on dit que l'on est présent aux choses⁴.

Ayant vécu en Allemagne, à Los Angeles et depuis quelques années installé en France, le peintre prend soin d'effacer les traces, les détails qui pourraient permettre d'identifier les lieux et ceux qui les traversent afin de rendre les paysages urbains énigmatiques. Le spectateur n'identifie plus rien, que ce vide extrême et ces fonds gris dépouillés. C'est cette vacuité, cette forme de non-vie, soulignée par l'importance accordée aux espaces vides, qui intéresse l'artiste : « j'ai remarqué que les espaces que j'ai construits sont très définis et à la fois peu profonds ; presque comme si on

⁴ Interview de Tim Eitel par Florent Papin, <http://prussianblue.fr/tim-eitel-repondre-de-la-peinture/> (consulté le 12/02/2016).

pouvait toucher le fond.⁵ » Ce sont souvent des personnages démunis, aux vêtements sombres, le visage en partie cachée, qui sont allongés sur des matelas posés au sol, comme s'ils dormaient dans la rue. Dans *Besitz* (2008), un sans-abri dont on ne voit pas le visage, le dos courbé, pousse un caddie chargé d'affaires non-identifiables, le tout dans un décor gris sombre. Les vagabonds ressemblent ici à ces figures décrites par Jack Kerouac, dans *Les clochards célestes* (1963) :

Sans bourse délier, je quittai Los Angeles sur le coup de midi, caché dans un train de marchandises, par une belle journée de la fin septembre 1955. Étendu sur une plate-forme roulante, mon sac sous la nuque, les genoux croisés haut, je me laissai absorber par la contemplation des nuages tandis que le convoi roulait vers le nord⁶.

Or, très souvent, Eitel ne représente pas directement les pauvres et met en scène ces espaces sans figure, montrant des amas d'affaires, des couvertures, des sacs de couchage abandonnés, qui renvoient à l'absence et à la disparition, comme dans *Pile* (2009), *Untitled (Cot)* (2009), où un lit de camp évoque une personne hors-champ ou encore dans *Untitled (Protest)* (2009), qui montre un abri de fortune et des résidus d'affaires appartenant à un sans-abri. Le regard porté par l'artiste sur les exclus de la société témoigne non seulement d'une certaine forme de mélancolie, mais également d'une réelle projection « sur l'espace socio-historique du système social total de l'art [...] En travaillant la notion de fait social total, on remonte des aspects sociaux séparés, indépendants de l'art, à la combinatoire spécifique qui caractérise l'art et seulement lui [...] Mais l'artiste qui est engagé dans ce champ est aussi, et d'abord, engagé dans la société⁷ », comme le rappelle Dominique Château, pour qui « le monde de

⁵ Interview de Tim Eitel par Frédéric Bonnet, *Le Journal des Arts* n°442, 2-15 octobre 2015.

⁶ Kerouac, J. (1963). *Les clochards célestes*, Paris : Gallimard, p. 11.

⁷ Château, D. (1998). *L'art comme fait social total*. Paris-Montréal : L'Harmattan. p. 91.

l'œuvre n'est pas une sorte de philosophie du monde de l'art, mais une proposition qui, dans un état donné de ce monde et de sa théorie, introduit une expérience humaine nouvelle et singulière.⁸ » En ce sens, la pratique picturale d'Eitel se fait dans l'héritage assumé des avant-gardes et s'essaye à infléchir la réalité socio-politique, à inscrire les œuvres dans le tissu social, notamment à renouveler le regard sur le cadre de la ville et ses habitants les plus démunis, avec la conviction qu'il est possible de nouer un dialogue avec l'architecture au quotidien. D'où ce pathos, cette mélancolie que l'on peut ressentir à la vue des toiles d'Eitel, comme un humanisme qui ne parviendrait pas à refaçonner le réel. De la sorte, l'impact des œuvres sur le système de l'art, qui intègre divers aspects de la réalité sociale, renouvelle le champ de l'art comme domaine de définition où l'investissement artistique doit nécessairement se projeter pour accéder à l'efficacité sociale. « Et c'est le propre de l'artiste de prolonger cette recherche, cette quête incessante qui tient sa conscience en éveil, tendue vers un but dont elle ne cesse de différer l'accomplissement.⁹ » En effet, les toiles de Tim Eitel ne s'arrêtent pas au simple constat sur la misère du monde contemporain, elles s'insèrent dans un champ de réflexion plus large autour des conséquences de nos modes de vie urbains et de notre non-relation à une partie de nos contemporains isolés, voire invisibles. L'esthétique dépouillée de ses peintures dépolitisées est toutefois directement connectée à la réalité sociale et politique, qui traverse une crise et un vide inédits.

Des projections dénonciatrices au discours critique

D'autres artistes s'affranchissent des limites du champ de l'art et portent

⁸ *Op. cit.*, p. 107.

⁹ *Op. cit.*, p. 105.

leur travail dans la sphère publique, comme Krzysztof Wodiczko (né en 1943 à Varsovie), qui associe un questionnement sur la fonction sociale de l'artiste à une redéfinition du rôle du designer. Ayant quitté la Pologne en 1977, ses réflexions sur l'engagement social à travers le design et les arts visuels le mènent à intervenir dans l'espace public, notamment au moyen de projections sur des monuments. Cet artiste, qui enseigne au MIT, détourne et manipule des messages à connotation activiste afin de transformer l'opinion publique par le biais de « projections publiques » sur des monuments architecturaux qui ont lieu de nuit. En usant de métaphores à visée sociale et politique, Wodiczko transforme les édifices publics en supports nouveaux, détournés de leur fonction initiale. Il invite ainsi le public à prendre conscience des réalités qui se cachent derrière ces monuments symboliques. À partir des années 1990, il commence à solliciter la participation des communautés en relation avec les lieux de projections, mettant en parallèle l'aspect statique des bâtiments avec les témoignages des individus vivant dans leur ombre. « La conception dominante, qui consiste à voir les sans-abri comme de simples objets, explique largement pourquoi nous laissons des gens vivre et mourir dans nos rues sans faire grand-chose pour les aider¹⁰ », déclare-t-il. Cette prise de conscience n'est pas sans lien avec le regard que portait Walter Benjamin sur la ville et les sans-abri, vécus et ressentis « comme des objets sans identités », sans existence :

Dans l'activité de se déplacer à travers la ville, décrite par Benjamin comme une « série de chocs et de collisions », les sans-abri sont ressentis comme des barrières immobiles dressées sur notre chemin [...] les sans-abri sont considérés comme des objets sans identités qu'il faut pouvoir passer sans encombre au lieu de reconnaître leur existence¹¹.

¹⁰ Wodiczko, K. (1995). *Art public, art critique*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, p. 174.

¹¹ *Op. cit.*, p. 175.

En observant les sans-abri avec un regard attentif à leurs caractéristiques formels, à leurs usages, à leurs déplacements, Wodiczko se fait anthropologue et sociologue :

Les surfaces des SANS-ABRI trop ou trop peu vêtus, pas lavés, craquelés par leur exposition permanente à l'air libre, posant avec leurs gestes figés, « classiques », ressemblent à celles des monuments officiels de la ville. Les SANS-ABRI paraissent plus spectaculaires encore que les sculptures urbaines, les édifices publics ou commémoratifs les plus expressifs et les plus colossaux, car rien n'est plus gênant ni plus étonnant qu'un signe de vie dans un monument¹².

Dans l'Europe de l'Est historique, où a commencé à travailler l'artiste, l'art politique, au sens occidental du terme, n'existait presque pas. Les œuvres qui parlaient de la situation politique constituaient, jusqu'aux années 1980, des manifestations isolées.

Cependant, on a attribué à de nombreux gestes, souvent minimes, des significations anti-institutionnelles ou politiques alors que bien souvent, il s'agissait de transgresser le tabou des sphères privée et publique. Pour Wodiczko, le paysage social et architectural des villes est propice à la

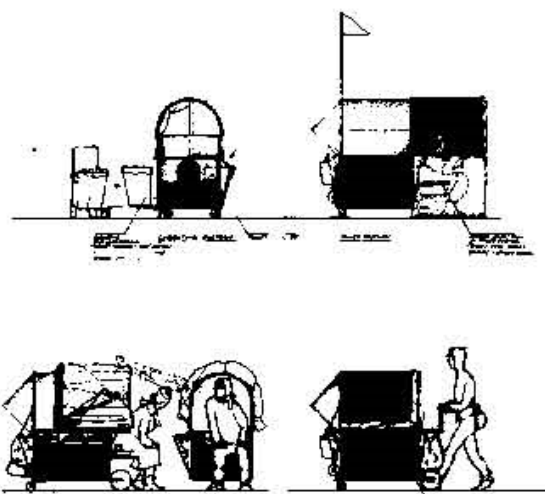


Fig. 2 Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicles*

projection d'un nouvel imaginaire de l'espace public. Le regard distant de l'artiste révèle le métarécit d'une société détachée de ses racines

¹² *Op. cit.*, p. 117-118.

traditionnelles. Dans *Projection des sans-abri* (1987), il fait d'eux des porte-paroles, messagers d'une condition et d'une forme d'existence que les politiques comme le public refusent de voir. Il force ainsi les monuments à porter leur cause. A travers ces projections effectuées au moyen de puissants projecteurs de diapositives à arc au xénon, l'artiste cherche à démythifier les monuments imposants et massifs et à modifier le regard porté sur les pauvres, les oubliés de la société. Les discours visuels de l'artiste combinent donc stratégie autour de la réutilisation d'images populaires largement répandues dans les médias à un récit projeté qui se fond avec sa réception pour former un modèle critique visant la réinsertion de l'art dans la vie sociale.

Toutefois, Wodiczko n'a pas pu projeter, comme il l'envisageait, les corps des exclus de la ville sur les personnages historiques du monument de l'Union Square à New York, aussi, a-t-il pu le faire à Boston, le soir du gala du Nouvel An, sur le monument commémoratif de la Guerre de Sécession, le transformant en mémorial dédié à la question contemporaine des sans-abri. Il en fait des immeubles nomades, des « monuments mobiles de la cité¹³ » et leur confère une dimension auratique puissante, « répondant parfaitement en ce sens à ce qu'on pourrait appeler une demande de sublimité de la part de chacun¹⁴. » Cette projection, intitulée *The Homeless Projection, The Soldiers and Sailors Civil War Memorial, Boston Common, Massachussets* (1987) lui permet d'affronter ce qui, selon Dominique Baqué, va devenir l'enjeu majeur de son œuvre :

Comment redonner place, liberté et dignité aux sans-abri, ces oubliés du capitalisme libéral qui, désormais couchés tels des déchets oubliés et vaguement encombrants, hantent de leur présence à la fois provocante et fantomatique les trottoirs des

¹³ *Op. cit.*, p. 118.

¹⁴ Baqué, D. (2006). *Pour un nouvel art politique*. Paris : Flammarion. p. 114.

mégapoles occidentales alors même que, dans une Histoire encore récente, les mendiants emblématisaient le tiers-monde [...] ¹⁵.

Au-delà des projections publiques, la conception de véhicules technologiques par Wodiczko offre la possibilité de combiner sa formation de designer avec ses discours artistiques [Fig.2 et fig. 3]. En



Fig. 3 Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicles*

s'intéressant aux droits humains et en remettant en question la classe dirigeante, l'artiste tente de donner une voix aux marginaux. Car la réappropriation critique des monuments trouve ses limites (temps limité, public captif non initié, etc), aussi Wodiczko va-t-il concevoir et produire des modes d'habitation pour les « *homeless people* », inscrivant sa démarche dans le tissu urbain, au plus proche de la réalité. Cette série de véhicules pratiques (*Critical vehicles*), destinés principalement aux sans-abri, va progressivement trouver une fonction utilitaire dans *Homeless vehicles* (1988). Après avoir consulté de nombreux sans-abri de New York, il crée ce véhicule multifonctionnel, qui leur permet de transporter leurs biens, de se laver et de dormir à l'abri. Dès les années 1970, Wodiczko s'est déjà essayé à la réalisation de véhicules, dans une approche plutôt conceptuelle (*Vehicule 1*, Varsovie, 1973). De fabrication artisanale, ce véhicule bas et allongé, équipé de simples roues de bicyclette et d'un système d'engrenages et de poulies, donne une idée de son mode de propulsion. Or les véhicules furent confisqués par les autorités car ils mettaient en évidence le problème des sans-abri :

¹⁵ *Op. cit.*, p. 118.

Alors qu'il était encore en Pologne, Wodiczko a entrepris de faire face à cette situation en dessinant plusieurs projets de véhicules que l'on pouvait interpréter comme des modèles analytiques des rouages politiques de l'État (...) D'autres projets de l'artiste prévoyaient la fabrication de véhicules destinés aux travailleurs, aux assemblées ordinaires de citoyens [...]¹⁶.

En s'attaquant à la situation des exclus, en inventant des véhicules destinés à leur usage spécifique, Wodiczko explore donc une visée nouvelle de l'acte artistique, car « grâce à l'utilisation de véhicules appropriés, adaptés, certains sans-abri ont réussi à trouver un moyen de subsistance dans la ville¹⁷. » De plus, son travail rejoint celui du sociologue et de l'anthropologue, car c'est en discutant avec ceux qui passent leurs journées à récupérer des objets et rebuts qu'il a pu mettre au point un projet de véhicule devant à la fois servir de refuge et à transporter et entreposer des boîtes et des bouteilles. S'il n'est pas présenté comme un produit fini pouvant réellement être utilisé dans les rues, le *Véhicule* est envisagé comme un point de départ permettant la collaboration entre designers et les utilisateurs potentiels. Après avoir subi des tests préliminaires dans les rues de New York, le modèle a fait l'objet de discussions avec les récupérateurs et les passants, devenant objet d'échanges et de confrontations. L'œuvre de Wodiczko entre donc dans la sphère publique et devient objet de médiation comme de prise de conscience.

Un art circonstanciel

Nul doute que les solutions recherchées par Wodiczko à la crise de la cité contemporaine procèdent d'un discours théorique capable de recréer véritablement du lien social. D'autres artistes conçoivent des œuvres dont l'usage est destiné aux sans-abri, comme le collectif danois N55, qui

¹⁶ *Canada, XLII Biennale di Venezia* (1986). Ottawa : National gallery of Canada, p. 48.

¹⁷ Wodiczko, *op. cit.*, p. 176.

aménagement et gère des espaces d'accueil pour réfugiés ou le groupe Superflex, qui agit sur le terrain humanitaire. Comme Wodiczko, N55 s'est questionné sur la conception des véhicules de confection simple et peu coûteuse, pouvant proposer divers usages pour différents publics, comme



Fig. 4 N55, *Urban free habitat system*

le *Small Truck* (2005), le *Spaceframe Vehicle* (2013) ou le *Modular Boat* (2002). Ils imaginent également des prototypes d'habitats ou d'espaces pouvant être réalisés aisément et habités par quiconque le souhaite, comme *Rooms* (2004) ou *Urban free habitat system* (2008) [Fig.4].

Plus récemment, leur dernier projet intitulé *No Borders campaign* vise à affranchir les frontières entre nations, évoquant les questions soulevées par les vagues successives de migrations en Europe. Enfin, le projet *N55 Services* offre d'améliorer les conditions de vie de quiconque en éprouve le besoin, en collaboration avec les services locaux. Plus engagé politiquement et travaillant à l'échelle locale autour de projets sociaux, le collectif d'artistes danois Superflex, formé en 1993 par Jakob Fenger, Rasmus Nielsen et Bjornsjerne Reuter Christiansen, travaille sur des projets visant à apporter des solutions en expérimentant des moyens de production alternatifs. Selon eux, l'art est un outil au service des hommes, aussi travaillent-ils en s'insérant dans un réseau social, à travers des collaborations avec des ONG et des scientifiques. Ces artistes, comme

Wodiczko, font le choix d'un art circonstanciel, sous-tendu par le désir d'abolir les barrières spatio-temporelles entre création et perception de l'œuvre :

L'artiste n'est plus le démiurge, il est dorénavant désinvesti de tout pouvoir surhumain. Le voici redescendu parmi les hommes, à l'instar d'un nombre croissant d'artistes assoiffés de réalité, préoccupés par la question de « l'action groupale », comme l'on disait dans les années 1970. Descentes dans l'arène du commun dont les mobiles varient jusqu'à être diamétralement opposés : visées d'entraide sociale chez Krzysztof Wodiczko, qui travaille avec des sans-abri dans les termes d'un *useful art*, ou création à vocation utilitaire [...] ¹⁸.

Dans le sens de l'immédiateté, le rapport entre l'artiste et son public est donc au cœur de ces différentes expérimentations, à l'instar du travail de l'artiste thaïlandais, Rirkrit Tiravanija (né en 1961 à Buenos Aires), qui partage avec le public des repas co-élaborés dans un dispositif relationnel renvoyant au télescopage des cultures et à une réflexion sur la confrontation avec l'altérité et à la notion de don. Combinant usages sociologiques, approches anthropologiques et rappels des avant-gardes esthétiques, les modes d'expression contemporains élaborés autour des territoires géographiques et sociaux des sans-abri affichent de nouvelles modalités de discours sur les nombreuses formes d'exclusion de la société contemporaine, que ce soit lié aux conséquences des modes de vie actuel ou autour des problèmes relatifs à la situation des migrants, auxquels les politiques peinent à trouver sinon des solutions, du moins des réponses. Nul doute que les modes d'intervention imaginés par Hirschhorn, Wodiczko ou les collectifs d'artistes/designers qui ont émergé dans les années 2000 n'ouvrent la voie à des possibilités qui croisent approche fonctionnelle, sociale, artistique et politique. Sans oublier les anciennes revendications des

¹⁸ Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion. p. 183.

représentants de la modernité artistique, les artistes qui s'expriment sur les conditions de vie précaires des sans-abri incorporent désormais approches politiques, contextualisation et regard prospectif sur les innovations industrielles avec une attention portée aux capacités de création et d'adaptation de l'être humain.

Bibliographie :

- Anthony, J. (2002). *Transgressions : the offenses of art*. London : Thames and Hudson.
- Ardenne, P. (2009). *Art, le présent, la création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*. Paris : Éditions du Regard.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion.
- Baqué, D. (2006). *Pour un nouvel art politique*. Paris : Flammarion.
- Chateau, D. (1998). *L'art comme fait social total*. Paris-Montréal : L'Harmattan.
- Clammer, J. R. (2015). *Art, culture and international development*. Abingdon-Oxon-New York : Routledge.
- Colin, J.-P. (1994). *Le mandarin étranglé : réflexion sur la fonction sociale de l'art*. Paris : Publisud.
- Dachy, M. (1994). *Dada et les dadaïsmes*. Paris : Gallimard.
- Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : Puf.
- Kerouac, J. (1968). *Les anges vagabonds*. Paris : Éditions Denoël.
- Macel, C.; Petresin-Bachelez, N. (2010). *Les promesses du passé : une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*. exposition Centre Pompidou. Paris : Centre Pompidou.
- Michalsky, S. (1998). *Public monuments : art in political bondage, 1870-1997*. London : Reaktion.
- Nichols, T. (2007). *The art of poverty*. Manchester : Manchester university press.
- Rosenthal, L. (1987). *Du romantisme au réalisme*. Paris : Macula.
- Rubin, J. H. (1999). *Réalisme et vision sociale chez Courbet*. Paris : Éditions du Regard.
- Wodiczko, K. (1995). *Art public, art critique*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.
- Wolff, J. (1993). *The social production of art*. New York : New York university press.
- Ziarek, K. M. (2004). *The force of art*. Stanford : Stanford university press.
- Les promesses du passé [Texte imprimé] : une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*. (2010). exposition, Paris], Centre Pompidou. Galerie Sud et Espace 315. catalogue sous la direction de Macel Ch. et Petrešin-Bachelez N. Paris : Centre Pompidou

Illustrations :

1. *Zoniers d'Ivry* [un groupe d'enfants devant une habitation insalubre]. Photographie, 13 x 18 cm, Agence Rol, 1913, département des Estampes et de la Photographie, Bibliothèque nationale de France.
- 2 and 3. Krzysztof Wodiczko, « *Homeless Vehicles* », 1988-1989 © Krzysztof Wodiczko
4. N55, *Urban free habitat system*, Copenhagen, 2008 © N55

[Indietro all'indice](#)

Her strategic plan of survival: amore, matrimonio e maternità come strategie economiche in A Garden of Earthly Delights di Joyce Carol Oates

Barbara Miceli

Sommario: Nel romanzo del 1967 *A Garden of Earthly Delights*, Joyce Carol Oates ha voluto ritrarre la realtà economicamente disagiata della società rurale Americana, dalla Grande Depressione degli anni Trenta fino agli anni Sessanta. Per farlo si è servita della storia di una famiglia che vive in un contesto di estrema povertà e violenza che spinge la protagonista, Clara Walpole, a cercare di uscirne usando come unica risorsa il suo corpo, unica merce di scambio per la scalata sociale. Questo lavoro intende mostrare come Oates abbia reso, tramite il personaggio di Clara, l'amore, il matrimonio e persino la maternità, parte di un "pragmatico piano di sopravvivenza", come afferma Mary Allen. L'analisi del romanzo evidenzierà le costanti strategiche attuate da Clara per assicurarsi un futuro in cui la povertà non sarà più un suo problema. L'analisi esplorerà inoltre la panoramica che Oates offre della società americana dell'epoca: una società fatta di contrasti, di estrema povertà o di consumismo sregolato, che rendono ogni cosa, soprattutto i legami sentimentali, una questione economica.

Parole chiave: Joyce Carol Oates; Grande Depressione; Stati Uniti; Matrimonio; Maternità.

Keywords: Joyce Carol Oates; Great Depression; United States; Marriage; Motherhood.

Nel definire la Grande Depressione, la protagonista del romanzo *A Garden of Earthly Delights* (1967) di Joyce Carol Oates, Clara Walpole, utilizza una nota cromatica che riflette l'idea confusa che possiede del momento storico che la sua nazione sta vivendo: «[...] the color it made her think was a dark, rain-washed gray.» (Oates 1967, p. 141). Tuttavia, la ragazza non può non

rendersi conto che la sua intera esistenza è stata e sarà condizionata dalla grigia atmosfera che pervade il suo paese, e che rende la vita una lotta in cui è necessario elaborare strategie per poter sopravvivere alla fame e agli stenti, interiorizzando la crisi generale e rendendola un problema individuale che investe soprattutto la sfera dell'etica¹.

A Garden of Earthly Delights, il cui titolo fa riferimento al celebre trittico del pittore olandese Hieronymus Bosch², intende raccontare un "Eden", quello americano, il cui sistema economico sfrutta i lavoratori migranti³. È proprio in una famiglia di braccianti agricoli che si spostano di stato in stato che nasce Clara Walpole, la protagonista del romanzo. Terza di cinque figli, è la favorita del padre, Carleton, il quale fa viaggiare con sé la numerosa famiglia alla ricerca di lavori stagionali, mentre lotta per dare loro una vita dignitosa nonostante le difficoltà economiche e i vizi dell'alcool e del gioco d'azzardo che lo portano spesso a dilapidare i suoi magri guadagni, a scatenare risse nei bar, e a sfogare la sua violenza a volte anche con la moglie e con i figli. Dopo la morte della madre Pearl, e il secondo matrimonio di Carleton, Clara, appena adolescente, decide di abbandonare la famiglia, di lavorare in un negozio e di diventare del tutto padrona della sua esistenza. Si tratta di un'impresa che intraprende sotto l'influenza di un uomo, Lowry, il quale, insieme al ricco proprietario terriero Curt Revere,

¹ Nel suo volume *American Hungers, The Problem of Poverty in U.S. Literature, 1840-1945* (Princeton 2008), Gavin Jones sostiene che un elemento comune a tutta la letteratura americana che affronta il problema della povertà, è la trasformazione della materialità del bisogno in elementi immateriali come la psicologia, l'emozione e la cultura, passando da problema oggettivo e assoluto a problema relativo, ideologico ed etico (pp. 3-4).

² Il dipinto si trova al Museo del Prado di Madrid, ed è databile tra il 1480 e il 1490. Rappresenta la terra durante la Creazione attraverso varie scene bibliche. Si veda in merito Falk K. (2008). *The Unknown Hieronymus Bosch*. Berkeley: North Atlantic Books; Linfert, C. (1972). *Bosch*. London: Thames & Hudson. e Varallo, F. (2004). *Bosch*. Milano: Skira.

³ Johnson, G. (1998). *Invisible Writer, A Biography of Joyce Carol Oates*. New York: Dutton Adult. p. 9.

sarà parte del piano strategico della ragazza per sopravvivere alla miseria e assicurarsi una vita economicamente stabile.

La Grande Depressione negli Stati Uniti iniziò nell'ottobre del 1929 con il drammatico crollo della borsa di New York, causa del generale impoverimento della popolazione che durò per circa un decennio⁴. La crisi provocò la perdita di molti posti di lavoro, del denaro accumulato dai risparmiatori, di case e di sicurezza personale. Il risultato fu una vita di privazioni per milioni di americani, schiacciati dal fallimento delle banche, dalla chiusura delle fabbriche e dalla scarsa circolazione di denaro, se non nelle mani dei pochissimi che erano riusciti a mantenere una discreta fortuna, ma che rappresentavano l'eccezione e non la regola. La situazione influenzò non poco la vita di bambini e giovani, e ovviamente delle donne, da sempre in una posizione ancillare e di dipendenza rispetto agli uomini. Nonostante il clima di disperazione diffusa, il periodo fu però caratterizzato da "passionate energies and sharp deprivations" dalle quali i giovani «tried to forge their own identities and control their own fates» (Johnson 1999, p. 10).

Il mondo rurale americano, impoverito della Depressione, è stato frequentemente l'oggetto delle narrazioni di Joyce Carol Oates⁵, che lo ha rappresentato sempre con una certa attenzione per il fattore economico. La decisione di raccontare proprio quel mondo deriva dal fatto che «nowhere did the Depression strike more savagely than in the American countryside» (Kennedy 1999, p. 98) e durante la Grande Depressione, per molti americani, «farming was all there was» (Campbell, Bell, Finney 2006, p.

⁴ Cfr. Young, W.H. (2007). *The Great Depression in America*. Westport: Greenwood Press. e Burg D. F. (2005). *The Great Depression*. New York: Facts On File.

⁵ Gli esempi più celebri di questa tendenza sono, oltre al romanzo oggetto di questo saggio, *With Shuddering Fall* (1964) e *them* (1969), vincitore del National Book Award.

51). La scrittrice ha dichiarato in merito:

The greatest realities are physical and economic; all the subtleties of life come afterward. Intellectuals have forgotten, or else they never understood, how difficult it is to make one's way up from a low economic level, to assert one's will in a great crude way. [...] You have to be poor. (Allen 1987, p. 61)

La povertà, vissuta in prima persona da Oates⁶, rappresenta il motore ideale delle scelte esistenziali della protagonista, e viene descritto, nei primi capitoli del romanzo, attraverso le scene della vita quotidiana dei personaggi principali e di quelli che gravitano intorno alla famiglia Walpole. Carleton, tipico esempio di 'man on the move', è l'incarnazione, sebbene in chiave decaduta, di un sogno americano in cui «when one becomes discontented he need only to pull up States and move on to something better» (Crouse 1986, p. 2). L'abitudine di spostarsi di Stato in Stato, fondamento anche psicologico del modo di vivere statunitense, nei periodi di depressione economica dà vita a figure che di eroico hanno ben poco. La loro lotta per la sopravvivenza, in un perenne viaggio verso terre che hanno da offrire un lavoro, sebbene stagionale e precario, guida il viaggio dei Walpole attraverso l'Arkansas, il New Jersey e la Florida. Tuttavia, si tratta di un viaggio in cui la routine offre ben poche certezze, e in cui i lavoratori diventano esseri disumanizzati con giornate che si susseguono tutte uguali. Oates pone l'accento sul fatto che ogni nuova tappa del viaggio non offre novità degne di essere guardate. I campi in cui i braccianti vengono trasportati «in the early morning or late at night», sono tutti uguali, «the smell was always the same and the garbage was always the same» (Oates 1967, p. 12). Per questa ragione, il dono della vista serve al bracciante unicamente per raccogliere frutta e avere cura di se stesso, poiché egli «did not need to see anything or to be conscious of anything» (Oates 1967, p.

⁶ Cfr. Johnson, G. (1998). *Invisible Writer*. op. cit. p. 11.

12). Il tempo, che deve essere sfruttato fino all'ultimo secondo per il lavoro, non può essere sprecato «looking at mountains or rivers or woods or even other people» (Oates 1967, p. 22), rendendo il lavoratore del tutto isolato e alienato dall'ambiente circostante. Si tratta di un ambiente che non diventa più confortevole neanche nella sfera privata e familiare. Le case provvisorie in cui la famiglia Walpole alloggia, spesso costituite da un'unica stanza, riflettono la miseria generale. Le baracche, sempre circondate da immondizia e vecchi stracci, sono infestate da insetti, vermi e ragnatele, e dominate da una sporcizia perenne che appare del tutto inutile cercare di eliminare, poiché sporco e immondizia «would just come back again» (Oates 1967, pp. 77-78).

L'infanzia, in simili condizioni di vita, perde del tutto i suoi connotati di spensieratezza e innocenza, e il bambino non possiede più quell'aura di intoccabilità tipica di un essere fatto per essere amato e protetto. Il concepimento dei figli viene visto in un'ottica economica, poiché più la famiglia è numerosa, più lavoratori può fornire. E nonostante ciò, come precisa Oates, sia contro la legge in determinati Stati, in periodi di recessione economica «the 'law' did not mean anything real» (Oates 1967, p. 13). L'indifferenza e la disumanizzazione dei braccianti agricoli investe persino la sfera dell'umana pietà, dal momento che, in caso di morte di uno dei bambini durante i viaggi, «they felt nothing but impatience and boredom» (Oates 1967, p. 14) poiché il gruppo è costretto a fare tappa in uno dei villaggi e in questo modo perde tempo prezioso che può essere utilizzato per il lavoro.

Persino il tentativo di dare un'istruzione ai giovani membri di queste famiglie si risolve in un'inutile perdita di tempo. I ragazzi provenienti dai campi vengono definiti dall'insegnante 'white trash' (straccioni bianchi), ed

è forse per questa ragione che «bigger kids from the camp who had to come to school on the first day, then never showed up again» (Oates 1967, p. 49). A Clara tocca la stessa sorte, quella di essere definita una stracciona e di convincersi che un'istruzione, nel suo caso, sia del tutto inutile.

Una delle conseguenze più ovvie della povertà, che lascerà nella protagonista, in età adulta, una fame incontenibile di oggetti, è l'accostarsi alle vetrine dei negozi e sapere di non avere denaro sufficiente per acquistare nulla. In una sezione del romanzo in cui si racconta un'uscita in occasione del compleanno della sua migliore amica Rosalie, Clara viene irretita dall'enorme quantità di oggetti dietro una vetrina, a tal punto che «Clara's eyes ached» (Oates 1967, p. 68). Si tratta di cose di poco conto, scatole di caramelle, matite, piccola bigiotteria, tuttavia, sono beni che la ragazzina non può acquistare. Tanta è la vergogna, una volta entrata nel negozio insieme all'amica, di non poter acquistare neanche un pettine, che con i dieci centesimi che è riuscita a ottenere da Carleton comprerà «an ugly little doll without clothes. Clara did not want it but had to buy it» (Oates 1967, p. 70). Una volta uscita dal negozio, stringe a sé la busta di carta che contiene la bambola solo per mostrare a tutti che è stata in grado di comprare qualcosa.

Tutte queste esperienze, vissute dalla protagonista ma condivise da gran parte degli americani durante la Grande Depressione, lasceranno, anche negli anni a venire, «psychological scars» causate dalla consapevolezza della «transitory nature of prosperity» (Mancall 2009, p. 3).

La povertà, per gli uomini, poteva essere rifuggita attraverso un'ampia varietà di strategie di sopravvivenza, lecite o illecite mentre, per le donne, la scelta in tal senso era molto più limitata. Il modo migliore per garantirsi una

stabilità finanziaria era attraverso gli uomini, poiché, come afferma Carleton all'inizio del romanzo, «women had no opinion; opinions belonged to men» (Oates 1967, p. 13), sottolineando la loro posizione di dipendenza e l'incapacità di migliorare la propria situazione economica solamente con i propri sforzi. Inoltre, la società rurale si configura, molto più di quella urbana, come una società altamente patriarcale (Campbell, Bell, Finney 2006, p. 5). Per questa ragione, le donne andavano inevitabilmente incontro allo sfruttamento da parte degli uomini, augurandosi di poterne trarre almeno un vantaggio economico, spesso collegato al concetto di «mobilità matrimoniale»⁷: la capacità di risollevarsi da un'infanzia di privazioni attraverso il matrimonio con un uomo ricco. È proprio questo il tema alla base di *A Garden of Earthly Delights*: la “paranoica” ricerca di una sicurezza materiale, e l'uso di amore, matrimonio e maternità come strumenti per ottenerla.

Alcuni critici ritengono che l'amore autentico sia del tutto assente da questo romanzo, e che anche la storia che la protagonista inizia con Lowry, un misterioso uomo che appare e scompare dalla sua vita a fasi alterne, non sia altro che un offrire se stessa a «the most immediately available man of any appeal» (Allen 1987, p. 62). Tuttavia, diverse evidenze dimostrano come Clara consideri, almeno all'inizio di questa relazione, il suo sentimento come qualcosa di travolgente, che non ammette né calcoli né strategie. Gli unici “piani” elaborati dalla ragazza sono quelli per apparire più attraente agli occhi di una persona che, durante il primo incontro, sembra circondata di un'aura che le fa credere che «the God the minister had talked of was present» (Oates 1967, p. 98). Eppure, il primo pensiero che le attraversa la

⁷ Elder G.H. Jr E Russell S.T. Surmounting Life's Disadvantages. in Crockett, L.J.; Sibereisen, R.K. (2000). *Negotiating Adolescence in Times of Social Change*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 25.

mente è molto più terreno: sente il suo corpo muoversi istintivamente verso di lui, e ricorda le notti in cui, quando viveva ancora con suo padre e la sua seconda moglie Nancy, li sentiva fare sesso nella stanza accanto, pensando che fosse un atto che prima o poi, con l'avvento dell'età adulta, sarebbe toccato anche a lei.

I primi tempi della relazione, totalmente casti per volere di Lowry, il quale ha dieci anni in più di Clara e tende perciò a considerarla una bambina, sono dominati da sensazioni fisiche ed emotive legate all'amore che la ragazza prova per quest'uomo che la aiuta economicamente ma che non mostra alcun interesse di tipo sentimentale o sessuale per lei. Clara avverte delle "fittte d'amore", e un senso di "disperata impotenza" nei confronti di un sentimento che esula dal calcolo materiale e che non offre alcuna possibilità di evolversi in qualcosa di realmente concreto. Alla domanda sul perché Lowry continui ad aiutarla economicamente, nonostante Clara non voglia questo ma solo il suo amore, l'uomo risponde che percepisce la sua solitudine e il suo bisogno di lui, non avendo nessun altro al mondo. Dal momento che l'anima "strategica" della ragazza non si è ancora rivelata, e che è ancora convinta di potercela fare da sola, promette che lo ripagherà di tutto, non potendo avere da lui l'unica cosa che realmente desidera.

Mary Allen sostiene che l'aspetto sessuale nelle relazioni che le donne di Oates, e in particolare Clara Walpole, intrattengono con i loro uomini, altro non sono che una dolorosa collisione, fatta di sesso e altre forze distruttive, che poco hanno a che vedere con l'amore⁸. L'aspetto doloroso dell'atto sessuale è qualcosa che preoccupa poco Clara, o che non le interessa, dato che, contrariamente a quanto afferma Allen, è sicura che avverrà con Lowry,

⁸ Allen, M. The Terrified Women of Joyce Carol Oates. in Bloom, H. (1987). *Modern Critical Views. Joyce Carol Oates*. New York: Chelsea House Pub. p. 62.

l'uomo che ama. Ma al suo ennesimo rifiuto, le già citate "forze distruttive" producono una violenta dichiarazione d'amore basata sulla gelosia e sul senso del possesso:

"Christ, you know how I love you, I think about you all the time! I wait all week to see you and sometimes you don't even come- all right, I know you're busy doing something- you have lots of girls- But- then when you leave me like that, leave me sitting- I'll get back at you for that—"

"What are you going to do"?

"You make me want to go crazy or something. I could find that girl and kill her, I could cut her throat and have it bleed all over"! (Oates 1967, pp. 142-3)

A questo punto della narrazione, la sua anima combattiva, e a tratti violenta come quella del padre, si rivela unicamente per difendere il possesso di una persona e non di un bene materiale. È solo in seguito a questo litigio che per la prima volta, e forse per rinnegare il trasporto emotivo mostrato poco prima, Clara chiede a Lowry dei soldi, affermando di averne bisogno. Ma anche in questo caso si tratta di una strategia che non ha nulla di economico.

Il piano di Clara, che in questa fase ha ben poco di razionale, e che piuttosto è guidato dalle già citate "forze distruttive", si dimostra efficace quando finalmente Lowry, senza alcun preavviso o avvertimento, si concede alla ragazza. L'esperienza è fisicamente dolorosa come le avevano preannunciato, la paragona infatti ad un coltello che le affonda nella carne, e ciò che la sorprende di più è quanto possa essere improvvisa e vissuta in modo passivo da parte sua. La discussione che segue l'atto, è la precisazione da parte di Lowry che comunque, nonostante ciò che è accaduto, non la sposerà mai. La ragazza non sembra preoccuparsene, e vive alcuni giorni al mare con lui, mostrandosi «languid and pleased as any married woman» (Oates 1967, p. 176). Ciò mostra come l'interesse della protagonista, in questa fase, sia esclusivamente di tipo sentimentale. Non sente il bisogno di

un vincolo giuridico o religioso che la leghi al suo uomo, perché considera il futuro come qualcosa di abbastanza prevedibile: vivere per sempre con Lowry, anche se non come una moglie. Ciò si rivela impossibile nel momento in cui torna nella città in cui vive e lavora, Tintern, e Lowry scompare ancora una volta per un lungo periodo. Quando ritorna, ribadisce la sua volontà di continuare a vivere senza legami e le lascia dei soldi. È in quel momento che Clara capisce di dover pianificare il resto della sua vita: quando scopre di aspettare un figlio. In un giorno che Oates definisce “ordinario”, la protagonista mette in atto la sua strategia per la sopravvivenza. Essa implica la rinuncia totale all'amore, e il convincersi di non averne affatto bisogno. L'amore non fa parte del suo piano in alcun modo, trattandosi di un sentimento che, oltre ad averle causato il dolore dell'abbandono, sembra non aver alcun risvolto economico positivo. In un giorno come tanti, Clara sceglie per la sua sopravvivenza, e per quella del suo bambino, la figura di Curt Revere, un ricco proprietario terriero della zona, più anziano, che sembra avere un interesse per lei. I due si incontrano in un'occasione simbolica, un matrimonio, e da quel momento, tutte le descrizioni dell'uomo riguardano aspetti materiali inerenti alla sua persona. Gli atteggiamenti capricciosi e bambineschi che la ragazza esibisce con gli altri uomini, e che la convincono di avere potere su di loro, sente che non avrebbero effetto su una persona come lui, qualcuno che «possiede cose» (Oates 1967, p. 158), che fa sembrare tutto ciò che lo circonda «cheap and inadequate» (Oates 1967, p. 160) e che, in qualche modo, con i suoi possedimenti si distingue da tutti gli altri (Oates 1967, p. 161). Per queste insieme ragioni, Curt Revere si rivela la scelta giusta nel momento in cui Clara scopre di aspettare un figlio da Lowry. Il giorno in cui decide di prendere il controllo della sua vita è studiato nel dettaglio per sfruttare l'evidente attrazione che Revere prova per lei. La ragazza gli si concede,

«and it was no accident. No accident» (Oates 1967, p. 203). Come rileva Allen, «[w]omen most often offer themselves to men as business transactions, and the sooner the matter is done with the better» (Allen 1987, p. 64). L'atto, che viene compiuto in un negozio abbandonato polveroso e pieno di cadaveri di insetti, quasi un simbolo dell'immoralità e dello squallore dell'atto stesso, non è «necessarily repulsive, but frequently women feel nothing, simply allowing their bodies to be used for pay» (Allen 1987, p. 64). La transazione va a buon fine, Clara può fingere di essere rimasta incinta in quell'occasione, ricavandone tutti i vantaggi del caso. Tuttavia, non può aspirare al matrimonio poiché Revere è già sposato con una donna molto malata, Marguerite, e ha tre figli da lei, Jonathan, Robert e Clark. Quindi, può solo permettere che l'uomo le doni una casa in campagna (dove nessuno può vederla) e le permetta di adeguarsi totalmente alla condizione femminile del suo tempo e di una classe sociale che non è la sua. Clara si licenzia dal negozio per volere di Revere, il quale ritiene che la ragazza non avrebbe dovuto lavorare mai in quanto donna. Così si accontenta di diventare un'amante mantenuta, e sviluppa un attaccamento quasi malato nei confronti della casa in cui vive per anni, prima sola e poi con il figlio, e soprattutto del giardino, che richiama l'Eden del titolo. Il giardino di Clara, come afferma Allen, non è un Eden, ma «the literal sign of economic gain» (Allen 1987, p. 62). Anche se in assenza di un vincolo legale o religioso, quel giardino rappresenta per lei il simbolo della scalata sociale, dal momento che sua madre Pearl, sposata ad un bracciante agricolo in rovina, non aveva mai avuto un giardino (Oates 1967, p. 236). Tuttavia, non passa molto tempo prima che tutti in città vengano a sapere della situazione illegale in cui Clara e Revere vivono, e la ragazza viene umiliata quando in un negozio i suoi soldi vengono rifiutati poiché, non essendo di una donna sposata, non sono abbastanza buoni (Oates 1967, p. 224).

Ulteriori incertezze sul suo piano strategico emergono quando Lowry torna e le chiede di lasciare tutto e di seguirlo. L'amore che Clara prova ancora per lui rischia di "rovinare tutto" (Oates 1967, p. 239), ma il sentimento non ha la meglio sulla razionalità, e la ragazza decide di restare nella sua casa e nel suo giardino. La valutazione che compie è pienamente in linea con il paradigma economico della "scelta razionale"⁹ che la porta ad attuare una valutazione della relativa desiderabilità delle opzioni per determinare quale combinazione di esse può massimizzare il suo benessere. Dal punto di vista di Clara, una vita da mantenuta, con il disprezzo della gente e la possibilità che Revere non la sposi mai, è più desiderabile di una vita di incertezze economiche, anche se da affrontare con l'uomo che ama realmente.

La moglie di Revere muore, ponendo fine ad anni di clandestinità per la protagonista e il suo bambino, e solo pochi giorni dopo, la coppia di amanti regolarizza la sua situazione: Clara diventa la nuova signora Revere, lascia la casa in cui ha vissuto con suo figlio Swan, e va abitare con il marito e i suoi tre figli avuti dal precedente matrimonio. La legalizzazione del loro legame, che negli anni della Grande Depressione era vista innanzitutto come «motore di stabilità sociale» (Davis 2010, p. 30), è quindi quella che Milton C. Regan definisce «a rational joint venture» (Regan 1999, p. 37), cioè un implicito scambio di risorse. Nel momento in cui Revere decide di entrare in politica, ciò che la nuova moglie gli garantisce è la cura della casa e dei quattro figli. Ciò che Revere garantisce a Clara è la possibilità di avere tutto quello che aveva sempre desiderato nella vita, e di poterlo avere, in presenza di una fede al dito, senza essere giudicata.

Gli anni del matrimonio tra Clara e Revere vengono descritti da Oates senza

⁹ I fondamenti di questa teoria vengono elaborati da Milton C. Regan in *Alone Together, Law and the Meaning of Marriage*, Oxford 1999.

troppa attenzione per l'aspetto sentimentale. L'occhio della scrittrice si sofferma quasi esclusivamente sui vantaggi economici di questo rapporto, descrivendo la "sbornia" di oggetti costosi (abiti, automobili, mobili) che lascia Clara, ormai donna, sazia e persino annoiata dalla sua unica occupazione che è quella di fare spese in modo bulimico, tanto da chiedersi, «what could you buy past a certain point?» (Oates 1967, p. 298). Tuttavia, sebbene questa noia possa in qualche modo disturbarla, rientra nel suo piano strategico, ed ella non può che compiacersi di tutto ciò che è riuscita a costruire, anche e soprattutto grazie alla presenza di un figlio spacciato come frutto della sua relazione con Curt Revere.

La maternità in questo romanzo viene vissuta come una complessa combinazione di amore puro e di calcolo economico. Come scrive Allen, dal punto di vista delle donne delle classi sociali inferiori, «children, like sex, are simply another of the tangible and incomprehensible facts of life to be reckoned with as a part of the economic burden» (Allen 1987, p. 72). Tuttavia, come è già stato affermato, le preoccupazioni iniziali di Clara non sono né esclusivamente pragmatiche, né del tutto sentimentali. Per lei è di primaria importanza che il bambino abbia un cognome, e sebbene non sia quello di Lowry, non può fare a meno di fantasticare su come sarà uguale al padre biologico nell'aspetto e nei modi, con la differenza però che avrà tutto, materialmente parlando. L'amore per la creatura è istintivo e quasi ferino, dato la rende capace di qualsiasi cosa, persino di darsi ad un uomo che non ama con l'inganno, e di tradire tutto e tutti. Come per ogni madre, «the baby's happiness was her own happiness» (Oates 1967, p. 234). Si tratta di una felicità strettamente legata al possedere cose, come Clara spiega al bambino quando Lowry va a farle visita: «[...] You're going to get things that he could never give you, you're going to get a last name, a real name, and a whole world to live in- not just a patch of a world» (Oates

1967, p. 256).

L'aspetto materiale domina la vita di madre e figlio quando si trasferiscono nella grande casa di Revere con gli altri tre figli. I tre ragazzi, cresciuti fin da piccoli tra gli agi, fiutano l'estraneità di Clara e Swan al loro mondo, e anche senza cattive intenzioni, criticano quello dal quale provengono. Durante un viaggio in auto, uno dei tre, Jonathan, indica una casa definendola "un postaccio" ("dump"), e Swan pensa che somigli moltissimo alla casa in cui aveva vissuto per tanti anni da solo con la madre. Di conseguenza, tutto di quel passato deve essere dimenticato e cancellato, persino il nome del ragazzo, che viene ribattezzato sui documenti ufficiali come Steven Revere. Il vecchio nome adesso imbarazza Clara poiché «it was not a good name. It was no name at all» (Oates 1967, p. 330). Tuttavia, è impossibile, per quanto ci si provi, eliminare ogni traccia di un passato che resta incastonato nell'identità della donna e del figlio e che riemerge attraverso gesti e abitudini apparentemente insignificanti come mangiare nelle buste di carta e poi leccarsi le dita (Oates 1967, p. 332), azione che deve restare segreta agli occhi di Revere, o conservare gelosamente ogni centesimo che cade nelle mani del bambino in un cassetto, per poi aprirlo e ammirare le monetine impilate l'una sull'altra per il semplice gusto di vedere tanto denaro tutto insieme.

L'identità di Swan/Steven diventa una questione irrisolta persino per lui, quando ad esempio sente «himself discussed fondly as if he were a pet or a piece of furniture» (Oates 1967, p. 333) da sua madre, o quando è lei stessa a portarlo a fare spese:

They went to a dark store with junk piled up in it and Clara bought something. Swan looked at a price tag on an old ugly candlestick that was tarnished; the figure said \$50 but must have been a mistake. Clara wore white gloves and Swan could guess, by the skeptical way the shopkeeper looked at her, that she would be buying

quite a bit. He had a foreign accent. Swan looked at himself in a cracked yellowish mirror and did not especially like what he saw. That mirror was priced \$285 and must have been a mistake too. (Oates 1967, p. 338)

Ciò che vede nello specchio è una persona dall'identità poco chiara, un ragazzino senza passato, strappato all'Eden in cui aveva vissuto per anni con sua madre, e diviso tra quel suo antico essere e l'identità che altre persone hanno scelto per lui. Una parte di sé anela, a differenza di sua madre che ha sempre creduto che il potere si ottenesse con i soldi, la conoscenza e la cultura, considerandole fonte di potere. Ma deve rassegnarsi al fatto che intorno a lui, in una società che si sta risollevando molto lentamente dagli anni cupi e "grigi" della Depressione, i valori sono altri. Persino l'amore, rinnegato da Clara in favore di un matrimonio di convenienza, diventa per Swan un cruccio quando, da adolescente, trova una fidanzata, Loretta. Nonostante a lui piaccia, non può impedirsi di guardarla con uno sguardo "economico", poiché tutto ciò che lei indossa è "cheap" (Oates 1967, p. 359). Il ragazzo stabilisce che la relazione non può avere un futuro quando i suoi genitori rinnegano il passato giudicandola. Revere teme che uno dei suoi figli possa sposare qualcuno "al di sotto di lui", dimenticando intenzionalmente che anche lui ha fatto la stessa cosa sposando Clara. Persino Clara, ripudiando gli anni trascorsi con suo padre nella povertà più assoluta, e dimenticando gli appellativi che le erano stati affibbiati a scuola, commenta la fine della relazione come un bene, dal momento che Loretta era «sort of trash» (Oates 1967, p. 370).

Incapace di trovare una propria autonomia identitaria, Swan si ritrova a fluttuare nel vuoto emotivo che deriva dalla sbornia di tutto ciò che ha ereditato, e per sfuggirle inizia a frequentare delle prostitute con le quali non desidera nessun coinvolgimento sentimentale. Proprio per questa ragione, le paga sempre più di quanto gli chiedono, usando il denaro come mezzo per

tenerle a debita distanza.

Solo verso la fine capisce quale sia stata la fonte di tutti i suoi problemi: Clara. Per questo, incapace di trovare serenità, la minaccia con una pistola, incurante dell'unica spiegazione che sua madre può dargli riguardo a tutta la loro vita passata: «[...] everything I did was for you- you know that. Everything I did— [...] All my life was for you- all of it [...]» (Oates 1967, p. 396). Alla fine di questo discorso, Swan rivolge l'arma verso colui che crede sia suo padre, Revere, e fa fuoco, poi si toglie la vita, risparmiando quindi sua madre. Quanto ci fosse di sincero o di artificiale nel suo discorso è impossibile affermarlo con certezza, ma è evidente che trattandosi dell'unica sopravvissuta fra i tre, le sue parole le hanno salvato la vita.

Il finale mostra una Clara impazzita, rinchiusa in una *nursing home* dove finiscono tutti i soldi residui dei Revere, a soli quarantacinque anni. Persino in uno stato mentale poco lucido, durante le visite del figliastro Clark, la donna riesce a mantenere la sua tendenza al calcolo. L'uomo è sopraffatto dalla commozione ogni volta che visita la matrigna, la quale rimane impassibile e osserva cinicamente che «she had a strong heart and would live a long life yet, long enough to use up whatever money they had» (Oates 1967, p. 398). Nonostante ciò, continua la sua vita in una suite privata di lusso, e la vive in modo surrogato attraverso la televisione, che diventa la sua unica occupazione.

Il piano strategico di Clara per sopravvivere, secondo Allen, porta ad un finale e a circostanze che non sono «the result of a wrong choice regarding Revere but merely deterministic responses to negative conditions» (Allen 1987, p. 62). Questa «vital, attractive woman», che nel finale viene sconfitta, secondo Greg Johnson «actually remains an innocent but doomed

child whose values have been distorted by her early experience of poverty, ostracism and violence» (Johnson 1998, pp. 142-143). Con il suo freddo materialismo, e l'esigenza di entrare in quello che Johnson denomina «the American garden», Clara diventa l'incarnazione «of its rampant excess, its spiritual emptiness» (Johnson 1998, p. 143), nonché l'eroina, certamente non esemplare, di un *bildungsroman* in cui le sue azioni mirano a descrivere «the broader lineaments of their time and place» (Foley 1993, p. 321).

Dunque, il piano strategico di Clara per la sopravvivenza può essere giudicato un successo o un fallimento? Considerando la sua vita priva di sentimenti, di veri legami affettivi, di esperienze vissute attraverso un televisore, ma con la granitica sicurezza data dal denaro di poter vivere a lungo in questo stato, insomma, in una mera sopravvivenza, è un piano rivelatosi di grande successo.

Bibliografia

- Bloom, H. (1987). *Modern Critical Views. Joyce Carol Oates*. New York: Chelsea House Pub.
- Burg D. F. (2005). *The Great Depression*. New York: Facts On File.
- Campbell, H.; Bell, M.M.; Finney (2006). *M. Country Boys, Masculinity, and Rural Life*. Pennsylvania State Univ: University Park.
- Crockett, L.J.; Sibereisen, R.K. (2000). *Negotiating Adolescence in Times of Social Change*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crouse, J.M. (1986). *The Homeless Transient in the Great Depression: New York State 1929-1941*. Albany: SUNY.
- Davis, R. L. (2010). *More Perfect Unions: The American Search for Marital Bliss*. Cambridge: Harvard University Press.
- Falk, K. (2008). *The Unknown Hieronymus Bosch*. Berkeley: SteinerBooks.
- Foley, B. (1993). *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletariat Fiction, 1929-1941*. Durham: Duke University Press Books.
- Johnson, G. (1998). *Invisible Writer, A Biography of Joyce Carol Oates*. New York: Dutton Adult.
- Jones, G. (2008). *American Hungers, The Problem of Poverty in U.S. Literature 1840-*

1945. Princeton: Princeton University Press.
- Kennedy, D.M. (1999). *The American People in the Great Depression: Freedom from Fear*. part I. Oxford: Oxford University Press.
- Linfert, C. (1972). *Bosch*. London: Thames & Hudson.
- Mancall, P.C. (2009). The Great Depression in the Countryside. in Cravens, H. (ed.). *Great Depression, People and Perspectives*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Oates, J.C. (1967). *A Garden of Earthly Delights*. London: Vanguard.
- Regan JR, M.C. (1999). *Alone Together, Law and the Meaning of Marriage*. Oxford: Oxford University Press.
- Varallo, F. (2004). *Bosch*. Milano: Skira.
- Young, W.H. (2007). *The Great Depression in America*. Westport: Greenwood Press.

[Indietro all'indice](#)

Les représentations épineuses de la pauvreté à Madagascar : notes sur la première nouvelle du *Mangeur de cactus* de David Jaomanoro

Linda Rasoamanana

Résumé: Dans ses nouvelles du *Mangeur de cactus* ancrées dans le sud de Madagascar, Jaomanoro raconte le combat d'hommes et de femmes pauvres, délaissés par les politiciens et abusés par des étrangers. *Épouse vendue aux enchères* est particulièrement remarquable : Titiky, un tireur de pousse-pousse de Tuléar, refuse de dépenser ses maigres économies dans les zébus réclamés par sa belle-famille rurale. Il perd alors son épouse et son fils, que s'approprie un vieux riche. Entremêlant monologue intérieur et dialogues, lettres et chansons, proverbes et leitmotivs, ironie et pathétique, Jaomanoro croise les points de vue des personnages pour confronter les causes de la pauvreté et les pouvoirs de l'argent. Ni fatalité ou alibi, ni élection ou épreuve, la pauvreté est un combat quotidien dont le nouvelliste raconte les victoires mais aussi les défaites face à l'amitié solidaire. Alors seulement la pauvreté révèle ce que les hommes ont de meilleur en eux.

Mots clés: Gnomique, Ironie, Jaomanoro, Madagascar, Nouvelles

Keywords: Gnostic utterances, Irony, Jaomanoro, Madagascar. Short stories

David Jaomanoro (1953-1994) eut plusieurs cordes à son arc : il fut à la fois enseignant, poète, dramaturge, conteur et... prédicateur pentecôtiste. Né dans une famille pauvre du nord de Madagascar, il connut la délinquance puis la rédemption – grâce à la religion chrétienne et à des études de littérature comparée et de sciences sociales – et enfin l'épanouissement familial et professionnel (il fut plusieurs fois primé). Observateur subtil des sociétés de Madagascar et de Mayotte, îles de naissance et d'adoption, il cultivait une prédilection pour les personnages pauvres et combattifs, pris en

tenaille entre des coutumes ancestrales plus ou moins discutables et la vie moderne plus ou moins captieuse. D'abord remarqué pour ses poèmes, David Jaomanoro avait ensuite mené de front l'écriture de pièces théâtrales et de nouvelles. Ces dernières étaient devenues, de son propre aveu, son « écriture de prédilection¹ » où il pouvait réunir histoires puisées dans l'imagerie populaire, paroles teintées d'oralité et individuation des personnages. C'est dans les nouvelles, d'ailleurs souvent primées, que s'expriment le mieux les déchirements des protagonistes qu'avivent leur rage de survivre et leur exigence de dignité, malgré la folie et l'abjection qui rôdent.

*Funérailles d'un cochon*² (1992) conte la révolte d'un jeune Malgache ultra-violent, tiraillé entre la solidarité avec son jumeau décédé et le respect de ses parents soumis à la coutume sociale des parentés à plaisanterie. *Jaombilo*³ (2000) dépeint la déchéance d'un vieux gigolo moqué par un village et qui, méprisé de surcroît par sa fille, bascule dans l'inceste. *Pierrot*⁴ (2005) est l'histoire d'un Anjouanais en situation irrégulière à Mayotte, un petit pêcheur qui pagaie entre fidélité familiale, mariage gris et ennuis judiciaires. Quant au volume *Pirogue sur le vide*⁵ (2006) rassemblant des nouvelles ayant pour cadre Mayotte et Madagascar, il recueille les portraits d'hommes, de femmes et d'enfants accablés par la coutume, rattrapés par la folie ou assaillis par la misère, mais toujours en quête d'échappatoire : parmi eux, une mère qui refuse de faire circoncire *post-mortem* son garçonnet, des enfants qui se droguent pour vivre une illusion

¹ Ranaivoson et Jaomanoro, 2006 : 219.

² Voir Jaomanoro, 1992.

³ Voir Jaomanoro, 2000.

⁴ Voir Jaomanoro, 2005.

⁵ Voir Jaomanoro, 2006.

de liberté, un homme traqué qui prend tous les risques pour quitter son île, une fillette qui face à ses prédateurs humains survit grâce à sa technique d'apnée.

Paru sept ans plus tard, *Le Mangeur de cactus*⁶ offre une cohérence encore plus nette. Classé récit par l'éditeur, il se compose de nouvelles qui sont enchâssées dans les échanges de deux amis, un Français et un Malgache, et qui fortifient l'estime et la confiance que tous deux se portent. La première nouvelle, qui fait l'objet de notre étude, éclaire la manière différente qu'ont les deux hommes de comprendre et juger l'itinéraire de luxe et de misère d'un tiers. Cette nouvelle intitulée *Épouse vendue aux enchères* mérite de fait une analyse des représentations sociales, culturelles et littéraires de la pauvreté. Elle met en scène Titiky, un jeune père de famille de Tuléar, la nuit gardien d'un magasin et le jour tireur de pousse-pousse, qui se bat pour subvenir aux besoins de son épouse Mikea et de leur fils de deux ans.

La pauvreté à la croisée des cultures et des générations

À Madagascar, île-continent aux multiples ressources et pourtant cinquième⁷ pays le plus pauvre du monde, la pauvreté c'est d'abord la faim. Titiky et les autres tireurs de pousse-pousse sont « obsédés par le “qu'est-ce que je mangerai”⁸ ». Mais, stoïques, ils ont appris à « maîtriser les crampes de [leurs] viscères et leurs nœuds⁹ ». Le *kéré*, la famine chronique liée à la sécheresse de l'hiver austral, est « une poisse millénaire accumulée au fil

⁶ Voir Jaomanoro, 2013.

⁷ D'après le classement Forbes d'octobre 2015, fondé sur des données du FMI.

⁸ Jaomanoro, 2013 : 8.

⁹ Jaomanoro, 2013 : 21.

des invasions acridiennes¹⁰ ». Toutefois la situation précaire que vivent Titiky, Mikea et leur petit Fitea n'a pas pour seule origine les aléas climatiques. Le jeune couple, qui a connu fortune et succès¹¹, a rapidement dépensé en plaisirs fugaces l'argent gagné, sans penser au lendemain. En s'étourdissant de modernité festive et hédoniste, le couple a mené une courte « vie de *bawane*¹² ». La faute en incombe à une allégorie : « le coupable, le vrai, c'est Monsieur *Drala*, l'argent [...] [qui] est venu trop subitement¹³ ». À vrai dire, Titiky refuse autant la nostalgie que la remise en cause, il se veut optimiste : « Le souvenir de ce bon temps pas si vieux que ça, me botte au lieu de m'enfoncer dans la mélancolie. Me fait dire que c'est encore possible¹⁴. » Il travaille donc dur pour payer son pousse-pousse, avec pour ambition d'en acheter un second et de louer le premier.

Le pousse-pousse est l'emblème de la condition de Titiky. En cela, David Jaomanoro s'inscrit dans la lignée des romanciers du social qui aiment « emblématis[er]¹⁵ » la pauvreté par certains signifiants : il peut s'agir par exemple de vêtements et d'accessoires (chaussures), d'animaux de compagnie (chien) ou de moyens de transport (carriole). Mais le véhicule est ici bien plus que cela encore car il matérialise la dignité et l'ambition du protagoniste.

Or une lettre injonctive écrite par la belle-famille va tout bouleverser. Son beau-père Balahazo venant de mourir, Titiky doit participer à sa mise en terre à hauteur de cinq zébus, soit l'équivalent d'un pousse-pousse neuf. La

¹⁰ Jaomanoro, 2013 : 11. Voir aussi Ratsifandriahamanana, *Le Kéré*, dans Ranaivoson, 2005 : 117-125.

¹¹ Tous deux étaient artistes : lui violoniste, elle danseuse.

¹² Jaomanoro, 2013 : 10. *Bawanes* : gens friqués (note de l'auteur).

¹³ Jaomanoro, 2013 : 10.

¹⁴ Jaomanoro, 2013 : 9.

¹⁵ Lochard, 1998 : 219.

participation financière aux funérailles relève des obligations lignagères. Il est difficile de s'y soustraire à Madagascar. C'est pourtant ce que fait Titiky. Le père de famille suit une autre logique, qu'il justifie à trois titres. D'abord, par le pragmatisme : le troupeau du « vieux connard¹⁶ » suffisait aux sacrifices rituels. Le gendre ne comprend pas que ce troupeau ait servi à nourrir copieusement pendant une semaine des villageois au lieu d'assurer les rites funéraires. Le contraste entre l'excès de dépenses dont ont profité des voisins et le dénuement que sa famille cellulaire aurait à supporter en cas d'achat des cinq zébus lui semble scandaleux. Ensuite, par la rancune : Titiky n'a guère envie d'honorer la mémoire d'un homme qui le méprisait. Enfin, par le message christique : « Jésus a dit laissez les morts s'enterrer entre eux¹⁷ ». Bien que le protagoniste soit insensible au pardon chrétien (à l'égard du beau-père), il a recours à l'*Évangile* de saint Matthieu pour signifier qu'une dépouille mérite moins de dépenses inconsidérées qu'un vivant.

De fait, deux traditions s'opposent, l'animiste et la chrétienne. Sans que David Jaomanoro impose explicitement sa préférence pour l'une des deux, son personnage révolté dénonce, lui, l'aberration du poids du défunt à prendre en charge. Il n'est pas loin de penser, tels certains chrétiens pentecôtistes congolais, que « la solidarité lignagère apparaît aujourd'hui comme du parasitisme familial¹⁸ ». Mais les vivants de la famille, dont Mikea, l'entendent autrement.

Refusant de céder à la pression familiale, Titiky en paie le prix fort car Mikea et Fitea (reprénommé Boto) deviennent l'épouse et le fils de

¹⁶ Jaomanoro, 2013 : 12. Balahazo avait trente zébus.

¹⁷ Jaomanoro, 2013 : 15.

¹⁸ Missié, 2006 : 134.

Mpagnarivo, un vieux riche qui, lui, a donné vingt-deux zébus pour l'enterrement de Balahazo ! Titiky n'était pas de taille... Or contre toute attente, il se rend au « pays des cactus¹⁹ » pour assister aux funérailles et défier son rival au corps à corps. Mais le vieux esquive le combat en achetant encore une fois ce que Titiky ne peut se payer. Sûr de lui, Mpagnarivo démontre que la culture villageoise même favorise de riches opportunistes comme lui :

[N]otre coutume accepte que le lutteur provoqué se fasse remplacer par un de ses poulains. Le fric fracasse le roc ; le fric paie les couvertures afin que les varices de la jambe ne soient pas dévoilées. Je donne un jeune taureau fraîchement sevré à qui celui qui terrassera ce fanfaron²⁰.

Vaincu par quatre adversaires, humilié devant les villageois, Titiky à son retour à Tuléar tente de se suicider par une surdose de nivaquine. Il est sauvé *in extremis* par le plus ancien des tireurs de pousse-pousse, Nahoda²¹. On note donc que la solidarité peut être descendante, d'un vieux vers un jeune, dès l'instant qu'elle s'inscrit dans un cercle familial au sens large, ici une communauté professionnelle. Nahoda est l'anti-Balahazo, il prête même à Titiky un véhicule pour que celui-ci redémarre son activité. En effet, pendant sa courte hospitalisation, Titiky a perdu ses économies et son véhicule qu'on lui a volés. Mais il n'en veut pas au jeune collègue qui l'a dépouillé car il préfère que l'argent ait servi à un vivant plutôt qu'à une tombe stérile. À la fin de la nouvelle, vivant au milieu de célibataires, il renoue avec son ambition professionnelle, mais sans plus y associer femme et enfant. Seul avec son violon, il ferme « la parenthèse d'épineux nommée

¹⁹ Jaomanoro, 2013 : 28. Voir le poème « Raiketra/Cactus » de Jean-Joseph Rabearivelo (Rabearivelo, 2006 : 52-55).

²⁰ Jaomanoro, 2013 : 25.

²¹ Nom qui signifie « l'aîné, le vieux ».

Mikea²² » et se préoccupe de rembourser l'altruiste « doyen²³ ». Sa nouvelle famille, ce sont « les *longo*, les amis²⁴ », les collègues.

On connaît les reproches généralement faits aux pauvres, quand on les juge responsables de leur infortune : faible sens moral, imprévoyance foncière, immaturité, paresse, faible volition, intempérance, incapacité à gérer un budget²⁵ etc. Or David Jaomanoro évite les deux écueils doxiques que sont le misérabilisme et le paternalisme. Bien qu'il soit prédicateur, il n'adhère pas à la vision évangélique de la pauvreté qui tend à déresponsabiliser les pauvres et à ne leur laisser espérer que l'aumône des riches²⁶. La trajectoire ascendante²⁷ puis descendante de Titiky montre le poids égal des légèretés individuelles²⁸ et des pesanteurs collectives²⁹. *Épouse vendue aux enchères* ne pose pas la précarité en prédestination³⁰ : il revient à l'individu touché par la pauvreté – qui n'est pas un *fatum* – d'opter pour une attitude éclairée et volontariste. Telle est la dignité de Titiky. Certes il perd sa femme et son fils mais la fin du récit reste ouverte. En effet, le personnage envisage de s'acheter un téléphone portable³¹. Or qui voudrait-il appeler sinon Mikea ? Le téléphone portable, objet à valeur d'usage et d'échange, symbolise la modernité et la réussite sociale³². Il s'oppose à la lettre papier, support d'une

²² Jaomanoro, 2013 : 28.

²³ Jaomanoro, 2013 : 26.

²⁴ Jaomanoro, 2013 : 26.

²⁵ Voir Lochard, 1998 : 17, 39, 86-87, 90.

²⁶ Voir Lochard, 1998 : 26.

²⁷ La vitesse de narration et les ellipses temporelles font que la période d'insouciance est moins valorisée que celle de précarité.

²⁸ Sur lesquelles insiste le roman idéaliste : voir Lochard, 1998 : 132.

²⁹ Sur lesquelles insiste le roman social : voir Lochard, 1998 : 132-134.

³⁰ Aucun signe prospectif ne condamne Titiky.

³¹ Voir Jaomanoro, 2013 : 28.

³² Voir Dibakana, 2012 : 104. Dans la dernière nouvelle, une jeune Malgache, Saramba, offre un « Sonnériksonne » à sa meilleure amie : voir Jaomanoro, 2013 : 80.

coutume injonctive voire injuste.

Dans les romans idéalistes, la méfiance à l'égard des tentations urbaines sous-tend en général une critique passéiste et défend le retour à une société agraire³³. Telle n'est pas l'optique de David Jaomanoro. Dans ce sud-ouest de Madagascar que le nouvelliste dépeint âpre, la société villageoise n'est guère plus vivable que les rues de Tuléar. Comme le note Dominique Ranaivoson, l'écriture « caustique³⁴ » de David Jaomanoro n'épargne personne, pas même « ceux qui devraient représenter les valeurs malgaches de la solidarité familiale et clanique, la tradition sécurisante, [...] l'humilité, la vie à la campagne³⁵ ». La solidarité à l'égard de Titiky vient du vieux Nahoda et non d'un membre de sa famille ou de sa belle-famille. Pour autant, la rédemption morale ou sociale, choyée par les romans populaires³⁶, n'est pas acquise pour le jeune tireur de pousse-pousse. Il faut en effet compter avec l'ironie du conteur.

La pauvreté au carrefour des voix et des exégèses

Le regard porté sur ces pauvres n'est pas extérieur à leur condition. L'auteur, issu du petit peuple, sait de quoi il parle. Il s'agit de peindre avec humanité des gens effacés par l'indifférence : « [C]e peuple sans visage qui déambule dans cette région sauvage. Sans visage, sans yeux. Car on ne les voit pas. Ils ont beau crier, on ne les entend pas³⁷. » *On désigne les Vazaha*³⁸

³³ Voir Lochard, 1998 : 40.

³⁴ Ranaivoson, 2006 : 207.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Voir Lochard, 1998 : 124.

³⁷ Jaomanoro, 2013 : 8.

³⁸ Voir Jaomanoro, 2013 : 42. Vazaha : étranger à la peau claire, occidental (note de l'auteur).

mais aussi la classe politique malgache, « tous ces rapaces qui ont vendu les meilleures terres pour se remplir les poches³⁹ ». Le nouvelliste a donc à cœur de ne pas exclure du récit la parole du pauvre lui-même. Ainsi, la nouvelle est composée d'un long monologue intérieur de Titiky, encadré d'une narration à la première personne assumée par un narrateur français dialoguant avec son vieil ami malgache Marvane⁴⁰. Or ce conteur-musicien raconte lui-même des histoires assorties de pensées du jour, afin de mieux éclairer le narrateur sur la culture malgache. David Jaomanoro a ainsi corseté son récit d'une structure enchâssée où la voix de Titiky est portée par celle de Marvane. Cette fusion est légitimée par le fait que les deux personnages sont des artistes pauvres⁴¹ et solitaires. L'irruption puis la disparition de la voix de Titiky se signalent par des signes typographiques en forme de trèfles. Trèfles à trois et non à quatre feuilles, pour cette histoire de « poissee⁴² » exemplaire.

Au sein même du monologue de Titiky sont insérées les voix d'opposants ou d'adjuvants. On trouve entre autres une lettre menaçante en italiques du grand-oncle de Mikea, une chanson triste et une lettre comminatoire en caractères droits de Mikea, et un discours de bienvenue en italiques de Mpagnarivo aux villageois⁴³. La polyphonie permet d'exposer les différents points de vue sur le rejet de la coutume par Titiky et l'allégeance de Mikea à celle-ci. Le lecteur peut ainsi entendre Mpagnarivo dépeindre sa nouvelle épouse comme « *une fille du village [qui] a daigné tourner le dos à la folie citadine et à la délinquance, en embrassant la tradition de ses pères à pleins*

³⁹ Jaomanoro, 2013 : 16.

⁴⁰ Ce nom lui vient de son instrument de prédilection, le *marovany*, qui l'accompagne quand il raconte une histoire : voir Jaomanoro, 2013 : 7, 44.

⁴¹ Marvane est lui-même gardien de nuit, comme Titiky : voir Jaomanoro, 2013 : 46.

⁴² Jaomanoro, 2013 : 11.

⁴³ Voir Jaomanoro, 2013 : 12, 13, 16, 17, 23.

bras⁴⁴ ». Mikea n’a jamais été *délinquante* à Tuléar mais elle et Titiky ont mené une vie de bohème, sillonnant les routes avec leur troupe pour rejoindre des cabarets ou pour passer du bon temps avec leurs amis sportifs qu’ils « nourri[s]s[aient] de [leurs] poches des semaines entières⁴⁵ ». De même, si Mikea aime toujours son premier mari, elle a besoin de reconnaissance sociale tant pour elle que son fils. Dans cette optique, la tradition qui la met aux enchères et la donne au plus offrant constitue une rédemption honorable. Mikea ne boude d’ailleurs pas son plaisir à danser lors du spectacle donné en l’honneur de son père décédé. Quelle ironie du sort pour Titiky de la voir redevenir danseuse mais cette fois-ci avec la bénédiction de son village : « Accueillie par un tonnerre d’applaudissements. Elle ne dansait pas, elle planait avec une grâce incomparable⁴⁶ » ! Il n’empêche que perce une certaine ironie de situation. La belle et aérienne Mikea, qui « ne s’était pas prostituée aux nombreux *Vazaha* dont certains étaient bourrés à étouffer d’euros⁴⁷ », accepte pourtant d’être « vendue aux enchères comme un zébu ! La vache⁴⁸ ! » L’argent des Malgaches serait-il moins sale que celui des *Vazaha* ?

L’argent semble en tout cas le personnage central de la nouvelle. Car l’histoire de Titiky est censée illustrer la pensée du jour « *Dralam-bazaha mimpoly ampaosim-bazaha avao*, [...] L’argent des Blancs retourne inévitablement dans les poches des Blancs⁴⁹ ». Or la formule ne résume que

⁴⁴ Jaomanoro, 2013 : 24.

⁴⁵ Jaomanoro, 2013 : 15. Cette générosité sans discernement rappelle les longs festins donnés aux villageois par la famille de Mikea suite au décès de Balahazo. À la différence que Titiky et Mikea ont agi par amitié désintéressée tandis que la famille endeuillée obéit à une coutume attendue.

⁴⁶ Jaomanoro, 2013 : 24.

⁴⁷ Jaomanoro, 2013 : 14.

⁴⁸ Jaomanoro, 2013 : 21-22.

⁴⁹ Jaomanoro, 2013 : 8.

de manière partielle la nouvelle où l'on voit surtout l'argent des Malgaches retourner aux morts *via* les sacrifices de zébus et les beuveries d'enterrements, réactivant par une sorte de clin d'œil interculturel le mythe de Ploutos-Hadès, le dieu des enfers, réputé le plus riche du panthéon grec. L'ironie verbale de David Jaomanoro instaure donc une distanciation vis-à-vis de ces *ohabolana*, proverbes malgaches au présent gnomique, prétendument porteurs de sagesse populaire. Non sans audace critique, l'auteur met à l'épreuve la parole d'autorité de l'île natale et en montre les limites. Ce qui a fragilisé Titiky, n'est-ce pas le désespoir lié à une pression familiale ? Les Blancs n'ont que peu à voir avec sa détresse. D'ailleurs, si Titiky peste contre « les touristes pleins d'euros [...] qui se déplacent en *kat-kat*⁵⁰ », il admet qu'il gagne bien sa journée quand il promène dans son pousse-pousse « des mamies *vazaha* titubantes de plaisir⁵¹ ».

Deux isotopies se heurtent dans la nouvelle : celles du dénuement et de l'excès. La coutume voudrait qu'on vive indigent et qu'on meure prodigue, ce que Titiky juge absurde : « J'ai compris que la vie ici-bas est courte. Trop courte pour qu'on la gaspille à préparer exclusivement l'au-delà⁵². » Il préfère donc dépenser son argent au bien-être concret de sa femme et de son fils plutôt qu'au prestige posthume de son beau-père. Son avenir, c'est son fils à éduquer, non des zébus à engraisser : « J'enverrai mon garçon dans une bonne école, [...] il mangera autre chose que des fruits de cactus⁵³. » Or cet indicatif futur est vite contredit par Mikea : « Mon fils Boto n'ira pas à l'école toute l'année, mais seulement quand il voudra ; il suit déjà le

⁵⁰ Jaomanoro, 2013 : 9.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Jaomanoro, 2013 : 15.

⁵³ Jaomanoro, 2013 : 16.

troupeau⁵⁴. » La mère tente de faire passer pour une liberté de l'enfant ce qui n'est que son grégarisme. Plus habilement, elle défend son père imprévoyant en rappelant à Titiky son propre manque d'anticipation : « Tu étais millionnaire. Tu n'as pas pensé investir à ce moment-là que nous étions dans l'abondance⁵⁵. »

L'*abondance*, Titiky va en être le témoin écœuré lors des funérailles de Balahazo⁵⁶ assorties de chants, danses, luttes, joutes oratoires, agapes et beuveries. Il reconnaît à peine le village aride du « pays de la soif⁵⁷ ». Les habitants, des « mangeurs de cactus⁵⁸ », s'affairent exceptionnellement à des « grillades à faire pâlir les banquets du roi Salomon⁵⁹ ». La comparaison entre le règne du personnage biblique (aux sept cents épouses et trois cents concubines) et le triomphe de Mpagnarivo (dont Mikea sera la quatrième épouse) peut faire sourire. Elle montre surtout la disproportion du retentissement social affecté à la mort d'un patriarche à la tête d'une famille d'illettrés⁶⁰. Tout le village fait bombance et les chiens ne sont pas en reste, qui « n'en pouvaient plus de se gaver⁶¹ ». Titiky « march[e] dans un gros tas de riz jeté car non consommé par un peuple gavé de viande de zébus et d'alcool⁶² ». Le gaspillage de cette céréale essentielle à Madagascar rappelle

⁵⁴ Jaomanoro, 2013 : 17. *Boto* est un prénom ou surnom de garçon, qui peut avoir le sens de « naïf, pas très futé ».

⁵⁵ Jaomanoro, 2013 : 18.

⁵⁶ Le balahazo ou moraingy est aussi le nom de la lutte malgache à main plate, très prisée dans les villages côtiers, où elle donne lieu à des rassemblements festifs.

⁵⁷ Jaomanoro, 2013 : 21.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ La lettre reçue par Titiky était dans une enveloppe où une croix maladroite était tracée là où devaient se trouver les coordonnées de l'expéditeur.

⁶¹ Jaomanoro, 2013 : 18.

⁶² Jaomanoro, 2013 : 19.

le déversement hyperbolique de « fleuves de lait⁶³ » dans les rues de France métropolitaine, « soi-disant pour protester contre une baisse de prix à la vente⁶⁴ ». Des deux allégations au gaspillage, coutume funéraire ou revendication professionnelle, le nouvelliste laisse son lecteur déterminer laquelle est la moins fallacieuse.

Excès, richesse, pouvoir et vieillesse s'avèrent liés. Du côté des Malgaches, c'est Mpagnarivo, « le riche insolent⁶⁵ », qui incarne le mieux cette alliance. Titiky, qui croit encore en l'honneur et en sa jeunesse, est candide lorsqu'il défie au combat son rival en lui demandant s'il « en a autant dans le portefeuille que sous le pagne⁶⁶ ». Car la virilité s'achète elle aussi, comme tout le reste, et le vieux n'aura que l'embarras du choix pour payer des jeunes qui combattront à sa place.

Du côté des *Vazaha*, pas de personnage particulier mais une allusion au tourisme sexuel de « vieux débris libidineux [qui] vont dilapider leurs sous en faisant plein de conneries avec les nubiles des gens de couleur⁶⁷ ». Il n'est pas étonnant alors que le ventre des touristes décomplexés rappelle celui des chiens repus en temps de funérailles dispendieuses : « Et ils viennent étaler leurs ventres et leurs couennes chez les gens exotiques qui crèvent, en se pavanant avec les jeunes nubiles, filles et garçons de ces derniers⁶⁸. » Mais ces *gens exotiques* (les Malgaches) développent parfois eux-mêmes un peu de *couenne* lors de réjouissances villageoises. David Jaomanoro ne sombre donc pas dans une vision binaire et simpliste,

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Jaomanoro, 2013 : 18. Son véritable nom est Rebiby. Mpagnarivo est un surnom qui signifie justement « le riche » : voir Jaomanoro, 2013 : 21.

⁶⁶ Jaomanoro, 2013 : 23.

⁶⁷ Jaomanoro, 2013 : 14.

⁶⁸ Jaomanoro, 2013 : 19.

opposant les riches du Nord aux pauvres du Sud. Il suggère plutôt que l'aveuglement et l'indécence n'ont pas de pays attiré.

Refusant de faire de son protagoniste une victime-née, l'auteur le dote même d'une aptitude à l'autodérision. Ainsi, dans une sorte de réflexion à voix haute, Titiky se moque de sa situation de gendre qui ne lui donne aucun droit mais tous les devoirs :

Zébus à la naissance. Zébus comme dot. « T'as de beaux zébus, toi ». Zébus en sacrifices aux ancêtres. Zébus en libation. Zébus à la mort. Zébus pour la mise en terre. Toujours. Sauf pour les héritiers. Les enfants n'héritent pas les zébus. Ils recommencent à zéro. C'est comme ça⁶⁹.

Le nom de l'animal mis en anaphore, le rapprochement phonétique [zeby]/[zeRo], la référence détournée à une fameuse réplique cinématographique⁷⁰ signalée par des guillemets, et la brièveté des syntagmes qui rythment la réflexion, créent une litanie poétique de la contrainte coutumière. La fragilisation des enfants, débiteurs permanents des ascendants, est, elle, confortée par l'oxymore « coutume ethnocide⁷¹ ».

Il n'est pas rare que les pauvres « se consolent parfois en faisant de l'autodérision afin de mieux supporter les souffrances, les manques, les frustrations⁷² ». Tel est le cas de Nahoda et de Titiky. Le premier, bien qu'il ne soit pas hindouiste, affirme en riant que les tireurs de pousse-pousse ont « sept vies⁷³ » dont on ne sait pas bien sûr si elles ressortissent au même niveau de précarité ! Son jeune collègue pratique lui aussi l'humour noir. Comment comprendre autrement que Titiky se console de vivre dehors en se

⁶⁹ Jaomanoro, 2013 : 12.

⁷⁰ C'est dans *Quai des brumes* (1938) qu'un déserteur (Jean Gabin) dit à une jeune fille sous tutelle (Michèle Morgan) : « T'as de beaux yeux, tu sais. »

⁷¹ Jaomanoro, 2013 : 13.

⁷² Missié, 2012 : 132.

⁷³ Jaomanoro, 2013 : 27. Ces réincarnations seraient spécifiques à certains Malgaches du Sud : voir Jaomanoro, 2013 : 53-54.

disant qu'au moins il échappe aux factures d'eau et d'électricité⁷⁴ ? Ou qu'il qualifie les obligations lignagères de « joug racial⁷⁵ », créant ainsi un parallélisme entre sa situation *conjugale* et celle des zébus destinés à travailler aux champs ou à servir de libation aux morts ? Ou qu'il assimile son sperme à une « soupe manioc⁷⁶ » qu'un autre va s'attribuer, semblant accepter que Mpagnarivo reprénomme Fitea Boto puisque ce vieux est plus capable que le père biologique de *nourrir* à satiété le garçonnet ? Ou qu'il déclare à son feu beau-père « Je t'en veux à mort, Balahazo⁷⁷ ». Autant de paroles de pur soulagement, sans valeur illocutoire...

Une fois le récit musical de Marvane achevé, le narrateur principal (français) avoue à son ami ne pas saisir tous les arcanes de la mentalité malgache :

— Mais dis-moi, Marvane, qu'est-ce que Titiky est allé fiche là-bas puisqu'il n'avait pas les cinq zébus pour sa contribution à la mise en terre de son beau-père ?

— Toi, tu me dirais : un sursaut de fierté. Moi je te dis : il avait perdu pied au contact de la ville et ses miroitements. Les néons l'avaient aveuglé et noyé. Il espérait reconquérir sa femme et son garçon. Reconquérir son troupeau comme on dit ici. Mais il a tout perdu à nouveau, car l'argent gagné auprès des Blancs retourne dans les poches des Blancs⁷⁸.

Cette moralité n'est-elle pas trop simple ? Marvane a une réponse dialogique car du comportement de Titiky, il n'admet que deux interprétations. Mais il y en a d'autres, laissées à l'initiative du lecteur : curiosité de voir qui était Mpagnarivo, élan de révolte contre la « tyrannie

⁷⁴ Voir Jaomanoro, 2013 : 10.

⁷⁵ Jaomanoro, 2013 : 11.

⁷⁶ Jaomanoro, 2013 : 13. Le nom du beau-père (*balahazo* sur les côtes malgaches, *mangahazo* sur les hautes-terres) signifie d'ailleurs « manioc ».

⁷⁷ Jaomanoro, 2013 : 15.

⁷⁸ Jaomanoro, 2013 : 29.

villageoise⁷⁹ », espoir de convaincre Mikea, besoin de revoir Fitea etc.

Le choix de la nouvelle (ici avec une fin ouverte) peut s'expliquer par la confluence de deux traditions⁸⁰. D'une part, la prédilection de la littérature malgache pour les formes brèves comme par exemple les *hain-teny*, petits poèmes oraux à base d'*ohabolana* (proverbes). D'autre part, la demande de la presse (tenue par les missionnaires européens) qui, dès la fin du XIX^e, encourageait les textes courts proches de la parabole biblique et attractifs comme le conte traditionnel. La fiction brève connaît ainsi depuis les années 1980 un vif engouement chez les écrivains malgaches francophones dont Michèle Rakotoson, Jean-Luc Raharimanana et Johary Ravaloson⁸¹. Mais David Jaomanoro n'est pas en reste, qui réactualise cette double tradition dans *Épouse vendue aux enchères*.

Tout d'abord, Titiky n'est pas qu'un personnage dont l'histoire sert d'illustration à un proverbe. Il est lui-même producteur de formules gnomiques, inspirées par sa douleur sociale et familiale. Ce qui explique que ses formules soient toujours en rapport plus ou moins explicite avec l'argent qu'il n'a pas (ou plus) :

Quand on n'a pas su profiter des années pluvieuses, il faut avoir du nerf dans les jambes pendant les années sèches⁸².

La force du cœur se dépense. L'argent se cherche. Une fois trouvé, il faut bien qu'il serve à quelque chose⁸³.

⁷⁹ Jaomanoro, 2013 : 27.

⁸⁰ Voir Ranaivoson, 2005 : 7-9.

⁸¹ Voir Rakotoson, 1984 ; Raharimanana, 1992, 1996, 1998 ; Ravaloson, 2003, 2006, 2010, 2016.

⁸² Jaomanoro, 2013 : 9.

⁸³ *Ibid.*

Les enfants n'héritent pas les zébus. Ils recommencent à zéro. C'est comme ça⁸⁴.

La demeure éternelle doit être belle. Quel que soit le prix qu'il faut payer⁸⁵.

Mpagnarivo n'est pas en reste : « Le fric fracasse le roc⁸⁶ », « La liasse terrasse l'insensé⁸⁷ ». Lui dont la verve humilie Titiky, lui dont la jambe variqueuse bat la « jambe bien nerveuse⁸⁸ » de Titiky. Combat inégal où le *senge*⁸⁹ du jeune s'incline face au *drala* du vieux. Pour Dominique Ranaivoson, l'alternance des voix, les expressions malgaches et les proverbes présents dans les récits de David Jaomanoro serviraient à « montrer l'état de désagrégation avancé dans lequel est ce pays⁹⁰ ». Cette appréciation ne semble pas valoir ici. En effet, la polyphonie montre plutôt les tensions générationnelles au sein d'une société de fortes traditions en partie impactées par la mondialisation. Elle fait également se croiser les voix des Malgaches et des *Vazaha* : l'amitié et la confiance qui se fortifient, au fil du recueil, entre Marvane et le narrateur français font la preuve que fraternité et prospérité sont possibles. D'ailleurs, le Français et son épouse polynésienne Natacha prendront la décision de s'installer pour de bon à Tuléar. À la fin du recueil, Marvane leur donnera un terrain sur lequel ils dresseront une tombe pour Saramba (la fille adoptive de Marvane, tuée au Liban) et installeront un hôtel-restaurant qui portera le nom de *Marvane* et où travaillera toute une « famille recomposée⁹¹ », à savoir le narrateur, Natacha, Marvane ainsi que Tava et « Soa, la Tandroy⁹² » qui sont les

⁸⁴ Jaomanoro, 2013 : 12.

⁸⁵ Jaomanoro, 2013 : 13.

⁸⁶ Jaomanoro, 2013 : 25.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Voir *ibid.* *Senge* : l'honneur, la dignité (note de l'auteur).

⁹⁰ Ranaivoson, 2006 : 208.

⁹¹ Jaomanoro, 2013 : 66.

⁹² Jaomanoro, 2013 : 44. Tandroy : Malgache originaire de l'extrême sud de Madagascar (note de l'auteur).

enfants adoptifs du Français. On note donc l'intérêt d'une « bonne relation de filongoa⁹³ » : cette famille élargie amplifie les liens déjà évoqués entre Titiky et Nahoda. Ce qui nous ramène à la tradition des textes courts encouragés par les missionnaires.

Encore une fois, la tradition est modernisée. En effet, si jamais *Épouse vendue aux enchères* et plus largement les quatre autres récits du *Mangeur de cactus* sont des paraboles, ils le sont par leur cadre à la fois réaliste et symbolique, non par leur visée d'édification. Dominique Ranaivoson explique cette absence de discours moralisateur ou idéologique par « le regard de Jaomanoro [...] fixé sur les hommes⁹⁴ ». Telle pourrait bien être la particularité de ce conteur-prédicateur qui analyse sans juger, qui restitue la complexité des rapports des hommes entre eux et à l'argent sans en simplifier les leçons à tirer.

Conclusion

En définitive, Titiky est un héros (très ou trop) humain dont le courage désespéré ou l'aveuglement respectable sont laissés à la libre interprétation du lecteur. La sagesse était-elle de *manger des cactus* et de garder femme et enfant, ou d'espérer mieux pour eux au risque de les perdre ? Ni fatalité ou alibi, ni élection ou épreuve, la pauvreté est un combat du quotidien malgache dont David Jaomanoro raconte sans *pathos* les victoires mais aussi les défaites quand la solidarité et l'amitié montent sur le ring. Alors seulement la pauvreté peut révéler ce que les hommes ont de meilleur en eux.

Épouse vendue aux enchères, par sa forme condensée et sa fin ouverte,

⁹³ Jaomanoro, 2013 : 65. Filongoa : amitié, parenté (note de l'auteur).

⁹⁴ Ranaivoson, 2006 : 208.

permet ainsi de suivre quelques semaines haletantes et décisives dans le parcours d'un homme pauvre mais libre dont les choix questionnent nos propres dilemmes face aux pressions sociales ou familiales.

Bibliographie

- Dibakana, J.-A. (2012). Téléphone portable et stratification sociale au Congo-Brazzaville. in Missié, J.-P. (dir.). *Histoire et sociologie de la pauvreté en Afrique. Regards croisés sur un phénomène durable*. Paris : L'Harmattan. pp. 103-116.
- Jaomanoro, D. (1992). *Funérailles d'un cochon*, in AA.VV. *Funérailles d'un cochon et treize autres nouvelles*. Saint-Maur-des-Fossés : Sépia/Inédits de RFI-ACCT. pp. 11-22.
- Jaomanoro, D. (2000). *Jaombilo*, in AA.VV. *Nouvelles francophones*. Paris : Acoria. pp. 11-26.
- Jaomanoro, D. (2005). *Pierrot*, in Ranaivoson, D. *Chroniques de Madagascar*, Saint-Maur-des-Fossés : Sépia. pp. 51-74.
- Jaomanoro, D. (2006). *Pirogue sur le vide*. La Tour d'Aigues : L'Aube.
- Jaomanoro, D. (2013). *Le Mangeur de cactus*. Paris : L'Harmattan.
- Lochard Y. (1998). *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques (1848-1914)*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- Missié, J.-P. (2006). La lutte contre la pauvreté selon les églises du réveil de Brazzaville. in *Mosaïque. Revue interafricaine de philosophie, littérature et sciences humaines*. 5-6. p. 129-140.
- Missié, J.-P. (2012). L'univers du pauvre au Congo. In Missié, J.-P. (dir.). *Histoire et sociologie de la pauvreté en Afrique. Regards croisés sur un phénomène durable*. Paris : L'Harmattan. pp. 117-134.
- Rabearivelo, J.-J. (2006). *Presque-Songes/Sari-Nofy* [1934]. Riffard C. (éd.), Saint-Maur-des-Fossés/Antananarivo : Sépia-Tsipika.
- Raharimanana, J.-L. (1992). *Le Lépreux et dix-neuf autres nouvelles*. Paris : Hatier.
- Raharimanana, J.-L. (1996). *Lucarne*. Paris : Le Serpent à plumes.
- Raharimanana, J.-L. (1998). *Rêves sous le linceul*. Paris : Le Serpent à plumes.
- Rakotoson, M. (1984). *Dadabé et autres nouvelles*, Paris, Karthala.
- Ranaivoson, D. (2006). Postface. in Jaomanoro, D. *Pirogue sur le vide*. La Tour d'Aigues : L'Aube. pp. 207-208.
- Ranaivoson, D. (2005). Préface. in Ranaivoson, D. *Chroniques de Madagascar*. Saint-Maur-des-Fossés : Sépia. pp. 3-11.
- Ranaivoson, D. et Jaomanoro, D. (2006). « Déstabiliser le lecteur. Entretien avec David Jaomanoro (20 octobre 2005) », dans *Africultures*, n° 66, 2006/1, p. 219-221.
- Ratsifandriahamanana, L. H. (2005). *Le Kéré*, dans D. Ranaivoson, *Chroniques de Madagascar*, Saint-Maur-des-Fossés, Sépia, p. 117-125.

- Ravaloson, J. (2003). *La Porte du Sud*, Saint-Denis de La Réunion, Orphie.
- Ravaloson, J. (2006). *Le Camp des innocents*, Manage, Lansman.
- Ravaloson, J. (2010). *Antananarivo, ainsi les jours*, Paris, Publinet.
- Ravaloson, J. (2016). *Les Nuits d'Antananarivo*, Antananarivo, No Comment.

[Indietro all'indice](#)

Les visages de la pauvreté dans *Adama ou la force des choses*

Sanou Fatou Ghislaine

Résumé: Le contexte littéraire africain se fonde sur la capacité de la littérature à dire les situations du vécu social avec réalisme. Pour ce faire, l'intérêt des créateurs réside dans une fiction construite autour de réalités nationales. Le roman *Adama ou la force des choses* (1987) du Burkinabè Pierre Claver Ilboudo illustre bien l'emprise de la pauvreté sur le parcours du personnage éponyme. La pertinence de cette thématique permet de montrer les rapports entre nécessité d'adaptation, espoir d'une vie meilleure et désillusion de vivre dans un nouvel espace qu'est la ville. Ce parcours « à la recherche du bonheur » le conduit vers les autres (le commerçant véreux, le politique ingrat) même si cela lui coûte sa fierté. Ainsi, le discours de l'écrivain se lit à travers l'humour pour dire le dénuement, les déchirements et les contradictions de la vie moderne vécus douloureusement.

Mots-clés: roman, pauvreté, fiction, discours social, humour

Keywords: novel, poverty, fiction, social discourse, humor

Introduction

La littérature est, d'une manière générale, investie d'un pouvoir de monstration et de réflexion au même titre que les sciences sociales sur certains sujets comme la pauvreté. Cette capacité représentative, davantage caractéristique de la littérature africaine, permet aux auteurs de faire de leurs œuvres le reflet du vécu quotidien ainsi que le lieu de manifestation de la conscience sociétale. C'est du reste ce qu'affirme Georges-Paul Cuny lorsqu'il écrit que « l'objet de la littérature est la condition humaine et il y a littérature lorsque dans un texte le lecteur passe du domaine de la représentation à la découverte d'un champ de conscience insoupçonné »

(Cuny, 2006).

Dans le roman *Adama ou la force des choses* (1987) du Burkinabè Pierre Claver Ilboudo, se déploie la vie du personnage éponyme qui se bat pour ne pas sombrer dans l'extrême pauvreté après avoir perdu son emploi. Le travail de représentation de l'écrivain nous fait accéder aux différentes dimensions de la pauvreté et à la psychologie même des protagonistes. Du malaise à l'absence de moyens pour satisfaire aux nécessités de subsistance se dessine une expérience de dénuement. Entre le subir et l'agir, ne rien faire ou se battre par tous les moyens pour se sortir de la pauvreté, Adama refuse la fatalité et opte de donner une autre trajectoire à son existence. C'est ce parcours « à la recherche du bonheur » que nous nous proposons d'examiner à la lumière de la démarche sociocritique. Il s'agira d'aller à la quête de la socialité du texte, en mettant en exergue les empreintes du vécu social dans le discours romanesque, à travers une exégèse d'inspiration sociologique.

Ce faisant, nous montrerons, à travers l'itinéraire d'Adama, comment le texte littéraire constitue un moyen pour dire le dénuement dans le contexte d'une société tiraillée entre tradition et modernité. Puis, il sera évoqué les ressources stylistiques qu'utilise le romancier Pierre Claver Ilboudo pour rendre compte de cette tragédie humaine née des déchirements et des contradictions de la vie moderne.

La pauvreté, réalité ou fiction ?

Le roman est un moyen de représentation de la société par l'écriture et par l'imaginaire. Il met en scène la société avec son organisation, ses structures, ses règles et ses acteurs que sont les personnages. Cette société de roman fonctionne selon des normes qui renvoient à la société de référence qui est la

nôtre. Ainsi le rôle de l'analyse serait de « montrer comment la poétique et l'imaginaire disent le social » (Bisanswa, 2009 :140). L'écriture romanesque dévoile un lien avec la pratique sociale dans son contexte sociohistorique, c'est-à-dire à la société de référence. Ce qui signifie que l'écrivain se situe toujours dans un milieu socioculturel qui représente pour lui une source d'inspiration. Duchet rappelle très justement que le réel dans l'œuvre représente le discours social, un

discours déjà tenu, parole proférée dans le hors-texte en quelque sorte, dans le passé du texte soit par le *on* d'une collectivité précise ou indécidable, soit par ce qu'il y a de *on* dans chaque locuteur [...] mais qui peut être par exemple celui des lieux ou des objets dans la mesure où ces derniers portent inscrits en eux l'image de la société qui les a pris en charge. (Duchet, 1976 : 145).

Le terme de « discours social » est précisé par Régine Robin et Marc Angenot : « Pour nous, l'écrivain est d'abord quelqu'un qui *écoute* du point où il se situe dans la société, l'immense rumeur fragmentée qui figure, commente, conjecture, antagonise le monde, cette rumeur, c'est ce qu'en un premier temps nous pourrions appeler *discours social* [...] » (Robin et Angenot 1985 : 54).

L'approche sociocritique part du texte avant d'interroger le hors-texte ou le contexte sociohistorique du texte qui représente le milieu de l'auteur, dans le but de connaître son message (l'idéologie de même que les non-dits). À travers le récit enraciné dans le contexte social burkinabè, le romancier décrit le chômage d'Adama ainsi que la situation d'une société moderne en construction. Le discours romanesque montre qu'il existe des liens étroits entre société et roman, entre réalité sociohistorique et fiction.

Dans l'œuvre de Pierre Claver Ilboudo, le lecteur constate que la pauvreté y tient une place essentielle. En d'autres termes, la place qu'elle occupe dans le roman correspond à celle qu'elle occupe dans la société réelle. De toute évidence, l'évocation d'une telle problématique dans l'univers romanesque

relève du souci de faire prendre conscience de la gravité de la situation en faisant partager la réalité des « exclus » de la société, souvent malgré eux.

D'une manière générale, le concept de la pauvreté réfère à une situation où une personne ou un groupe de personnes qui fait face à un manque ou une insuffisance par rapport à un niveau de vie minimal. Selon Marc-André Lessard (1987), il faut distinguer le manque de l'avoir (argent, logement, nourriture, vêtements) et le manque de l'être physique, psychologique, social ou moral (maladie, handicap, analphabétisme, isolement, absence de relations significatives, etc.). À partir de cette appréciation, la pauvreté la plus apparente semble celle de l'avoir. Elle relève du domaine de l'observation qui permet de constater l'état de dénuement par manque de ressources financières. Elle est visible et sous-entend l'incapacité de subvenir aux besoins primaires, donc de survivre. De nos jours, plusieurs études sont initiées sur ce phénomène dans les domaines économique et sociologique à partir d'un seuil de revenus. Pourtant elles ne sont pas nombreuses à se poser la question en termes de processus qui associent parfois plusieurs handicaps pouvant conduire à la rupture des liens sociaux par exemple. La fiction, le roman surtout, permet de porter une attention particulière sur des trajectoires individuelles et d'analyser la transformation de l'identité à la suite de difficultés d'insertion sociale et professionnelle.

À première vue, le roman de Pierre Claver Ilboudo révèle que la pauvreté du personnage principal est due en grande partie au manque d'argent. La question qui se pose au lecteur est comment se positionner (et s'en sortir) face à la pauvreté dont chacun est une cible potentielle ? Nous avons choisi de nous intéresser aux visages de la pauvreté en focalisant l'analyse sur les aspects sous lesquels elle se présente dans cette fiction. Il s'agit de comprendre d'une part les actions posées par Adama et les facteurs

indépendants de sa volonté conduisant à cet état de pauvreté, et d'autre part de montrer les caractéristiques de ce dénuement. Pour ce faire, nous utilisons le terme « visages » dans son acception de « représentation ». Le mot « représentation » peut d'emblée susciter une certaine controverse sur la capacité ou l'incapacité de l'art en général, et de la littérature en particulier, de refléter le réel, comme le soutient très justement Schaeffer, « la fiction serait une mimesis (représentation, imitation, simulation, feinte) d'actions humaines » (Schaeffer, 1999 : 48).

Si nous acceptons que la littérature est le miroir de la société, elle est donc à mesure de donner des informations sur cette société afin de l'étudier et de la faire changer au besoin. Si, d'autre part, l'artiste se fait Dieu pour créer un univers romanesque à partir du monde qu'il perçoit, de sa subjectivité et de sa vision (sa vérité peut-être), le roman ne peut être seulement qu'une invention, il est aussi une représentation fictionnelle qui renferme des aspects de la réalité. Ainsi la sensibilité du lecteur est nécessaire pour accepter comme vraie l'histoire racontée. De ce point de vue, Marc Chabot affirme qu'« il y a bien des raisons de faire l'éloge du roman, [...] la relation première est dans l'acte de solitude de la lecture. On quitte la réalité pour entrer dans une fiction. On quitte la réalité pour mieux comprendre la réalité » (Chabot, 2012 : 33). Le lecteur ne peut rester indifférent face à la pauvreté du personnage central tant elle fait référence à des possibles. En effet, elle trouble les consciences, éveille des sentiments bienveillants, au point de devenir insupportable, marquée d'une intensité dramatique et d'une force émotionnelle à l'endroit d'Adama sans faire preuve d'un moralisme démodé. Le personnage est alors l'outil privilégié de la création romanesque pour comprendre le monde et le donner à voir au lecteur tel qu'il se présente, selon la vision du romancier.

Dans *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Guy Midiohouan détermine les différences tendances du roman négro-africain depuis 1960. Il distingue dans les œuvres dont la thématique est culturelle deux types de romans : ceux qui évoquent les mutations sociales et particulièrement l'avenir de la société traditionnelle qu'il nomme roman socio-traditionniste ; et ceux qui abordent la problématique culturelle à travers des drames individuels avec un accent sur l'analyse psychologique d'un personnage central appelés romans psycho-culturaliste (Midiohouan, 1986 :193). À partir de son analyse, la littérature burkinabè pourrait être située dans la catégorie « roman culturaliste ».

Le roman d'Ilboudo permet d'établir les rapports qui existent entre réalité sociohistorique et fiction dans une vision du monde qui peut paraître pessimiste de prime abord et se classe dans la seconde catégorie proposée par le critique. Il se fait le porte-parole d'une littérature axée résolument sur le social puisqu'il est bien évident que les thèmes qu'il aborde semblent affecter des individus et la place qu'ils occupent dans la société. Pour lui, « "créer c'est témoigner", témoigner de notre identité menacée de destruction par la technologie occidentale » (Sanou, 2000 : 107).

Pour ce faire, une narration hétérodiégétique ouvre le récit par le choc ressenti par le protagoniste Adama après le vol de son vélo et du rouleau de tissu de son patron. Cet incipit énonce d'emblée la situation du personnage qui, dès cet instant, est replongé dans les souvenirs des événements des deux dernières années de sa vie. En effet, « ces deux dernières années, il avait suffisamment travaillé pour mériter assez de pain pour une durée d'homme, mais le spectre de la misère l'avait suivi à la trace, comme un chasseur tenace traque un animal blessé » (Ilboudo : 7-8). Cet extrait marque le début de sa malheureuse aventure de chômeur débutée, dans les faits, « depuis ce

matin de décembre où on lui avait remis cette lettre ambiguë de suspension, il avait traîné nuit et jour sa vie de fatalité comme un bagnard traîne son boulet » (Ilboudo : 8). En évoquant la dimension de texte et de hors-texte en termes sociocritiques, la question est de savoir comment le roman fait pour « connecter » ces deux univers de sens. Dans notre cas, la société de texte et celle de référence sont mises en valeur par la description de la ville dans laquelle le personnage doit chercher à se faire une place.

La ville, nouveau départ et désillusion

Les relations entre le personnage et son milieu de vie sont abordées de façon très prégnante dans le roman. Il est clair que l'environnement exerce une influence sur le personnage car celui-ci est en constante adaptation en fonction des contextes. Le départ en catastrophe de son village Zamsé arrache le jeune Adama à son monde familial dans lequel il évolue et le projette dans un espace où il doit chercher et trouver de nouveaux repères. Cependant, la ville est, dans le roman de Pierre Claver Ilboudo, le lieu par excellence de la dureté des rapports entre les hommes que le lecteur reconnaît assez aisément. Ainsi la géographie de Ouagadougou est caractéristique d'une ville moderne : il y a des quartiers non lotis habités par les petites gens comme Adama et les quartiers résidentiels comme celui que Moumouni décide de rejoindre après son élection comme député pour marquer son changement de statut. Ce déménagement est l'une des premières réactions de Moumouni pour répondre à son nouveau standing, celui de député. C'est pour cela que la solution temporaire est de vivre chez un ami dans le quartier résidentiel de Koulouba. Cette villa, par son architecture, la présence de gardien, incarne la richesse tandis que le quartier non loti où habitent Adama et sa famille symbolise la pauvreté comme l'ont

montré les études de Roger Chemain (1981) sur la ville dans la littérature africaine.

Cette hiérarchisation de l'espace soumet les personnages à un pouvoir économique. Ne peut donc vivre à Ouagadougou qui veut, mais qui peut, comme le dit un dicton populaire. Par ailleurs, Adama a vite fait de comprendre que le moyen de déplacement est un critère de classement social dans cette ville. « Il y a donc, au bas de l'échelle, ceux qui pédalent ; en deuxième position viennent ceux qui ont un engin à deux roues à moteur et au sommet se pavanent ceux qui ont une voiture » (Ilboudo, 1987 : 44). Ouagadougou n'est pas surnommée « capitale africaine des deux-roues » par hasard, comme nous le rappelle fort bien le musicien Zêdess avec sa chanson « Ouaga sans char c'est la galère ». En nous attardant sur cet exemple, le constat fait par le romancier est un fait qui est bien visible dans la ville de Ouagadougou, malgré le « manque de moyens ». Pour preuve, malgré la cherté de la vie, de nouveaux modèles de cycles apparaissent régulièrement sur le marché et dans la circulation.

En quittant son village, Adama ne savait pas réellement ce qu'il verrait à Ouagadougou mais il avait dit le nom de cette ville, instinctivement, à son sauveur. Ce nouveau départ semble flou dans cet esprit encore très jeune du niveau de la classe du cours moyen. Au fil des ans, quand il comprend qu'il perd son temps avec Nobila, il décide de le quitter. Sa recherche d'emploi le conduit ainsi à la Société voltaïque de garantie et de marketing (SOVOGAM) malgré le fait qu'il n'a pas son certificat d'études primaires. On était à une époque où il était encore aisé de trouver un emploi sans trop de difficultés. À force de travail et d'application, il avait acquis sur le tas le savoir-faire et l'expertise que l'on pouvait attendre d'un comptable honnête et digne de ce nom » (Ilboudo : 23). Mais la ville paraît hors de portée pour Adama depuis ce matin de décembre où on lui avait remis sa lettre de

suspension. « Il avait traîné nuit et jour sa vie de fatalité comme un bagnard traîne son boulet » (Ilboudo : 8). Cet itinéraire met en relation le centre et la périphérie. Après avoir perdu son emploi, Adama est exclu du centre et est obligé de se chercher dans la périphérie (transaction de terrains non lotis). C'est apparemment ce que l'on constate dans les villes africaines où la périphérie est réservée aux pauvres et le centre à ceux qui ont le pouvoir de décision. La tentative d'Adama de revenir au centre, par la vente de commerce est vaine, et la perte de sa marchandise sonne comme une métaphore de sa propre perte. Adama serait définitivement exclu du centre, d'où le hiatus entre les pauvres et les riches ; un hiatus d'ordre territorial, mais aussi matériel et moral.

En réalité, le héros d'origine rurale se trouve dans un processus d'apprentissage de la vie citadine. Devenir citadin implique alors certains écueils tels que le chômage, l'absence de solidarité, l'hypocrisie... Son dépaysement le conduit à s'assumer pour subsister. À Ouagadougou, il doit s'adapter, ce qui va conduire à une « réinvention identitaire » de sa part, afin de résister à ce flot de déboires qui l'entraînent loin de son projet de vie rêvée pour Azara et les enfants. Son dernier emploi chez Salim avait réussi à lui donner quelque espoir et confiance en soi dans un contexte de précarité. « C'était nettement plus passionnant que de vendre des buissons pour enrichir un commerçant sans âme » (Ilboudo : 149).

La vie des petites gens

Nous empruntons les termes de « petites gens » à Adama qui pense qu'il en fait partie et qu'il leur faut toujours choisir parce qu'elles « ne peuvent se permettre qu'une seule chose à la fois » (Ilboudo : 31). En réalité, la notion de pauvreté est très complexe. Elle ne semble pas se référer seulement à une

indigence exclusivement économique mais prend en compte également une certaine faiblesse sociale (et parfois juridique qui nécessite l'assistance du pouvoir). La pauvreté menace tout le monde ; même un travailleur au rendement exemplaire peut se retrouver sans emploi, du jour au lendemain. En effet, la situation d'Adama incarne bien la détérioration progressive des conditions de vie avec une issue incertaine jusqu'à la fin du récit. La stabilité de cet employé commis-comptable de la SOVOGAM dure environ huit ans. Cela lui avait permis, à trente-cinq ans, de se construire une petite maison, d'acquérir une mobylette et de s'occuper convenablement de sa femme Azara, de ses deux enfants et de sa belle-mère. Malheureusement, sa suspension de la société – le coffre de l'entreprise a été dérobé – l'oblige à vendre sa moto au prix dérisoire de trente-cinq mille francs.

De même, il est contraint d'emprunter deux mille francs à Nobila qui veut se débarrasser de lui, se cachant derrière des actions altruistes. Puis, son parcours à la recherche de meilleures conditions de vie le conduit à organiser la campagne électorale de Moumouni dans l'espoir de se voir récompensé après son élection au poste de député. Adama avait espéré utiliser la politique comme un exutoire à sa misère. Il n'avait pas beaucoup hésité avant de donner une réponse favorable à la sollicitation de Moumouni d'organiser sa campagne dans la ville de Ouagadougou qu'il maîtrise après tant d'années. « Il était prêt à dire le contraire de ce qu'il pensait, à faire le contraire de ce qu'il disait, à jongler avec des concepts qui lui échappaient totalement et à parler sans rire de justice sociale et d'abnégation » (Ilboudo : 80). Toujours sans emploi, il est amené à se transformer en démarcheur de vente de parcelles non loties pour le compte de Souleymane. Finalement, toutes les tentatives pour sortir de son dénuement se soldent par des échecs, condamnant Adama, comme Sisyphe. Son dernier recours avait été la vente d'articles divers chez Salim. Mais il perdra le vélo et les tissus à livrer dans

la dernière scène.

La force dramatique s'impose au lecteur et la description concrète de la réalité d'Adama est le reflet de la société africaine après la colonisation et les indépendances. Après l'euphorie de la liberté obtenue, place à la désillusion et au désenchantement des réalités dans ces pays à la recherche de leurs marques. La Haute-Volta, pays où se déroule le récit d'Adama, a été pendant longtemps, sous la domination française avant d'acquérir son indépendance en 1960 et de changer de nom en 1983 pour devenir Burkina Faso, marquant le début de la Révolution. C'est justement cette révolution, à travers le Discours d'orientation politique du 2 octobre 1983¹ qui suggère, aux artistes de l'époque, la prise en charge des réalités du pays dans leurs créations artistiques. Ce que faisaient déjà, il faut le signaler, les premiers écrivains de cette littérature. La nouvelle génération d'écrivains burkinabè des années 1980 inscrit dès lors ses thématiques dans la révolte face aux contradictions, décrivant notamment le contexte moderne d'une société encore ancrée dans les traditions². Ainsi, les années qui ont suivi les indépendances ont été marquées pour la plupart des pays africains francophones par des phénomènes sociaux comme l'urbanisation et l'exode rural, une récession économique, et avec elle le chômage et la précarité. C'est dans ce contexte historique particulier que se situe le roman. Adama peut donc être considéré comme un prototype de l'Africain postcolonial à la recherche du bonheur. Le caractère réaliste du récit se situe au niveau du choix de l'auteur de présenter la société. Le roman, qui semble présenter une atmosphère fictive, comme de la pure imagination, est malgré tout bien relié à la vie réelle.

¹ Thomas Sankara, *Discours d'orientation politique*, 2 octobre 1983.

² Lire à ce propos Salaka Sanou, *La Littérature burkinabè : l'histoire, les hommes, les œuvres*, Limoges : Presses universitaires, « Francophonies », 2000.

Dans le cas d'*Adama ou la force des choses*, le dénuement apparaît sous les traits d'une recherche d'équilibre difficile à établir puisque le personnage évolue dans un monde conflictuel de dominants et de dominés. Le champ de possibles que le lecteur imagine à la vue du titre même du roman est vite comblé. Ce titre-programme invite d'emblée le lecteur à imaginer les aventures qui arrivent au personnage éponyme, annonçant une option de prédestination, d'étoile ou de fatalité. Ce que ne tarde pas à confirmer la composition du texte en réalité close sur elle-même, puisque le roman commence par une prolepse : « Pendant cinq bonnes minutes, Adama resta là, abasourdi, hagard. Puis il se mit à marcher droit devant lui comme un automate. Il recouvrait progressivement ses esprits. Quand il avait constaté la disparition du vélo et des tissus, il avait senti se creuser en lui un vide immense, ç'avait été le noir intégral » (Ilboudo : 7).

La pauvreté n'est pas seulement un état avec des seuils facilement repérables, elle est un phénomène relatif à soi et à l'environnement social qui joue sur les perspectives de futur des individus. Pour y arriver, des stratégies de survie sont à envisager dans un contexte marqué par la dureté de la vie et l'absence de soutien de la part de l'entourage. Adama ne connaît pas de gens haut placés à mesure d'influencer son avenir. C'est ainsi que « quand le tambour change de rythme, il est indispensable que les danseurs changent de pas » (Ilboudo : 32). Et ce ne sont pas les projets qui manquent à ce père de famille angoissé qui finit par renoncer à la célébration des fêtes. « Il y a cette maison à finir, ta machine à acheter, et puis ces événements à la Sovogam. Ces Noël, ces Nouvel An, ces Tabaski, ces Eid El je ne sais pas quoi, c'est bon pour les directeurs, les commerçants et autres nantis ; pour nous autres, c'est plus un supplice qu'autre chose [...] » déclare-t-il à sa femme qui attend un troisième enfant. Comme le souligne le narrateur, « un homme sans argent est un homme sans fierté » (Ilboudo, 1987 : 40).

Quand il jette un regard rétrospectif sur son parcours et ses agissements, Adama ne peut que regretter d'avoir choisi le chemin de l'honnêteté. Adama déplorait quelquefois le fait de n'avoir pas escroqué le commerçant Nobila à l'époque où il travaillait à son compte au grand marché, surtout que ses promesses restaient vaines. « Il y aurait longtemps déjà qu'il aurait adhéré à l'Association des Commerçants voltaïques. Il serait allé à la Mecque. Il serait devenu replet, grassouillet et véreux, avec une éternelle petite calotte sur le crâne, comme Nobila, et un permis de truander renouvelable » (Ilboudo, 1987 : 62). Ses propos révèlent un sentiment de culpabilité vis-à-vis de sa situation de dénuement. Celui qui n'a plus les moyens d'assurer des conditions dignes de vie (il ne peut non plus compter sur ses connaissances) pour faire face au revers pourrait se trouver aussi dans une situation de misère morale. Mais ce qui est remarquable chez lui, il agit scrupuleusement, sans faire de tort. Cette situation tend à montrer que la droiture morale est le meilleur moyen pour faire preuve d'honneur. En fin de compte, l'auteur nous fait l'apologie de la justice, de l'effort et surtout du sens de la responsabilité, car la pauvreté n'est pas synonyme de malhonnêteté.

Le romancier donne ainsi accès à la réalité matérielle décrite en rapport au contexte social. De l'environnement d'origine à l'incident de parcours, la raison évidente qui justifie la pauvreté de son personnage est la fatalité. La narration révèle la vulnérabilité d'Adama, le destin s'imposant à lui comme une évidence parce qu'en aucun moment il n'est fait cas d'une quelconque faute ou malédiction. L'interprétation de cet acharnement du sort contre lui soumet le lecteur à des réflexions philosophiques, à la valeur de l'existence humaine parfois absurde. Son récit engage à tout mettre en œuvre pour choisir son destin et à relativiser ses souffrances quotidiennes en montrant qu'aucune expérience de vie n'est finalement dénuée d'ennuis, et que le

bonheur, ne serait-ce l'idée que l'on s'en fait, n'est possible sans quelque sacrifice. Adama a toujours choisi de se battre malgré tout, ce qui n'est pas toujours évident dans ces moments critiques. Et de se demander : jusqu'à quand pourra-t-il tenir le coup sans tomber dans le vice ? ou pourra-t-il un jour prendre sa revanche sur son destin ? Le lecteur n'aura pas de réponse dans le roman, le parti pris narratif laissant le lecteur dans le désarroi face à tant de sacrifice pour s'en sortir.

La situation était tragique, c'est sûr, mais à y regarder de près, elle était tout aussi comique. Adama se promet d'en rire si jamais il en sortait. [...] il avait essayé d'utiliser l'instituteur et sa politique pour monter, mais l'instituteur avait su inverser les rôles et l'avait utilisé pour se tailler une place au soleil. Quel temps ! Quelles mœurs ! Quelle société cynique où il y a toujours quelque part quelqu'un qui cherche à en utiliser un autre pour parvenir à ses fins ! Et le plus machiavélique, c'est que la plupart de ceux qui arrivent effectivement à monter, comme l'instituteur, s'arrangent pour tirer l'échelle derrière eux. (Ilboudo, 1987 : 125-126.)

Cette réflexion d'Adama résume à la perfection le monde moderne qui ne laisse pas de place, qui exclut les pauvres au point de les anéantir. Nobila le commerçant, au lieu de venir en aide à celui qui lui avait permis de faire prospérer son étalage, sans jamais le voler pendant une dizaine d'années, lui présente des individus susceptibles, selon lui, de l'aider. Adama déchanté quand il se rend compte que ces derniers ne sont tous finalement que des profiteurs. La forme cyclique du récit des souvenirs d'Adama rappelle, lui, le cycle de la vie, fait de hauts et de bas. Mais malgré la dureté des obstacles, il propose une narration teintée d'humour.

L'humour comme moyen d'expression

La représentation du monde ou du réel constitue un regard, objectif ou subjectif, porté sur un objet ou sur un sujet. Cette représentation peut dès lors se faire à partir de choix opérés par le créateur. Pour aborder avec

précaution une thématique aussi délicate que la pauvreté, Ilboudo évoque avec humour le parcours singulier de son personnage comme le prouvent quelques extraits du roman cités plus haut. Son écriture, dépouillée, va à l'essentiel pour dire avec clarté pour que le lecteur comprenne sans ambiguïté ce que veut dire l'auteur. Ce que confirme Gisèle Prignitz (1988) dans son article « Approche des registres de langue dans trois romans burkinabè des années 80 » dont celui d'Ilboudo. Au cours de sa recherche, l'auteur suppose que ces romanciers sont issus d'une double culture, ce qui leur permet de transposer des valeurs affectives et culturelles en français, pour traduire la réalité sociale dans laquelle ils vivent.

Pour ce roman, elle recense les utilisations possibles de la langue à travers plusieurs procédés. Elle y note la présence de formules telles ces réflexions : « Il savait d'expérience que les tailleurs comme les mécaniciens, les menuisiers et autres maçons sont des professionnels du faux rendez-vous » (Ilboudo : 151) ou la date du mariage de l'ami d'Adama qui donne lieu à la satire sociale : « Pourquoi en décembre ? Parce que c'est la période du grand froid, les invités ne pourront pas boire grand-chose » (Ilboudo : 78). On y retrouve également la présence curieuse d'images bibliques alors que le héros est musulman ou la description de portrait comique comme celui fait du gardien en ces termes : « C'était un être menu, sans âge, avec une calotte sale sur le crâne et une barbiche hirsute et ridicule comme la queue d'un vieux bouc. Le tout donnait au personnage la mine d'un crétin du village » (Ilboudo : 110). On voit bien que l'humour en tant qu'état d'esprit, s'exprime à travers le maniement de la langue opéré par l'auteur.

Plusieurs critiques soulignent néanmoins la difficulté de définir l'humour souvent assimilé à la satire et à l'ironie. Jean-Marc Moura précise qu'il « échappe à la théorisation ». Il poursuit en affirmant que c'est « une

communication esthétique, sémiotiquement complexe, dont la particularité est d'engendrer chez le lecteur une forme très singulière de sourire » (Moura, 2010 : 3). Il permet de dépasser le tragique d'une situation, attestant que grâce à lui on peut rire « du monde en même temps que de sa propre personne dans le monde » (Moura, 2010 : 4).

En effet, Adama en arrive à rire de sa situation, lui l'orphelin qui a dû subir les tortures de son oncle Paraté et de sa famille qui l'avait transformé en « bête de somme », avant de s'enfuir pour Ouagadougou et d'être recueilli et logé par Nobila jusqu'à l'âge adulte. Si la naissance est un moment capital pour l'entrée de chacun dans la vie, il n'en demeure pas moins que l'instruction et l'emploi peuvent faire accéder à un niveau acceptable dans la société. Cependant, Adama finit par se rendre compte que son destin ne ressemble pas à celui des autres. De ce fait, « [...] le dieu des orphelins avait frappé ses tortionnaires, mais contrairement à ce qui se passe généralement dans les contes, le dieu en question avait oublié de s'occuper de l'orphelin lui-même » (Ilboudo : 103). Il a conscience que les vingt ans passés à Ouagadougou à la recherche d'un mieux vivre ne lui apportent pas la satisfaction tant souhaitée. L'incapacité de se trouver une place dans ce monde ingrat donne lieu à rire (au lieu d'en pleurer) comme le montre le romancier. L'écriture d'Ilboudo met ainsi en phase deux paradigmes : à la dureté de la vie, répond le rire pour ne pas sombrer, l'objectif étant de tout dire avec réalisme.

En fait d'humour, on peut y voir la dérision avec la description et les nombreuses métaphores et comparaisons comiques dont use l'auteur pour décrire une société dans laquelle les hommes ont perdu le sens des vraies valeurs. Au lieu d'avoir mal pour le personnage, le récit suscite le rire. Se moquer permet de poser un regard amusé sur Adama et sur tous les autres,

mettant en évidence le désarroi qui poursuit le protagoniste. Conséquence, la misère d'Adama est présentée, dès l'incipit qui donne le ton, de la manière suivante à la page 8 : « [...] le spectre de la misère l'avait suivi à la trace, comme un chasseur tenace traque un animal blessé » ou plus loin « [...] partout il avait vu l'échec courir à ses trousses comme un chien fidèle s'attache au pas de son maître ». Nous retrouvons le même type de description tout au long de la narration. En fin de compte, Ilboudo dédramatise cette situation poignante, proposant de voir les choses autrement, l'humour étant une sorte de « stratégie contre l'adversité » selon le mot de Dominique Noguez (2000 : 15).

Conclusion

La dimension sociale du roman s'inscrit dans la représentation de la société de référence par le recours à un récit réaliste. La mise en scène du social à partir de l'esthétique réaliste se fait alors à partir d'un protagoniste pourvu d'une psychologie qui fait voir les bouleversements qui s'opèrent en lui. À la fin de la lecture, nous nous rendons compte qu'Adama est resté un homme digne malgré toutes les péripéties qu'il traverse, de sa fuite du village natal à son établissement en ville. Bien que son licenciement le fasse passer par de petits métiers, Adama fait partager l'espoir de voir s'épanouir une société égalitaire dans laquelle les conditions de vie des populations s'améliorent même si la fin du roman est objet de questionnements.

Le destin dramatique auquel il doit faire face à l'issue du vol du vélo ramène au quotidien traumatisant qui pourrait en découler. Seulement, le romancier nous laisse toute la largesse d'imaginer la suite de son histoire qu'il décline avec humour, issue qu'on imagine tout aussi triste et émouvante. En définitive, *Adama ou la force des choses* serait-il le récit de l'incapacité à prendre en main son destin ?

Références bibliographiques

- Bonou, B. G., Sanou, S. (1988). Le héros du roman burkinabè. in *Annales de l'université de Ouagadougou*. Série A : Sciences humaines et sociales. numéro spécial. pp. 235-254.
- Chabot, M. (2012). Éloge du roman ou l'écume de l'existence. in *Relations*. 757. pp. 33-35. <http://id.erudit.org/iderudit/66554ac> consulté le 19 novembre 2015.
- Duchet, C. (1973). Une écriture de la socialité. in *Poétique*. 16. pp. 446-454.
- Duchet, C. (1976). Discours social et texte italique dans *Madame Bovary*. in *Actes du colloque Langage de Flaubert* (Canada). Paris : Ménard. pp. 143-161.
- Ilboudo, P. C. (1987). *Adama ou la force des choses*. Paris : Présence africaine.
- Bourdieu, P. (1993). *La misère dans le monde*. Paris : Seuil.
- Chemain, R. (1981). *La ville dans le roman africain*, Paris : L'Harmattan-ACCT.
- Lessard, M.-A. (1987). L'univers des pauvres et de la pauvreté. in Gauthier, M. (dir.). *Les nouveaux visages de la pauvreté*. Québec : IQRC. pp. 235-256.
- Moura, J.-M. (2010). *Le sens littéraire de l'humour*. Paris : PUF.
- Noguez, D. (2000). *L'arc-en-ciel des humours*. Paris : Librairie générale française.
- Robin, R. (1984). Le discours social et ses usages. in *Cahiers de recherche sociologique*. 2. 1. pp. 5-17. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1001976ar>. consulté le 24 août 2016.
- Robin, R.; Angenot, M. (1997). La sociologie de la littérature et sociocritique des textes. in Baissière, J. et al, dir. *Histoire des poétiques*. Paris : PUF. pp. 395-409.
- Sanou, S. (2000). *La littérature burkinabè : l'histoire, les hommes, les œuvres*, Limoges : Presses universitaires.
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.

[Indietro all'indice](#)

The poetics of extreme poverty in J. M. Coetzee's *The Master of Petersburg*

Komenan Casimir

Résumé: Cette contribution dont le but est d'étudier l'écriture de l'extrême pauvreté dans le roman de Coetzee montre qu'en tant que phénomènes du lourd héritage de l'apartheid, la misère et la violence criminelle sont les maux auxquels l'Afrique du Sud post-apartheid doit faire face. Pour mettre fin à l'indigence oppressive et pour garantir un égal bien-être pour tous, la violence révolutionnaire se présente comme la seule alternative.

Mots clés : Extrême pauvreté, poétique, violence révolutionnaire, héritage de l'apartheid, Petersburg, Afrique du Sud post-apartheid.

Keywords: Extreme poverty, poetics, revolutionary violence, apartheid heritage, Petersburg, post-apartheid South Africa.

Introduction

In 1994 apartheid came to an end in South Africa giving rise to a transition marked by troubles and injustices of which manifestations are poverty and violence. Condemning squalor and destitution in his own country and in 1869 Russia, J. M. Coetzee writes *The Master of Petersburg*, a novel in which he denounces the evils of poverty and violence as the marks of the heavy heritage¹ left by apartheid.

¹ «The Reconstruction and Development [RDP] recognized that the problems facing the people – lack of housing, shortage of jobs, inadequate education and health care, a failing economy – were connected.» Quoted in *Fragile Freedom: South African Democracy 1994-*

Answering Wole Soyinka's and Fyodor Mikhailovitch Dostoevsky's calls, respectively in their views that «man dies in all those who keep quiet in the face of tyranny» (Coussy, 2008: 115, my translation), and that «Every man is responsible in the face of all» (Sartre, 1998: 7, my translation), Coetzee condemns in his immediate post-apartheid novel titled *The Master of Petersburg* widespread poverty so much so that his writing posits a poetics of extreme poverty. The goal of this study is to show how acute poverty is depicted as a scriptural rhetoric. The problem to be elucidated is to demonstrate how rampant poverty brings about revolutionary violence. For this purpose, the sociocritical approach will be used building on Pierre Zima and Edmond Cros concepts such as “sociolect” and “ideologeme”.

I Petersburg: the Hideous Face of Hunger, Sickness and Poverty: a Symbolical and Metaphorical Representation of the Increasing Destitution in Post-Apartheid South-Africa

Through such literary devices as symbolization, metaphorization or allegory, and by the recourse to the “rhetoric of simultaneity”, Coetzee aims at reaching universality with his prose writing. The universal issue of destitution is shown through the case in Petersburg which the author uses to symbolize the extreme poverty which the black people face in post-apartheid South Africa. In fact, like the grotesque writing² viewed as a

2004, 2008. Frederik Deklerk uses a mountainous metaphor through the term “mountains” to refer to widespread violence and unemployment as two aspects of the heritage of apartheid, Dominique Lapierre, *Un arc-en-ciel dans la nuit*, Paris, Editions Robbert Laffont, 2008, p. 324. The word “mountains” alludes to the major difficulties or problems in the new South Africa. Mentioning the inequality of social conditions within the different racial communities in post-apartheid South Africa, Lapierre writes that 68 % of the black people live on the poverty line.

² The grotesque writing is a dissimulation strategy, a new form of writing which manifests itself through the tragicomic and satirical description of the regrettable socio-political

dissimulation strategy, the inversion of reality is a tactics dissembling used by Coetzee to denounce a state of things of which functioning improvement is wished. (Roche et al, 1989: 49-50) As an inversion text, *The Master of Petersburg* is constructed with a formal inversion technique through which Coetzee substitutes townships in South Africa for Petersburg in Russia. Thus, the novel becomes a castigation of the troubles and inequalities³ in the post-apartheid South African society which is undermined by hunger, sickness, and destitution.

The “rhetoric of simultaneity” as a literary device allows Coetzee to demonstrate that the traumatic colonization in South Africa should not be viewed as a happening which is set off from events and existing independent of them, but it should be considered to be linked and placed side by side with the same living conditions of human beings located elsewhere than in South Africa. (Lin, 2001). Like in *Dusklands* (1974), *Waiting for the Barbarians* (1980), *Foe* (1986) and *Age of Iron* (1990), where Coetzee, through the “rhetoric of simultaneity”, crosses the boundaries of his country, the author shows in *The Master of Petersburg* that the issue of suffering caused by dire poverty and violence is not a

situation by a burlesque writing, as well as by unreal fantastic situations. For the supporters of this type of writing, it is a real strategy which allows transmitting to readers the feeling of the unbearable and the unacceptable. Through this literary device writers attempt to free themselves from any subordination to realism in order to show their publications in all their dimensions. In Roger Tro Deho, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, L’Harmattan, 2005, pp. 163-168.

³ «Increasing poverty and inequality are described as the legacy of apartheid to the rising democracy in South Africa. During the apartheid regime, when someone is born black this means that one is born into poverty, injustice, and inequality». “Poverty and Inequality”, *Apartheid. The Road to Poverty*, 1959, quoted in *Apartheid to Democracy: 20 Years of Transition*, 2016: sites.library.northwestern.edu/southAfrica/chapter-1/ consulted on 18/09/2016.

“provincial” one, but it is a “universal” question which is “purged of uniqueness and alterity” (Gitzen, 1993: 3), since it can happen anywhere in the world “express[ing] a spiritual and moral truth beyond politics or culturally determined structures of signification”. (Lin, 2001) Hence, the case in Petersburg through which the question at stake is implicit.

The implicit or indirect criticism and denouncing of the problems of transition from apartheid to democracy in post-apartheid South Africa in *The Master of Petersburg* allows Coetzee to avoid censors, but also to censor himself as Jane Poyner writes (Poyner, 2013: 130). What is being meant is that Coetzee evades censorship by concealing the denunciations which he makes in his publication and that he restricts his own freedom of expression by his covert device. Coetzee becomes then a postcolonial author who lays into the new regime for its failure to bring about changes in the new country. In his «censored or self censored text» (Poyner, 2013: 130), which is released for publication in post-apartheid South-Africa and which is located in Tzarist Russia, specifically in Petersburg, Coetzee draws a parallel between Tsarist Russia and the South Africa of segregation and apartheid because «both are oppressive societies which have subjected their citizens to censorship» (Poyner, 2013: 133). This is proved by Nechaev’s observation that in *The Master of Petersburg* «We are on the brink of a new age where we are free to think any thought. » (Coetzee, 1994: 201). Another parallel is also made between Russia and post-apartheid South Africa, since the words «on the brink of a new age» refers to the 1994 transition from apartheid to democracy. In fact, in both countries the discrepancy between the well-off and the have-nots is very important. To refer to the period of transition in the new South Africa, Nadine Gordimer coined the term “interregnum”, which describes the intermediate area between governments in South Africa. Gordimer herself writes that the “interregnum” is a period

when «the old is dying and the new cannot be born; [and that] in this interregnum there arises a great diversity of morbid symptoms. » (Gordimer, 1989: 263). The fiasco of the neo-liberal rule, as well as the failure of the Truth and Reconciliation Commission, the accommodation difficulty, homelessness and xenophobia as drawbacks of rampant immigration and the disaster of AIDS are symptomatic of the tensions within post-apartheid South Africa. (Poyner, 2013: 135).

Actually, like Russia under the Czars in 1869, the 1994 South Africa is wracked by hunger, sickness and poverty as the symptoms of the transition period. Men in power fail to satisfy the people's basic needs in terms of food and shelter making the new South Africa "a cold place", as Ivanov puts it in his exchange with fictional Dostoevsky: «'The world can be a cold place, Fyodor Mikhailovitch, as I am sure you know!' » (Coetzee, 1994, 89). As a homeless person, he asks such a philosophical question to his interlocutor, revealing the lack of houses for all: «Nevertheless I sometimes wonder, do we not also deserve, each of us, a refuge, a haven, where justice will for a while relent and pity be taken on us?» (Coetzee, 1994, 89). In the cellars of Petersburg, Nechaev makes Dostoevsky meet children suffering from hunger. Through their plight, the three children in the damp cellar-room embody dire poverty since they have no food to eat, as shown in their sitting postures:

Across the far end of the cellar a rope has been spanned, over which hangs washing as damp and grey as the room itself. Under the clothes line is a bed, on which sit three children in identical postures, their backs to the wall, their knees drawn up to their chins, their arms clasped around their knees. Their feet are bare; they wear linen smocks. The eldest is a girl. Her hair is greasy and unkempt: mucus covers her upper lip, which she licks at languidly. Of the others, one is a mere toddler. There is no movement, no sound from any of them. (Coetzee, 1994, 179)

From the above, it can be noted that the room in which these children sleep

with their parents reveals a lot about their severe indigence. First, both the room and the linen on the rope are “damp” and “grey”, which means that these people live in great sadness. Second, the way in which they are all sitting making no movement and no sound, indicates that they have no energy, no force because they have nothing to eat. Like historical Dostoevsky, Coetzee depicts the “mute sufferings of the poor”. (Coetzee, 1994, 181) To reveal the truth about hunger, he uses a corporal metaphor in which the starved people are considered as “hollow-eyed children”, whereas the satiated ones are viewed as having “fat cheeks and a juicy tongue”, as Nechaev tells Dostoevsky: «[...] Well, let me tell you the truth about hunger. When they look at you, do you know what these hollow-eyes children see? [...] They see fat cheeks and a juicy tongue [...].» (Coetzee, 1994, 186).

The profiteers from the former oppression situation, as well as the new masters in South Africa, are the haves who eat their fill, while the stomachs of the black majority feel hollow; they are hungry. For human beings living in such extreme poverty, without the least food and without appropriate clothes to resist the cold during the winter season, they are surely bound to die: «He [Dostoevsky] turns and looks across the damp cellar-room. What does he see? Three cold, famished children waiting for the angel of death.» (Coetzee, 1994, 180) These starving or «hollow-eyed children» (Coetzee, 1994, 186) from the cellars are «specimens of urban poverty» (Coetzee, 1994, 182). Indeed, like Anna K and Michael K in *Life & Times of Michael K* (1983), and like David Lurie and his daughter Lucy who are deprived of their property and dignity in *Disgrace*⁴ (1999), a novel also set in post-

⁴ Portraying the court case of David Lurie the main character, *Disgrace* illustrates or epitomizes a parable of the problematic Truth and Reconciliation Commission in the background of a country in transition.. In Derek Attridge, *J. M. Coetzee and the Ethics of*

apartheid South Africa, these three famished children, their mother Sonya, as well as Ivanov the tramp, are true «specimens of urban poverty», that is to say the victims whose lot represents by the synecdoche the fate of the destitute of (Russia and) post-apartheid South Africa: «the army of the homeless and destitute» (Coetzee, 1983, 13). In other words, as «specimens of urban poverty» or «specimens of extremely poor families», these characters are the samples, the parts that show what the whole South Africa looks like: an entire country undermined by destitution as the aftermath of apartheid.

The peasant girl's dead baby that Dostoevsky remembers is another victim of hunger: «He remembers a peasant girl he saw once at the gate of the convent of St Anne in Tver. She sat with a dead baby at her breast, shrugging off the people who tried to remove the little corpse, smiling beatifically – smiling like St Anne, in fact.» (Coetzee, 1994, 53) These starving people are not protected from sickness. Ivanov, a retired civil servant, is a tramp, a beggar who «used to refer to himself as *the orphan*»: «The orphan would like another slice of toast», «The orphan has no money» (Coetzee, 1994, 64). The term “orphan” is not to be taken in its denotative meaning related to somebody who has lost his father or mother or both parents, but rather in its connotative sense in that it refers to a social reject or outcast. Desemanticized, the lexis undergoes a semantic migration by which it refers to the victims of the heritage of apartheid. As one of these casualties, Ivanov is a true poor man whose two sons died of meningitis because of lack of money to pay for medicine and good doctors, as he tells

Reading: Literature in the Event, Chicago, University of Chicago Press, 2004. Unlike accusation of the ex-oppressor, it is the reconciliation between the blacks and the whites which should give an answer to the question related to the ways in which these two communities should coexist. The crisis in post-apartheid South Africa stems from the recrimination of the former tormentors.

Dostoevsky:

I have lost two children myself. Swept away. Meningetic fever, that is the medical term. My wife has never recovered from the blow. They could have been saved if we had the money to pay for good doctors. A tragedy; but who cares? Tragedy is all around us nowadays. Tragedy has become the way of the world. (Coetzee, 1994, 87)

As shown in the passage above, Ivanov's two sons have died of meningitis because he has no money to afford good doctors. Repeated three times, the word "tragedy" not only shows that Ivanov's situation is tragic, very sad, but also that the number of people dying because of lack of medical treatment is important in Russia, and post-apartheid South Africa. In fact, the term "tragedy" is a proletarian *sociolect*, a notion Pierre Zima defines in these words: «ideological language which articulates, at the lexical, semantic, and syntactic levels, particular collective interests. » (Amossy, 2002: 725, my translation). For a wretched individual like Ivanov, "tragedy" which means abject poverty with its corollary like death, is part of the daily misfortune of each poor person. Like Ivanov, Sonya, the mother of the "specimen family" in the cellar of Petersburg, has a problem with her child whom she breast-feeds. Not only is the toddler sick, but also the mother's milk is insufficient so that when she is asked to show her breasts, she manipulates them but only a single drop of milk becomes visible, as described in these lines:

The child stops sucking and begins to wriggle. She lets him go; he slithers off her lap and leaves the room. They hear him relieving himself under the stairs, moaning softly as he does so. 'He's been sick for weeks,' she complains. 'Show me your breasts.' She slips a second button and exposes both breasts. The nipples stand out in the cold. Lifting them up between her fingers, she softly manipulates them. A bead of milk appears. (Coetzee, 1994: 196-197)

One can note that the youngster moans in pain as he defecates because he has been ill for weeks. Yet, he receives no medical treatment for want of

money. Sonya who is utterly destitute of the necessities of life cannot feed herself appropriately, nor can she get enough milk for her offspring. Poverty-stricken families like Sonya's are legion in the cellars of Petersburg, which becomes the capital town of «the damned [of earth].» (Coetzee, 1994: 201). Beyond the patent case of Petersburg, the reader should understand that reference is made to either Pretoria or Cape Town or Johannesburg⁵ or Durban which could appear as a “sad city”, (Coetzee, 1994: 132) in the new South Africa, where individuals lead a damned existence because their life is like life in Hell, where «There will be a gnashing of teeth» (Coetzee, 1994: 97), which means too much human suffering. In the 1994 South Africa, the great majority of (black) people live below the poverty line. They do not have the necessary income to buy basic things such as food and clothes. With her low, gloomy and single-windowed room, Anna Sergeyevna Kolenkina is a character who symbolizes the poor people, as the heterodiegetic narrator describes: «They are in a long, low room lit by a single window at head-height. Its gloom is intensified by a heavy brocade on the longest wall.» (Coetzee, 1994: 2). Coetzee uses the expression «ordinary people» (Coetzee, 1994: 26) as a euphemism to refer to poor people in Petersburg, and in the newly born South Africa as well. In the opening chapter of the novel, Coetzee lays his cards on the table, showing that his intention is to depict extreme poverty. That is the reason

⁵ The spread of shantytowns in the eastern part of Cape Town in *Disgrace* (p. 175) symbolizes the increasing poverty of the black community in post-apartheid South Africa. The development of the shanties makes the reader think of Soweto (South Western Township), the black Johannesburg, this shantytown which has developed in the periphery of Johannesburg, which is the biggest white town in South Africa, particularly in the West and in the North. In Nadine Gordimer, *Living in Hope and History. Notes from our century*, Felix Licensing, 1999. See also my doctoral thesis entitled in French: “*Aspects de l'innovation dans l'oeuvre Romanesque de J. M. Coetzee*”, thèse de doctorat, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-Cocody, 2013. “*Aspects of innovation in J. M. Coetzee's prose texts*” (My translation).

why the narrative starts with the vivid description of “warrens of rooms and cubicles, the homes of the very poorest”:

Beneath scarred and peeling exteriors, the older houses of the Haymarket still retain some of their original elegance, though most have by now become rooming-houses for clerks and students and working-folk. In the spaces between them, sometimes sharing walls with them, have been erected rickety wooden structures of two or even three storeys, warrens of rooms and cubicles, the homes of the very poorest. (Coetzee, 1994: 1)

Made up of woody buildings likely to fall apart, and composed of mazelike rooms made by separated parts of larger rooms, the dwelling places of “ordinary people” are truly “the homes of the very poorest”. The superlative “poorest” reveals that these people live in squalor and in extreme poverty. Like the precarious accommodations of the Haymarket district, the cellar rooms in Petersburg are houses where people live in very bad living conditions like the one that Dostoevsky and Nechaev visit:

They are in a cellar room so low that he [Dostoevsky] has to stoop, lit only by a small papered window at head-height. The floor is of bare stone; even as he stands he can feel the cold creeping through his boots. Pipes run along the angle of the floor. There is a smell of damp plaster, damp brick. Though it cannot be so, sheets of water seem to be descending the walls. (Coetzee, 1994: 178)

The dimension of the room is not regulatory, that is the reason why the protagonist bends forwards and downwards. The room is gloomy because a unique window lights it. The floor is not made up of screed, because it is composed of bare stone. So, the visitor is able to feel the cold in his shoes. The odours of wet plaster and bricks, as well as the water pouring from walls, show that the humidity rate in this room is high, which indicates the precariousness of ordinary people’s living conditions. This can be well appreciated through the case of Sonya, the mother in the “specimen family” in the cellar. Indeed, this woman lacks the bare minimum to pay for the

clothes that can keep her warm during winter, as shown through these words: «The girl [...] looks away in embarrassment. Her dress which is of cheap floral material quite inappropriate to winter, buttons all the way down the front. She has begun to shiver.» (Coetzee, 1994: 197). Shaking slightly on account of the cold is the immediate consequence of this lack of proper garments. A woman who wears an inexpensive dress which is not suitable for winter cannot provide food for herself and for her family. So, she chooses to prostitute herself in order to bring home a piece of bread:

All you see are the miserable material circumstances of this cellar, in which not even a rat or a cockroach should be condemned to live. You see the pathos of three starving children; if you wait, you will see their mother too, who to bring home a crust of bread has to sell herself on the streets. You see how the poorest of our black poor of Petersburg have to live. (Coetzee, 194: 180).

Sonya nurtures her family by selling her body. Extreme poverty has turned these poor people into animals. This is why these children eat the lump of bread which the mother brings home without minding where it comes from:

In the doorway stands a woman dressed in black, with an incongruous little hat [...] But the woman stays where she is. Under her arm she bears something wrapped in a white cloth [...] The girl tugs the cloth loose and the smell of fresh bread fills the room. Without a word she breaks off lumps and gives them into her brothers' hands. Pressed against their mother's skirts, their eyes blank and vacant, they start chewing. Like animals, he thinks: they know where it comes from and do not care. (Coetzee, 1994: 191)

Like lion cubs which start devouring the prey that the lioness catches without measuring how it endeavours to capture the quarry, the three children begin eating the piece of bread without worrying about its origin, because what is important is to get a few calories to survive. It could be said that poverty animalizes the human being who is no more a thinking creature, but an animal preoccupied by its instinct of self-preservation.

Sonya also has another trouble. She has no money to pay for the rent of her room, so she and her three children are asked to vacate the premises, as she explains her desperate plight to Dostoevsky: «We're being put out because of the rent. I've paid this month's rent, but I can't pay the back rent too, it's too much.» (Coetzee, 1994: 196). Being jobless and with no money, Sonya finds it difficult, not to say impossible, to settle the back rent, which she considers as an extortion. It can even be presumed that Sonya prostitutes herself to pay for her rent in the same way she sells herself to feed her children. When these young human beings who are not yet adults also take to prostitution, it could be said about Petersburg, and indirectly about 1994 South Africa that the Pandora's Box has been opened because it contains such an evil like child-prostitutes:

He thinks of child-prostitutes he has known, here and in Germany; he thinks of men who search out such girls because beneath the garish paint and provocative clothes they detect something that outrages them, a certain inviolability, a certain maidenliness. *She is prostituting the Virgin*, such a man says, recognizing the flavour of innocence in the gesture with which the girl cups her breasts for him, in the movement with which she spreads her thighs. (Coetzee, 1994: 76-77)

Extreme hardship brings children to prostitute themselves in order to get food to eat. Sonya's and her children's predicament can be compared with the one of Victor Hugo's *Les Misérables* (1862), where he describes the life of the wretched in Paris and in 19th century provincial France. Both Sonya and Fantine are abandoned with small children. While Sonya has three children to care for without any financial resources, Fantine has Cosette, whom she leaves in the care of the Thénardiens. Forsaken by her lover Félix Tholomyès, Fantine turns to prostitution like Sonya in order to meet the Thénardiens' repeated demands for money. This parallel between *The Master of Petersburg* and *Les Misérables* allows the reader to highlight the mission of the novel which has a social mission, as Marthe Robert puts it.

(Robert, 1972: 30) Through *The Master of Petersburg*, Coetzee calls for decent living conditions for human beings in the post-apartheid South African society.

As a student, Pavel receives the same treatment as Anna, Sonya and her three children. His room at No. 63 is not at all different from the cellar rooms. No. 63 is as gloomy as the rooms that have been described up to now. Dostoevsky, as Pavel's stepfather, does not feel well at ease in his late son's room, as he would feel in his house in Dresden: «It is late when he returns to the darkened apartment, the empty room [...] He is not at home at No. 63 and will never be.» (Coetzee, 1994: 66). As a famous writer, Dostoevsky leads a comfortable life in Dresden, whereas his existence in Petersburg is uncomfortable. While searching for Katri and her friend Nechaev, Dostoevsky mistakenly enters a student's room which is actually not one: «From the end of the passage comes the drone of voices. A door stands open; he enters a room so low-ceilinged that it feels like a birdcage. » (Coetzee, 1999: 105) Here, one can note a simile in which the “so low-ceilinged” room is compared with “a birdcage”, suggesting the impossibility for a human being to live in such a place. The term “birdcage” undergoes a migration, a semantic rectification which transforms it into an ideologeme, as Edmond Cros calls it. (Cros, 2003: 178)

In 1928 M. Bakhtine and P. N. Medvedev defined the “ideologeme” as «[an] ideological product». For F. Jameson, it is «the smallest intelligible unit of the essentially antagonistic collective discourses of social classes.» (Schendel, 1987: 50). But the “ideologeme” is redefined by E. Cros as «a semiotic-ideological microsystem underlying a functional and significant unit of discourse [which] asserts itself, at a given moment, in the social discourse, where it presents a superior recurrence to the average recurrence

of the other signs.» (Cros, 2003: 3, my translation).

As an ideologeme, the word “birdcage” expresses the very bad living and working conditions of students in Petersburg. By lodging students in such “dungeons”, the authorities in Russia show that students’ welfare is the least of their worries. The impoverished living conditions of the students, as well as the ones of the remaining population of Petersburg, will bring the scholars and the pupils to resort to revolutionary violence as a means to fight against pervasive poverty. Except increasing poverty, another evil emerges in post-apartheid South Africa as another heritage of apartheid: the revolutionary violence.

II REVOLUTIONARY VIOLENCE AS A WEAPON AGAINST PREVALENT POVERTY

Like in part one where it has been demonstrated that Coetzee blames the regimes in 1869 Russia and in 1994 South Africa for their failure to reduce the social inequality and injustices, in part two it will be shown that Coetzee denounces through the issue of revolutionary violence in Petersburg the criminal violence which is rife in the transition period in the Rainbow nation. Here again, it is in an indirect manner that unlawful brutality is depicted as a background or a legacy of apartheid in *The Master of Petersburg*.

Faced with abject poverty which is omnipresent in Petersburg, and for having understood that «the welfare of the people [is] the supreme law»: «*Salus populi suprema lex esto*» (Coetzee, 1994: 149), as one of the inscriptions of the pamphlets in Pavel’s papers read, the students decide to face up to their responsibilities by struggling against the system that

maintains populations in squalor and destitution. Then pitched battles break out between policemen, students and working-men that have joined in the fight, as Anna reports to Dostoevsky:

‘We had to close the shop,’ she says. ‘There have been battles going on all day between students and the police. In the Petrogradskaya district mainly, but on this side of the river too. All the businesses have closed – it’s too dangerous to be out on the streets. Yakovlev’s nephew was coming back from market in the cart and someone threw a cobblestone at him, for no reason at all. It hit him on the wrist; he is in great pain, he can’t move his fingers, he thinks a bone is broken. He says that working-men have begun to join in. And the students are setting fires again.’ (Coetzee, 1994: 229)

Revolutionary violence is the weapon of Petersburg’s youth. Nechaev embodies the young people who are made up of «younger and stronger men who are going to make a better world.» (Coetzee, 1994: 188). The fight between the youth and the police forces is at its height. But the news about this open war is not transmitted to the inhabitants of Petersburg. Government press makes a total blackout on the events, the demonstrations and the social unrest: «In the newspapers there is nothing about battles in the streets. But there is an announcement that, because of ‘widespread indiscipline among the student body,’ the university is to be closed until further notice.» (Coetzee, 1994: 229). The same situation of schoolchildren’s strikes, as well as the confrontation between the strikers and the police, and also the regime’s complete silence on the events, prevails in Coetzee’s *Age of Iron*, where students from the black community refuse to go to school in order to protest against educational apartheid or what is called «the Bantu education»⁶. In *The Master of Petersburg*, the new

⁶ «The Bantu education system was designed to “train and fit” black Africans for their role – laborer, worker, servant – in the evolving apartheid society. This page shows segregated classrooms, which were in existence long before the Bantu Education Act was passed in 1953. The Bantu Education Act was about more than segregating classrooms, it prescribed an inferior education for black African children», *Why Are They Weeping*, 1988, quoted in

authorities manipulate public opinion to prevent the populations from being informed about their mismanagement. Like Bheki and John, the young black freedom fighters in *Age of Iron*, and as the voice of the voiceless, the spokesperson of Russian revolution, Nechaev and his kind, who «share people's life» (Coetzee, 1994: 186), are aware that «history is made in the streets» (Coetzee, 1994: 200) and not in the books. (Scanlan, 2010: 103) Unlike Dostoevsky who leads a “bourgeois” life and whose novels describe people's wretched life without concrete actions to put an end to it, Nechaev the activist develops «a pamphlet entitled ‘Catechism of a Revolutionary’» (Coetzee, 1994: 60), which is an 1869 policy presenting a plan of action of organized terrorism. Complete commitment to the collapse of the existing establishment, as well as the recourse to brutality is what the catechism requires. (Scanlan, 2010: 96) Pavel and many other students in Petersburg «had fallen under the influence of the Nechiavites [...] [and] Nechiavism» (Coetzee, 1994: 42) has become «an epidemic, or perhaps just a fashion, » (Coetzee, 1994: 42) as Maximov puts it. Described as «the *enfant terrible* of anarchism» (Coetzee, 1994: 101) or nihilism, Nechaev is a man of action, who thinks that he is different from Petrashevsky and his friends who were idealists, as Dostoevsky tells Maximov:

Nechaev is a man of blood. The men you do the honour of referring to were idealists. They failed because, to their credit, they were not schemers enough, and certainly not men of blood. Petrashevsky – since you mention Petrashevsky – from the outset denounce the kind of Jesuitism that excuses the means in the name of the end. Nechaev is a Jesuit, a secular Jesuit who quite openly embraces the doctrine of ends to justify the most cynical abuse of his followers' energies. (Coetzee, 1994: 45-46)

Nechaev is a man of action for whom «everything is permitted», (Coetzee,

Apartheid to Democracy: 20 Years of Transition, 2016: [sites.library.northwestern.edu/south Africa/chapter -1/](http://sites.library.northwestern.edu/south-africa/chapter-1/) Consulted on 18/09/2016.

1994: 114) a principle that Stavrogin, Dostoevsky's character in *Demons* (2008), embodies. That is the reason why he is ready to resort to every means to «destroy» (Coetzee, 1994: 61) society by «cut[ting] all links with the civil order, with law and morality.» (Coetzee, 1994: 61). His ambition is to overthrow the corrupt, oppressive and tyrannical government in Russia through a true revolution:

You don't understand the meaning of revolution. Revolution is the end of everything old, including fathers and sons. It is the end of successions and dynasties. It keeps renewing itself, it is true revolution. With each generation the old revolution is overturned and history starts again. *That* is the new idea, the truly new idea. Year One. *Carte blanche*. When everything is reinvented, everything erased and reborn: law, morality, the family, everything. (Coetzee, 1994: 189)

Revolutionary violence which imposes itself to the Nechiavites finds its source in Russian social conditions characterized by the extreme poverty of the populations. Giving «a voice to something dumb and brutal that is sweeping through young Russia» (Coetzee, 1994: 112), Nechaev and those like him want to turn Petersburg into another Siberia, the bastion of revolution, a place where both historical Dostoevsky and Nechaev's father went for their revolutionary beliefs and sympathies: «After all, you did go to Siberia for your beliefs» (Coetzee, 1994: 115) or again «My father, my real father, was a nobleman exiled to Siberia for his revolutionary sympathies.» (Coetzee, 1994: 151). Another way in which Coetzee represents the confrontation between the revolutionary people and the oppressors in Russia and in South Africa (Civieri, 2015: 78), is to portray the generation gap. In fact, the basis of revolution lies in the revenge of the sons and not that of the people: «Not the People's Vengeance but the vengeance of the Sons: is that what underlies revolution – fathers envying their sons their women, sons scheming to rob their fathers' cashboxes?» (Coetzee, 1994: 108). Here again, Nechaev epitomizes the sons' rebellion against the fathers (Civieri,

2015: 75) who have failed in their parental task since they have brought about suffering instead of using their position to contribute to the people's social well-being. What Nechaev reproaches Dostoevsky with holds also true for the Russian rulers:

'How can you abandon Russia and return to a contemptible bourgeois existence? How can you ignore a spectacle like this' – he waves a hand over the cellar – 'a spectacle that can be multiplied a thousandfold, a millionfold across this country? What has become of you? Is there no spark left in you? Don't you see what is before your eyes?' (Coetzee, 1994: 180)

From the except above, it could be inferred that like the authorities in Russia, the new incumbents in power in the 1994 South Africa have lived in ivory towers where they lead a "bourgeois existence", thus staying far away from the basic needs of food, jobs, health and decent accommodations for their people, who live from hand to mouth.

For Nechaev, Dostoevsky's refusal to write a one-page statement to be published and dealt out by the People's Vengeance is tantamount to being disloyal to both Pavel and Russia. A double meaning, the first one being historical and the second personal, emerges from this observation: the fathers' culpability has led to present-day's historical events (colonialism and apartheid for South Africa, czarism for Russia), that are the fountainhead for omnipresent wretchedness, isolation, and impoverishment. (Civieri, 2015: 78) Coetzee alludes to the double or dialogic meanings of words when he writes this sentence: «[...] A word had another word hidden beneath it, so to speak [...].» (Coetzee, 1994: 148). As greedy and selfish rulers, the dictatorial authorities in Russia «who want everything for themselves» (Coetzee, 1994: 158) and who «won't hand over the moneybags, even when it's time» (Coetzee, 1994: 158) appear as «fathers devouring their children». (Coetzee, 1994: 125) And they cause too much

suffering in Petersburg by impoverishing the populations and enriching themselves: «Too much tearing out of entrails in Russia», (Coetzee, 1994: 222), as the narrator conveys it in an animal metaphor describing the barbarousness and the inhumanity of fathers like Maximov and their like. These tormentors should be aware that as long as utmost poverty exists in Russia, revolutionary violence will always be used to fight against it because Nechiavism is a spirit, as Dostoevsky expresses it: « ‘Nechiavism is [...] a spirit, and Nechaev himself is [...] its embodiment’ » (Coetzee, 1994: 43-44). In the face of extreme impoverishment, what the people unquestionably need is not justice, that is, fair treatment of people, but rather vengeance which goes hand in hand with violence: «what the people want to be told: that is vengeance they are after, not justice» (Coetzee, 1994: 112). And the instrument of people’s retaliation is the axe, which Nechaev uses to kill Karamzin, the landowner who attempts to rape Marfa, fugitive Nechaev’s lover:

‘Why do you think he chooses the axe?’ he says. ‘If you think of the axe, if you think of what it means [...] The axe, instrument of the people’s vengeance, weapon of the people, crude, heavy, unanswerable, swung with the full weight of the body, behind it, the body and the life’s-weight of hatred and resentment stored up in that body, swung with dark joy [...].’ (Coetzee, 1994: 114)

In the paragraph above, the axe which is the weapon of the people’s vengeance is the symbol of revolutionary violence, Nechaev’s physical violence. As poor people’s “means of defence” and revenge, violence is described as follows: «But let me mention one last detail. Sergei does not leave the murder weapon behind. No, he takes it with him. What for, asks Marfa? I quote his reply. “Because it is the weapon of the Russian people, our means of defence and our means of revenge.”» (Coetzee, 1994: 41). Struggling for Russian people’s welfare with violence, Nechaev’s motto is: «Equal happiness for all or equal misery for all» as Dostoevsky tells

Maximov: «Nechaev stands first and foremost for the violent overthrow of all the institutions of society, in the name of a principle of equality – equal happiness for all or, if not that, then equal misery for all.» (Coetzee, 1994: 35-36). Being aware that «people who are suffering don't need to talk, [but] they need to act» (Coetzee, 1994: 199), Nechaev takes action by drawing up a list of people to be killed in order to make Russia get rid of «the real forces» that is, bankers, stock exchanges and government ministries who exploit and impoverish the people:

Our lists name only the spiders and bloodsuckers who sit at the centres of the webs. Once the spiders and their webs are destroyed, children like these will be freed. All over Russia children will be able to emerge from their cellars. There will be food and clothes and housing, proper housing, for everyone. And there will be work to do – so much work! The first work will be to raze the banks to the ground, and the stock exchanges, and the government ministries, raze them so thoroughly that they will never be rebuilt. (Coetzee, 1994: 181-182)

With rebellious violence “spiders and bloodsuckers” or the oppressors like bankers, stock exchanges and government ministries, can be removed from their financial and political position so that children, as well as their parents, can be freed from the chains of starvation, disease and rampant poverty which enslave them. If it is common knowledge that violence begets violence, in *The Master of Petersburg*, what Coetzee suggests is that widespread poverty enkindles insurrectionary violence in society.

From the aforementioned development, it could be believed that through the case of Petersburg in Russia, Coetzee indirectly alludes to the criminal violence that breaks out during the 1994 transition from apartheid to democracy and to a peaceful multiracial society in the new South Africa. As a matter of fact, Karamzin's attempt to rape Marfa makes an allusion to sexual violence in post-apartheid Africa, whereas Nechaev's activism and his planned assassinations of the people in power suggests the criminal

savagery which is caused by politicians like Mangosuthu Buthelezi who resort to violence in order to fight and have their share of the national cake.⁷ Thus, Mandela's words that apartheid «has to be ended by our own decisive mass action in order to build peace and security⁸» has not come true, because though apartheid is over, poverty as social crime and criminal brutal force used in the new South Africa have jeopardized the transition from apartheid to democracy.⁹ Therefore, extreme poverty and criminal violence appear as «wounds that have not been healed¹⁰» in 1994 South

⁷ In 1994 there was social unrest marked by political violence due to a division among the Blacks who had opposing political procedures and objectives. Mandela's African National Congress Party and Mangosuthu Buthelezi's Inkatha Zulu Party found a peace agreement to put an end to the crisis. In "Abstracts from the book" Pampanini, G. (2004). *Critical Essay on Comparative Education*. Catania: CUECM: www.sissu.it/wp-content/uploads/2012/09/Excerpts-from-Critical-Essay-C-copy.pdf. Mangosuthu Buthelezi is a South African statesman and a Zulu ethnic ruler who created the Inkatha Freedom Party (IFP) in 1975. He became the Chief Minister of the KwaZulu Bantustan till 1994. From 1994 to 2004, he was Minister of Home Affairs of South Africa. Buthelezi's party boycotted the 1994 elections and asked for autonomy of the Zulu state in Natal province. In Lane, C. (1994) South Africa's Violent Road to Real Democracy. in *The New Republic Daily*, May 2,; www.newrepublic.com/article/120502/violence-south-africa-after-end-apartheid. Consulted on 24/09/2016.

⁸ Nelson Mandela pronounced these words at a rally in Cape Town when he was set free on February 1990 after spending 27 years in prison. Quoted in *One Nation, One Country*, 1990, in sites.library.northwestern.edu/south-africa/chapter-1/ consulted on 18/09/2016.

⁹ Post-apartheid South Africa is portrayed under a pessimistic aspect because the end of apartheid and white domination is followed by the increase in black poverty: "In today's South Africa, despite a growing economy, poverty, unemployment, income inequality, life expectancy, land ownership, and educational achievement have worsened since the end of apartheid and the election of the African National Congress. The end of the apartheid system in South Africa left the country with an increasing socio-economic divide along racial lines. Subsequent government policies have sought to connect the imbalances through state intervention. *Is this Really what We Fought For?: White Rule Ends, Black Poverty Goes On*, 1997, quoted in *Apartheid to Democracy: 20 Years of Transition in South Africa*, consulted on 18/09/2016.

¹⁰ For Mandela, the transition from apartheid to democracy was «the time to build», the time to solve the problems of transition and its drawbacks: «The time for the healing of the wounds has come. The moment to bridge the chasms that divide us has come. The time to build is upon us. We have, at least, achieved our political emancipation. We pledge

Africa. As can be noted, both Russia and South Africa trigger off revolutionary campaigns meant to bring state oppression to its end.

CONCLUSION

As a conclusion, it can be said that the analysis of the poetics of extreme poverty in Coetzee's *The Master of Petersburg*, reveals that, through the case of Petersburg in Russia, the very ugly character of starvation, illness and wretchedness has been depicted so that the squalor and destitution appear as the tip of the iceberg. As for the hidden part, it could show the whole Russia suffering agony because it has been racked by abject poverty under dictatorship. With the lack of food, sickness and sexual depravity, the ordinary people, as well as the working-men and the students are so much impoverished that they all live under the poverty line. People's living conditions are so abysmal that the subversive violence stands out as the only viable solution to put an end to their great sufferings. Incarnated by Netchaev, the youngsters resort to planned murders to combat dire endemic poverty caused by the older generation, the fathers who failed to develop equal welfare for all. The plagues denounced are the same as those related to the troubles and injustices of the transition to the new South African society.

In *The Master of Petersburg*, Coetzee shows his refusal to remain speechless in the face of poverty and inequality, whether caused by

ourselves to liberate all our people from continuing bondage of poverty, deprivation, suffering, gender and other discrimination. We succeed to take our last steps to freedom in conditions of relative peace. We commit ourselves to the construction of a complete, just and lasting peace.» *A Time to Build*, 1994, quoted in *Apartheid to Democracy: 20 Years of Transition*, 2016: sites.library.northwestern.edu/south_africa/chapter-1/ consulted on 18/09/2016.

despotism and dictatorship in Russia or by civilian rulers who are thirsty for power in a context of transition to democracy in 1994 South Africa¹¹. In his quest for a “better world,” Coetzee attempts to pass on a constant message to his readers. He thinks that as long as oppressors and oppressed exist in society, violence will always be used as a weapon to fight against tyranny and its upshots such as poverty and suffering. Here, this stand shows the importance¹² of Coetzee’s novel in that it calls for a peaceful society in which every single individual should receive a fair treatment.

With *The Master of Petersburg*, it can be asserted that Coetzee has made his the French writer Albert Camus’s quote which reads that «Fiction is the lie through which we tell the truth.» (Simmons, 2015). Indeed, through the medium of fiction, and also in his attempt to “heal and rebuild” (Simmons, 2015) the country, Coetzee has organized his own Truth and Reconciliation Commission on the transition period in South Africa by confessing the horrible past events and the failure to restore peace and security in the new

¹¹ «[...] the racial tyranny of apartheid ended with a negotiated transition to a non-racial democracy, but not without considerable personal cost to thousands of men, women, and young people who were involved. The lasting popular image of South Africa’s transition from apartheid is of a “miracle” that enabled the country to achieve a peaceful shift to democracy under the leadership of Nelson Mandela”. The latter, together with F. W. de Klerk and the Inkatha Freedom Party led by Buthelezi gathered together to make the Government of National Unity, *Images of Change*, 1995, quoted in *Apartheid to Democracy: 20 Years of Transition*, 2016: [sites.library.northwestern.edu/south Africa/chapter-1/](http://sites.library.northwestern.edu/south-africa/chapter-1/)consulted on 18/09/2016.

¹² Derek Attridge refers to the importance and to the literary values of Coetzee’s *The Master of Petersburg*, by his use of the expression: an “Ethics of reading”, which calls for “[close] reading [which] asks what it might mean to take Coetzee’s work seriously primarily for its literary qualities. In other words, this syntagm highlights the “uniqueness of Coetzee’s prose” and also invites the readership to consider the prose text as an “event [...] for both its creator and the reader, in Derek Attridge, *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

nation¹³. Moreover, Coetzee believes that if generally speaking it is said that “time heals all wounds”, for the case of his country it could be sustained that “time heals all wounds, but also opens new ones.” Just as legal approval of the 13th amendment to the Constitution in the USA, and the voting of the 1964 Civil Rights Act have failed to “heal” the USA from racial discrimination or from the socio-political predicament of the proletariat, in the same way the transition from apartheid to democracy has not “cured” South Africa, because of the continuation of old troubles (racism and tribal questions) and the birth of new ones (sexual and criminal violence, endemic poverty, etc) (Simmons, 2015, Op. Cit).

WORKS CITED

- Amossy, R. (2002). Sociologie de la littérature. in ARON, P. (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Puf. pp. 724-726.
- Apartheid to Democracy: 20 Years of Transition* (2016). [www.sites.library.northwestern.edu/south Africa/chapter-1/](http://www.sites.library.northwestern.edu/south%20Africa/chapter-1/)consulted on 18/09/2016.
- Apartheid. The Road to Poverty* (1959). *Apartheid to Democracy: 20 Years of Transition*, 2016: [sites.library.northwestern.edu/south Africa/chapter-1/](http://www.sites.library.northwestern.edu/south%20Africa/chapter-1/)consulted on 18/09/2016.
- Attridge, D. (2004). *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Editions du Seuil.
- Bunting, B. P. (1959). *Apartheid – The Road to Poverty*. Cape Town: New Age.
- Civieri, A. (2015). The Master of Petersburg: Coetzee and Dostoevsky Merging through Fiction. in *Rivista Semestrale Saggi/Essays*. 5. http://www.iperstoria.it/joomla/images/PDF/Numero5/giusto/saggi_generale/Civieri_intestato.pdf. page consulted on 19/06/2015. pp. 72-81.
- Coetzee, J. M. (1974). *Dusklands*. London: Secker and Warburg.

¹³ « The political Commission and the South African literary community shared the same goal, truth, however their methods necessarily differed and it is in that difference that literature’s power shown through. The Commission dealt in facts, hearings, testimony, and what concrete information was available. The writer used something else; fiction.» In Simmons J. Literary Transitions in Post-Apartheid South Africa. *The Simmons Review: Political Analysis from the Heartland*: www.thesimmonsreview.com/literary-transitions-in-post-apartheid-south-africa, consulted on 18/09/2016.

- Coetzee, J. M. (1980). *Waiting for the Barbarians*. London: Secker and Warburg.
- Coetzee, J. M. (1983). *Life & Times of Michael K*. London: Secker and Warburg.
- Coetzee, J. M. (1987). *Foe*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Coetzee, J. M. (1990). *Age of Iron*. New York: Penguin Books.
- Coetzee, J. M. (1994). *The Master of Petersburg*. London: Vintage.
- Coetzee, J. M. (1999). *Disgrace*. London: Vintage.
- Coussy, D. (2008). Création littéraire et défense des peuples opprimés. Retour sur l'œuvre de Wole Soyinka. in *Cultures du Sud*. 169. *Quelles cultures en partage ?* pp. 115-122.
- Cros, E. (2003). Redéfinir la notion d'idéologème. in *La sociocritique d'Edmond Cros*. pp. 161-181. <http://sociocritique.fr/spip.php?article10>, page consulted on 12/09/2012.
- Cros, E. (2003). *La sociocritique*. Paris: L'Harmattan.
- Djiman, K. (2009). Matigari de Ngugi wa Thiong'o : pour une poétique de la violence. in *SLC*. 3. p. 2.
- Dostoievsky, F. (2008). *Demons*. Maguire, R. A. trans. New York: Penguin Books.
- Gitzen, J. (1993). The Voice of History in the Novels of J. M. Coetzee. in *Critique* 35.1.
- Gordimer, N. (1989). *The Essential Gesture: Writing, Politics and Paces*. New York: Penguin Books.
- Gordimer, N. (1999). *Living in Hope and History. Notes from our century*. London: Felix Licensing.
- Hebert, L. (2014). *L'Analyse des textes littéraires, Une méthodologie complète*. Paris: Classiques Garnier.
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Salus_populi_suprema_lex_est, Page consulted on 20/06/2015.
- Hugo, V. (1967). *Les Misérables II*. Paris : Garnier Flammarion.
- Jeeves, A. (2008). *Fragile Freedom: South African Democracy 1994-2004*. Pretoria: University of South Africa Press.
- Komenan, C. (2013) *Aspects de l'innovation dans l'œuvre romanesque de J. M. Coetzee*. Thèse de Doctorat. Abidjan-Cocody : Université Félix Houphouët-Boigny.
- Lane, C. (1994). South Africa's Violent Road to Real Democracy. in *The New Republic Daily*. may 2. www.newrepublic.com/article/120502/violence-south-africa-after-end-apartheid. consulted on 24/09/2016.
- Lapierre, D. (2008). *Un arc-en-ciel dans la nuit*. Paris : Editions Robert Laffont.
- Lin, L. (2001). J. M. Coetzee and the Postcolonial Rhetoric of Simultaneity. In *International Fiction Review*. 1-2. <http://journals.lib.unb.ca/index.php/ifr/article/view/7690/8747>. consulted on 18/09/2016.
- Mandela, N. (1990). *One Nation, One Country*. New York: Phelps-Stokes Institute for African, African-American, and American Indian Affairs.
- Mandela, N. (1994). *A Time to Build*, Nelson Mandela's speech as he was sworn in as President of South Africa in Pretoria. 10th may.
- Pampanini, G. (2004). *Critical Essay on Comparative Education*. Catania: CUECM. www.sissu.it/wp-content/uploads/2012/09/Excerpts-from-Critical-Essay-C-copy.pdf. consulted on 18/09/2016.
- Poyner, J. (2012). J. M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship. in *Ashgate e-Book*. www.einjahr.org/wp-c/2012/04/POYNE_coetzee_postcolonial_authorship.pdf.

consulted on 18/09/2016.

Robert, M. (1972). *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Editions Bernard Grasset.

Roche, et al. (1989). *Atelier de l'écriture : Eléments pour la rédaction du texte littéraire*. Paris : Bordas.

Sartre, J.-P. (1998). *La responsabilité de l'écrivain*. Paris: Editions Verdier.

Scanlan, M. (2002). *Plotting Terror. Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*. Richmond: University of Virginia Press.

Simmons, J. (2015). Literary Transitions in Post-Apartheid South Africa. in *The Simmons Review: Political Analysis from the Heartland*. www.thesimmonsreview.com/literary-transitions-in-post-apartheid-south-africa. consulted on 18/09/2016.

Thompson, L. (1995). *A History of South Africa*. New Haven: Yale University Press.

Turnley, C. D. (1988). *Why Are They Weeping*. New Jersey: Stewart Tabori & Chang .

Van Schendel, M. (1987). *Agaguk* d'Yves Thériault. Roman, conte, idéologème. in *Littérature*. 66. p. 50.

[Indietro all'indice](#)

Pauvres de papier

La pauvreté au miroir de la presse française (1998-2015)

Yves Lochard

Résumé: Des 1400 articles environ consacrés à la pauvreté ou aux pauvres eux-mêmes au-cours du dernier trimestre des années 1998, 2000 et 2015 par sept quotidiens français de la presse écrite dont deux spécialisés en économie, on tente de dégager des modes de discours circulant d'un titre à l'autre et des stéréotypes transversaux. L'attention médiatique à la pauvreté se révèle discontinue, tributaire de circonstances comme le froid ou menacée par d'autres actualités. La pluralité de désignations utilisées oscille entre la tentation du jugement évaluatif et l'euphémisme, sans exclure, dans une période récente, une certaine hostilité voire stigmatisation. Quasi absents des genres journalistiques nobles (reportages, interviews, éditoriaux), les pauvres sont placés dans une position énonciative réifiante ou situés du côté de l'émotion, pas de la Raison. De la sorte, les médias ne se limitent pas à faire œuvre de diffusion de stéréotypes mais contribuent incontestablement à les construire.

Mots clés: Pauvreté ; presse écrite ; France; discours social ; genres journalistiques ; représentations.

Keywords: Poverty ; print press ; France ; social discourse ; literary genres ; social representations.

« Pour comprendre notre époque et notre situation présente, il y a beaucoup à attendre de l'histoire de la langue, parce que celle-ci est inséparable de l'histoire des sociétés, des savoirs, des pouvoirs techniques, et qu'à ce titre elle a valeur d'indice. Elle nous aide à reconnaître en quoi nous différons. Cela équivaut à dire que la *variation* sémantique du vocabulaire est elle-même un signifiant, et que celui-ci, en renvoyant à la contexture des "états

de langue” successifs, fait mieux percevoir le changement des “états de culture”.» (Starobinski, 2001 :11) Une exploration du type de celle à laquelle nous invite Jean Starobinski appliquée au champ lexical et discursif de la pauvreté, tel est le défi que nous voudrions tenter de relever ici. Ce champ constitue un ensemble composite avec ses permanences et ses renouvellements, ses concurrences, ses transferts et ses assimilations. A côté du socle chrétien dont il hérite, l’état actuel du champ lexical de la pauvreté emprunte à une histoire longue (Geremek, 1987 ; Himmelfarb, 1991) à laquelle concourent tout particulièrement l’idéal philanthropique des Lumières et le solidarisme républicain du 19^{ème} siècle (Blais, 2007) dont les principes inspirateurs de nos politiques sociales sont les lointains héritiers. Le discours de presse enregistre cette diversité, cet empilement et ces hésitations du vocabulaire. Au contraire des textes isolés, des œuvres littéraires aussi prestigieuses soient leurs auteurs, aussi représentatifs soient-ils, l’effet de masse qu’autorisent les études de presse permet de saisir une synergie interdiscursive, des stéréotypes transversaux, des discours sociaux circulant d’un titre à l’autre, des répertoires de topiques. De la rumeur des médias émerge le ce-qui-va-de-soi, tout ce qui est préconditionné dans les jugements qu’une société porte sur elle-même.

En outre, et c’est la seconde raison de ce choix, la presse prend sa part dans la *définition* des problèmes sociaux et pas seulement dans leur *diffusion*. Le discours de presse est, en effet, une construction sémiotique qui médiatise notre rapport au monde social, à travers les sélections qu’il opère, les hiérarchies qu’il bâtit, les genres journalistiques dans lesquels il « cadre » les événements ou les groupes sociaux, mais aussi à travers ses choix langagiers.

Si l’on peut faire l’hypothèse que l’injonction de s’intéresser aux pauvres reste forte tant pour le monde politique que pour les médias, les modes de

prise en charge de cette injonction n'ont cessé d'évoluer. Sur le long terme à l'évidence (Starobinski, 1994), mais nous faisons le pari d'en saisir ici les inflexions sur une période plus courte. La période étudiée (1998-2015), si elle ne permet pas de déceler celles de l'histoire longue, n'en révèle pas moins des modulations significatives et ce aux niveaux lexical, des genres journalistiques (reportages, interviews, éditoriaux) voire des « cadrages » au sens goffmanien sous lesquels sont saisies ces réalités.

Après avoir présenté les fluctuations de l'attention de cinq quotidiens nationaux français à cette question et dégagé les principes d'intelligibilité de ces variations, les règles sous-jacentes qui y président (I), on s'intéressera aux désignations, aux vocables, qui ont la faveur des journalistes ou sont en voie de dépréciation sur le marché lexical ainsi qu'à leurs effets performatifs (II). Enfin, nous tenterons de décrire les genres journalistiques sous lesquels est saisie la figure du pauvre (III).

Corpus

Nous avons retenu les articles dans lesquels figurent un mot ou une expression de la liste suivante : assistanat, assisté, ATD-Quart-monde, charité, démunis (les plus), Emmaüs, les pauvres, oubliés de la croissance, restos du cœur, retour à l'emploi, RMI, sans abri, sans domicile fixe, sans logement, sans logis, sans-papier(s), sdf, secours, Secours catholique, Secours populaire, solidarité, surendettement dans cinq quotidiens français : Le Monde (M), Le Figaro (F), La Croix (C), Le Parisien-Aujourd'hui en France (P), L'Humanité (H) et ce pendant trois périodes, le dernier trimestre des années 1998, 2000 et 2015. Le choix de ce trimestre s'explique par la tradition d'un calendrier caritatif qui concentre l'appel aux dons au seuil de la période hivernale et à l'approche de Noël. A cela s'ajoute des éléments

propres à chacune de ces années. 1998 est riche au plan politique avec la loi d'orientation relative à la lutte contre les exclusions (Loi n° 98-657 du 29 juillet 1998), le 10^e anniversaire du Revenu Minimum d'Insertion, le 50^e anniversaire de la Déclaration des droits de l'Homme dans un contexte où la France est saisie d'une frénésie commémorative (Nora, 2000 : 209). Riche aussi sur le plan du mouvement social avec des mobilisations pour les sans-papiers, chômeurs et précaires notamment. En outre, novembre 1998 connaît une vague de froid qui provoque la mort de plusieurs personnes sans-abri. 2000 suscite un enthousiasme de règle à l'occasion du Millenium. Enfin, la séquence 2015 outre qu'elle permettra d'apprécier d'éventuelles évolutions est écrasée par les attentats du 13 novembre à Paris. On s'est efforcé de tendre vers l'exhaustivité même si cela reste une ambition en partie illusoire. Le résultat de ce travail de collecte forme un corpus de respectivement 588, 266 et 198 articles. Il convient d'ajouter à cet ensemble de la presse généraliste, deux quotidiens économiques, Les Echos (E) et La Tribune¹ (T) qui augmentent respectivement le corpus de 222 et 132 articles.

I. Une attention fluctuante

La presse ne manifeste pas un empressement continu à l'égard de la thématique de la pauvreté. Elle lui accorde des degrés d'attention variables qui vont de l'intérêt soutenu voire de l'ardeur à un désintérêt plus marqué, une quasi négligence. Pour apprécier cette attention, il convient de distinguer la nature des événements dont les journaux rendent compte. On se fondera sur deux critères principaux : la distinction entre *actions humaines intentionnelles* et *accidents* survenus hors de toute intervention

¹ Le dernier numéro papier de ce quotidien est sorti le 30/1/2012.

humaine d'une part et l'identité ou non entre le promoteur de l'événement et l'« effectueur » (Molotch et Lester, 1996). On distinguera ceux qui ont habituellement accès aux médias (les politiques et les grandes institutions), ceux qui ont conquis un accès périodique comme les grandes associations de solidarité à l'occasion d'une journée rituelle (Journée du refus de la misère pour ATD-Quart Monde) enfin ceux qui doivent perturber l'ordre des choses pour bénéficier d'une couverture.

Ainsi le 10^{ème} anniversaire du RMI constitue un événement de routine dont la presse se saisit parce qu'il est l'occasion de bilans, un prétexte à reprendre les « chiffres », à donner des « clefs » et d'évaluations mais aussi d'interviews, de témoignages illustratifs. Il ne provoque pas moins de 49 articles en 1998.

Les « journées » du refus de la misère pour ATD-Quart-monde (21 articles en 1998, 25 en 2000 et 19 en 2015), du don pour le Secours catholique (17 en 1998, 16 en 2000 et 15 en 2015) ou les événements comme l'ouverture des Restos du cœur (19 en 1998, 17 en 2000 et 14 en 2015) ont permis aux associations de conquérir un accès régulier aux journaux.

En revanche, d'autres acteurs sont contraints de recourir à une logique de perturbation pour être entendus par les assembleurs d'informations que sont les journalistes. En 1998, c'est le cas du mouvement des sans-papiers qui n'a pas de profondeur historique dans la société française². Nos quotidiens accordent une grande ampleur à la couverture de la question notamment P, M et H. Si elle suscite un peu moins d'articles dans C et F, la place que lui réservent ces journaux est loin d'être négligeable (35 articles dans C et F 27). Il s'agit d'une présence médiatique rythmée par l'activisme militant, proportionnelle à celui-ci ou à des événements qui réactivent la question

² Le dictionnaire *Robert* date la première apparition du mot en 1975.

(235 articles en 1998 et 50 en 2000 ; en 2015, « sans-papiers » ne connaît que 9 occurrences dans C, 7 F, et 24 H) et dont le calendrier médiatique est soit choisi en quelque sorte par les militants qui fabriquent des événements (occupations d'églises, de la nonciature, d'ambassades) soit induit par l'actualité comme dans P (45 occurrences) et M (108) qui font en 2015 une place significative à la crise des réfugiés liée à la guerre en Syrie. De même, l'association Droit au logement (DAL) est contrainte de recourir à de véritables mises en scène porteuses d'une forte signification symbolique comme l'installation de chaises devant l'hôtel Matignon, siège du gouvernement, en 1998.

Mais les événements fortuits, les « accidents » comme les aléas climatiques se révèlent un intensificateur d'attention plus efficaces que les interventions, les mobilisations et l'énergie militante des uns et des autres. Ainsi en novembre 1998, le froid exacerbe l'assiduité miséricordieuse fluctuante des médias (54 articles en moins d'un mois). Il réussit, mieux que tout autre événement, à capter cette « ressource rare » (Hilgartner & Bosk, 1988 : 55) qu'est l'attention publique en créant une logique d'indignation. Il est propice à un traitement discursif – le reportage – favorisant une identification aux victimes. Elles sont souvent appelées par leur prénom, désignées comme « jeune femme », « femme de 40 ans » et non plus comme *sdf*. À côté de cette logique d'identification aux victimes, l'éditorial permet de passer du « cas » au problème général, à une inscription dans une causalité socio-politique.

On saisit là en creux le rapport de la société à ses pauvres. Tout se passe comme si le secours d'intensificateurs d'attention était nécessaire pour qu'il se cristallise en une question digne d'un débat public élargi. Soit l'action volontariste des acteurs associatifs, soit les mobilisations sociales de divers

mouvements, soit encore l'irruption fortuite de circonstances qui en accentuent le caractère dramatique.

En dehors des variations d'intensité d'attention au cours de l'année (en fonction de la météo en particulier), on a probablement assisté entre le tournant du siècle et 2015 à un reflux de la thématique « pauvreté » dans cette hiérarchie des priorités au profit de thèmes qui se sont imposés avec force et persistance comme le réchauffement climatique, le terrorisme, les questions des rapports inter-religieux... La pauvreté et la misère apparaissent désormais moins comme telles que comme une composante de ces questions sous de nouvelles rubriques (changement climatique, réfugiés, terrorisme et pauvreté) qui la secondarisent.

La couverture médiatique offre les moyens d'une évaluation comparative, des aléas ou des moments propices à la présence de la pauvreté comme question publique. Au-delà d'une mesure en volume pure et simple, on s'est efforcé d'apprécier les résonances de ces événements dans l'opinion : l'élargissement du périmètre de l'audience qu'ils provoquent, l'augmentation du nombre de participants au débat public. Mais il faut aussi tenir compte de leur pouvoir de rémanence, la persistance du débat au-delà des faits qui l'ont provoqué, les échos qu'ils suscitent dans l'opinion, leur capacité à se prolonger en de tels débats, notamment la référence qui continue d'y être faite dans le courrier des lecteurs.

Il existe des événements à forte rémanence, alimentant un débat durable, qui peut se maintenir sans faiblir durant de nombreux jours et des événements sans prolongement, rapidement caducs. De ces deux points de vue, le « palmarès » des événements des périodes observées est favorable à la vague de froid. L'écho que lui accorde la presse est supérieur à ceux dont

bénéficient les autres occurrences considérées. Elle favorise l'émergence d'un « temps public », un temps partagé par l'ensemble de la communauté³. Tous les journaux parlent en même temps du même problème souvent à propos des mêmes événements et dans des termes proches.

Ces moments favorisent également l'émergence d'un espace de dialogue ; la presse fonctionnant comme vecteur et agent d'un dialogue élargi, d'un débat public auquel les différents acteurs intéressés éprouvent le besoin de participer. La vague de froid de fin novembre 1998 est un moment marqué par une forte dimension dialogique. En dehors de cette période, on observe, au contraire, une plus grande clôture des articles sur eux-mêmes. L'intertextualité y est faible. Tous ces éléments confirment le rôle décisif assuré par les médias dans la visibilité du problème social.

On repère une trame de routine, un calendrier en cours de ritualisation, de figement, avec ses dates imposées par l'action militante ou une logique caritative qui sont devenues des rendez-vous pour la presse, avec ses rites rédactionnels - entretiens avec les personnages phares de l'action caritative, études statistiques, portraits-témoignages. Mais malgré ces éléments de stabilité, la question de la pauvreté n'y est pas définitivement installée. Sa place est toujours à reconquérir, à la fois à l'intérieur des rédactions et plus largement dans le débat public. Le sujet se hausse rarement à la dignité de l'éditorial. Cette question reste tributaire de sursauts de l'opinion, de « coups de boutoir » des militants de la société civile plus que d'un régime de régularité comme les questions économiques. Elle semble à chaque fois conquérir sa place de sujet digne d'intérêt au prix d'appels à la conscience

³ « De même que l'histoire d'une vie individuelle a pour éléments de base des événements privés, de même le temps public se constitue au moyen d'événements publics. » Molotch et Lester, 1996 : 27.

des associations de solidarité, des mobilisations plus spectaculaires de mouvements comme Droit au logement (DAL) ou Les enfants de Don Quichotte⁴... ou encore de circonstances qui la posent en des termes plus dramatiques (froid, afflux de réfugiés).

Dans « le grand marché public des problèmes sociaux entre les différents problèmes-candidats à la légitimité et à la priorité nationale » (Lahire, 1999 :114), la compétition est aiguë, en particulier avec les autres problèmes de l'actualité (terrorisme, islamisme, réchauffement climatique, etc.). Le dernier trimestre 2015 est significatif à cet égard. Les attentats du 13 novembre à Paris ont occulté presque totalement le problème social de la misère.

II. Désignations

La diversité du vocabulaire traduit le carrefour de champs auquel se situe le lexique de la pauvreté et l'empilement de références dont se réclame l'intérêt pour les pauvres : la charité chrétienne (*charité, les plus démunis, Emmaüs, Secours catholique*) ou son pendant laïque (*secours populaire, restos du cœur*), l'action sociale « républicaine », de ses racines solidaristes sous la III^e République aux politiques publiques actuelles (*solidarité, assistance, assisté, aide, insertion*), le registre technico-administratif (*RMI, sans domicile fixe, sdf, logement social*) mais aussi l'approche économique (*oubliés de la croissance, retour à l'emploi, surendettement*) ou sociologique (*marginal, exclusion, exclu, précaire*).

Par-delà l'évidente variété de ces sources et des répertoires, la polarisation du vocabulaire est tout aussi significative de la concurrence des

⁴ Cette association est à l'origine de l'installation de centaines de tentes pour les sans-abri sur les bords du canal Saint-Martin à Paris en 2006-2007.

représentations dont ce champ est le théâtre. Le succès ou le recul voire le discrédit de tel ou tel mot, le fait qu'il soit pris en bonne ou mauvaise part, en disent beaucoup du rapport de notre époque à la pauvreté. En général, les termes porteurs d'une charge de commisération sont en recul. On préférera « accompagner, (ré)insérer » plutôt qu'« assister ». On note le même rejet de l'adjectif « caritatif » qui, en dehors de l'emploi de plus en plus rare d'« association caritative », est toujours pris en mauvaise part. Les associations s'indignent de l'intérêt fugace des médias pour les sans-abri : « il faut faire de l'accompagnement, pas de la charité ! » rapporte le quotidien catholique (C, 9/12/98). La notion de « secours » elle-même connaît une certaine défection. Son emploi tend à se limiter aux contextes d'urgence absolue ou de danger imminent (« secours d'urgence ») comme si l'action en faveur des pauvres n'osait plus se donner comme un « secours ». Suivons d'abord ces évolutions et conflits de valeurs à travers le cas des sans-abri avant de nous intéresser au goût pour l'euphémisme et l'atténuation en concurrence avec des formes latentes d'hostilité.

a/ Etiquettes et jugements évaluatifs

Comme pour la plupart des réalités, plusieurs vocables peuvent jouer un rôle dénominatif. Entre les diverses caractéristiques intrinsèques du dénoté, l'utilisateur élit certaines propriétés du référent au détriment d'autres. De fait, on relève dans le discours social une pluralité de désignations pour la même classe objective, dénotative. La privation de domicile se décline en *sdf*, *sans-abri*, *sans domicile fixe*, *sans-domicile*, *sans-logis*, *privé de domicile*, *errant*, *marginal*, *exclu*. Cette pluralité est le signe de choix offerts au locuteur, de tensions dans l'usage, les différentes formes charriant des valeurs qui s'inscrivent dans l'inconscient langagier. Quand il verbalise

l'objet référentiel *sdf*, le journaliste choisit dans ce nuancier lexical en fonction de ses intentions communicatives. On constate que le recours au terme *sdf* a plus de chance de se réaliser dans un contexte de criminalité, de délinquance, d'infraction à la loi quelle que soit son degré de gravité. Dans ces situations, la désignation de *sdf* vient naturellement sous la plume des journalistes. D'un côté, un contexte discursif qui dénote un monde de réglementation, d'interdiction (« l'homme faisait l'objet d'une fiche d'interdiction du territoire national ») dans lequel la police « interpelle », « place en garde à vue » et de l'autre un monde désigné comme « impitoyable pour les sans-abri ». Ainsi, des marques de connotations sont distribuées tout au long de l'énoncé et leurs effets se diffusent sur l'objet principal du texte. *Sdf*, face sombre du *sans-abri*, fleurit particulièrement dans les faits divers, entouré d'un vocabulaire connotant la violence, l'illégalité, la délinquance [« les trois sdf seront poursuivis pour coups et blessures » ; « L'agresseur, un SDF de 28 ans, alcoolique et toxicomane notoire, déjà bien connu des services de police »]. Il est inséré dans des passages relevant d'une langue de l'ordre, policière.

Selon des usages propres à certains journaux, le sigle peut se diffuser au-delà des contextes criminels. Dans des circonstances susceptibles de susciter la compassion, les mêmes personnages se verront désignés comme *sans-abri*. De fait des lexiques particuliers sont attachés à des contrats de communication spécifiques. Tel qui est qualifié de *sdf* dans une dépêche sera gratifié de l'appellation « sans-abri » dans le reportage qu'elle déclenche. *Sans-abri*, *sans domicile*, *sans logis* sont aussi des formes qui appartiennent à la logique d'euphémisation des discours sur les petits, « ceux d'en bas ». Si le terme a progressivement conquis le statut d'un mot énonçant une propriété objective, « vérifiable » du dénoté, comme *un plombier*, écrire *un sdf*, c'est toujours énoncer indissociablement une

propriété objective et un jugement évaluatif.

b/ Euphémismes

Le goût pour l'euphémisme constitue la deuxième caractéristique majeure des modes de désignations. L'atténuation, parce qu'elle est toujours une façon de déguisement, signale la difficulté de la société à nommer les réalités de la pauvreté. A l'embarras qui se traduit par le recours massif à l'euphémisation, il convient d'ajouter l'évitement du mot propre. Si la pauvreté elle-même a largement droit de cité dans le discours de presse, le dérivé qui désigne ses victimes (« les pauvres ») est beaucoup plus rare. En 1998 et 2000, le terme n'appartient pas aux désignations courantes dans le cadre d'un reportage ou d'un commentaire. La plupart des utilisateurs (personnalités religieuses ou associations confessionnelles) lui donnent le sens évangélique. En 2015, l'effet Pape François se fait sentir notamment au croisement des questions climatique et sociale (C 21, 12 F ; 8 P ; 22 H).

La fortune du syntagme *les plus démunis* est significative des mutations de la conscience collective à leur encontre. Ainsi nommés, ils appellent l'aide sociale, la solidarité ou la compassion des bénévoles et plus largement les actions palliatives des bonnes volontés. La désignation reçoit un large assentiment en 1998 (51 occurrences) pour céder la place en 2000 à *oubliés de la croissance*⁵. Sous cette étiquette, ils relèvent de mesures socio-économiques, de « coups de pouce à l'emploi », d'incitations à l'insertion. La répartition de l'expression *retour à l'emploi* est significative. Exactement homologue à celle d'*oubliés de la croissance*, elle voit son nombre d'occurrences se multiplier par 5 entre 1998 et 2000 pour disparaître

⁵ 2015 ne la ressuscite pas : F 3 ; M 0 ; H 8 ; C 12 ; P 24.

quasiment en 2015 (F et M, O occurrence ; C 2 ; P 9 ; H 3) avec la fin des illusions sur cette même croissance. De même, l'anglicisme *working poors* s'efface (1 occurrence dans les 5 quotidiens) sans être vraiment remplacé par son équivalent français *travailleurs pauvres* (F 3 ; P 2 ; C 5 ; H 5 ; M 2). Les deux quotidiens économiques (LE et LT) délaissent l'expression sans doute du fait de sa charge d'émotion (1 occurrence d'« oubliés de la croissance » pour les trois années).

Ainsi les mêmes objets référentiels tendent à être thématisés différemment en 1998, 2000 et 2015. À quelques années d'intervalle, la communauté de communication constituée par les médias donne des sens différents à ses « pauvres », tend à les saisir sous une description qui n'avait pas cours quelques années plus tôt. Les valeurs qui sont associées à ces configurations, les attentes normatives qu'elles induisent sont bien entendu différentes.

Mais chaque configuration ne se construit pas contre la précédente. Elle ne se donne pas comme conquise sur la critique de la première, qui serait ainsi renvoyée au statut de préjugé méritant d'être répudié. Elle lui succède seulement et pour une part coexiste avec elle. Un nouvel horizon de discussion se met en place, fait rapidement l'objet d'un usage consensuel, acquiert le statut de « point de vue généralisé commun » (Quéré, 1990 : 52) dont les journalistes peuvent se prévaloir, auquel ils peuvent s'adosser pour garantir la validité de leur propos. Dans cette nouvelle mise en intrigue, on voit à la veille du 3^{ème} millénaire les pauvres autrement, comme des participants éventuels à la production, ayant seulement plus de difficultés à y prendre part.

De même, pour la question du logement, « sans logis » et « sans logement »

disparaissent quasiment (respectivement dans F 0 ; P 3 ; C 0 ; H 3 ; M 2) ; F 0 ; P 0 ; C 0 ; H 4) victimes de leur caractère désuet, pour le premier, et sans doute d'une concurrence avec le thème des migrants. Ou encore, le surendettement très présent en 1998 se limite à une occurrence dans F, 2 dans H, 17 dans P, 5 dans C quand il ne se mue pas en synonyme de « dette publique » des Etats. Autre temps, autres mœurs.

c/ Retour d'une certaine hostilité

Mais cette propension à l'atténuation n'est pas sans entrer en tension avec un tour plus hostile que l'on sent percer dans le contexte de crises économiques et sociales de ces dernières années. L'usage d'*assisté*, catégorie administrative à l'origine, a vu son caractère dépréciatif s'accroître. C'est clairement le cas de son dérivé *assistanat* qui tend à désigner le penchant coupable d'une personne à se faire assister. Alors qu'en 1998-2000, il était utilisé par les associations quasi toujours entre des guillemets de mise à distance pour désigner un contre-modèle, ce qu'elles se défendaient de faire, et tombé dans le même opprobre que *charité*, synonyme de condescendance et antonyme de « droits », en 2015, il a perdu ses guillemets et pris clairement un tour plus réprobateur. Il est devenu une arme sous la plume de ceux qui l'emploient pour incriminer l'aide sociale dans son principe, l'indemnisation du chômage elle-même et le cheval de bataille d'un discours politique dur aux pauvres. Soupçonné de se propager en « culture de l'assistanat », « régime d'assistanat », il est significatif que sa distribution explose pendant les périodes électorales en 2007 et 2012 au point de voir ses emplois multipliés par 2,1 (2007) et 1,6 (2012).

Si les associations demeurent en 2015 comme en 1998 et 2000 un vecteur essentiel de la présence du thème dans les quotidiens et occupent la place de

lanceur d'alerte du problème social, elles peinent à endiguer une tonalité plus hostile. En tant qu'acteurs discursifs qui délivrent à travers tout un appareil rhétorique des répertoires de schèmes, des modes de désignation des problèmes, susceptibles d'influencer l'appréhension de la réalité sociale, elles pèsent à l'évidence aujourd'hui moins qu'elles ne pesaient comme l'indique le retour de ce vocabulaire stigmatisant qui tend à dégrader la figure du pauvre en un *assisté* si ce n'est un *profiteur*.

III. Pauvreté et genres journalistiques

Il s'agit maintenant de mettre en rapport ce discours sur le pauvre comme personne à secourir et la parole que lui accordent les quotidiens comme sujet de discours. Si les victimes de la pauvreté ne sont pas privées de parole, celle-ci leur est octroyée dans un dispositif qui en réduit les chances d'être reçue comme une parole pleine, politique, civique.

Sur plus de 60 interviews pendant les périodes concernées, pas une seule n'est le fait de personnes en situation de pauvreté. Leur prise de parole est cantonnée aux portraits-témoignages dans lesquels elles racontent leur vie, leur « galère » essentiellement en période de crise, de froid. C'est alors une plainte qu'on sollicite plus qu'un point de vue. Moins encore un discours de dénonciation. On attend des pauvres qu'ils disent une souffrance. Mais plus généralement leur parole est une parole de témoignage, pas une parole experte sur la pauvreté. D'ailleurs on ne peut pas confondre ces séquences avec des interviews même réduites. Ils livrent des confidences plus qu'ils ne répondent à des questions. Dans ce type de dispositif, le pauvre paraît proférer un discours fragmentaire, qui ne se déploie jamais en une suite argumentée.

La presse parle plus ou fait plus parler *à propos* des pauvres qu'elle ne fait parler les pauvres. Plus souvent objets de discours qu'interlocuteurs, ils font figure d'absents en tant que sujets de discours. Ils sont effacés derrière le problème qui les définit (la précarité, l'exclusion...). Les genres dans lesquels ils sont majoritairement représentés et dans lesquels ils sont absorbés dans la généralité d'un problème (enquêtes, analyses-commentaires, tableaux statistiques) les placent dans une position énonciative réifiante.

Quand les quotidiens relaient leur témoignage, celui-ci est délivré dans un genre textuel (le portrait-témoignage) où leur parole revêt un statut de citation, d'illustration, selon une logique d'exemplification, si bien que le sujet parlant ne maîtrise pas sa propre présentation de soi. L'énonciation assujettie que montrent les modes majoritaires d'écriture observés confirme ce déficit de souveraineté. C'est une prise de parole close sur elle-même. Au-delà du témoignage, rien ne leur fait écho, si ce n'est parfois celui lointain d'un courrier des lecteurs, évoquant tel témoignage pour dire son indignation, sa compassion. On ne répond pas aux récits du malheur. A la différence des écrits nobles, des commentaires, des tribunes, des prises de position des responsables politiques ou associatifs, la parole du pauvre n'est pas relevée. C'est une énonciation éphémère sans potentiel dialogique, abolie aussitôt qu'énoncée. C'est que les pauvres sont du côté de l'émotion – configurés discursivement comme tels –, pas de la raison qui seule conférerait à leur dire une dynamique argumentative. Cette parole insérée dans un texte à dominante narrative est ainsi assujettie à la tutelle d'une logique argumentative qui la dépasse. Elle ponctue le récit, apportant une information, signalant une réaction à telle vicissitude ("Heureusement. C'est ce qui m'a fait m'accrocher ! " ; Le RMI, " ce constat d'échec, cette descente aux enfers, cette peur affreuse de la grande misère ".) ou simplement une

émotion (« Le choc ! »). Ce dispositif textuel construit l'interlocuteur comme un personnage réactif (à la fois positif – il a des ressources – mais aussi sans maîtrise de sa vie, soumis aux aléas de l'existence), seulement réactif. Pour le reste, il a ses porte-parole, essentiellement associatifs, ses représentants « naturels », attitrés, à qui il revient de s'élever au niveau des visions d'ensemble, des analyses dans le cadre de tribunes ou d'interviews. Ceux-ci s'adressent à l'opinion, la prennent à témoin, invoquent de grandes valeurs, des « majeures » qui font autorité dans une société, sur lesquelles elle se fonde. C'est à eux que revient la tâche de construire les montées en généralité. B. Lahire rappelle que pour Cicéron les lieux communs sont moins communs qu'on ne le croit et « ne sont pas à la portée du premier venu » (Lahire : 1999, 189). Les mots de « dignité », de « droits de l'homme », de « solidarité »..., le vocabulaire des politiques sociales (l'insertion, le logement social, la lutte contre l'exclusion...) ou du politico-juridique sont l'apanage des discours où s'exprime le point de vue de l'universalité. A l'inverse, les mêmes mots ne figurent pas dans les articles où l'on entend la voix des personnes concernées elles-mêmes. On ne trouve par exemple, aucune occurrence de « dignité », de « solidarité », de « droits de l'homme » dans les témoignages d'allocataires du RMI recueillis à l'occasion du 10^e anniversaire. Les quotidiens mettent en scène une division du travail discursif qui illustre la question toujours pendante de la représentation des pauvres, de leur « représentabilité ». Pour l'essentiel, il s'agit d'une parole déléguée à des mandataires, des soutiens. On a pu écrire qu'ils sont « irréprésentables ». Les modes d'énonciation que leur réserve la presse semblent montrer en tout cas qu'ils sont représentés, qu'ils ont des représentants auxquels elle s'adresse prioritairement comme leurs porte-parole naturels. Si l'on cédait à la tentation du jeu de mots, on pourrait dire que leur accès aux médias est toujours médiatisé. La publicisation des

conditions qui leur sont faites passe prioritairement par des intermédiaires, des médiateurs essentiellement collectifs. Ainsi l'amoindrissement social auquel contraint la pauvreté se révèle-t-il aussi un amoindrissement de la parole et du droit à la parole.

La pauvreté se dit selon une multitude de registres, avec un vocabulaire composite, qui emprunte aux différentes strates qui l'ont nourri par empilements successifs. Ses mots résonnent de ces différentes références, parfois indissociablement intriquées et souvent juxtaposées, associées sans que le lecteur ait toujours conscience de celles-ci.

La montée du registre administratif (concomitant au fait qu'aujourd'hui la pauvreté relève prioritairement des actions de l'Etat social) et de l'approche économique n'effacent pas pour autant les autres dimensions comme on l'a vu. Le champ discursif de l'économie se démarque de ceux des non-spécialistes, des hommes politiques et même des journalistes sociaux. Dans *Les Echos* et *La Tribune*, le thème est présent à travers un vocabulaire objectivant, technique, des données chiffrées. Conjointement, ces journaux délaissent les termes connotés, comme les euphémismes ou porteurs de jugements moraux (« assistés », 4 occurrences pour LE et LT). Quand ils en usent, c'est toujours avec la distance des guillemets de citation, en laissant à la personne citée la responsabilité du terme. Lorsqu'il est saisi sous l'angle économique et bénéficie d'une certaine neutralisation axiologique inhérente à la démarche scientifique, exigences d'objectivité dont les autres rubriques ne peuvent pas toujours se prévaloir⁶, le thème de la pauvreté est à l'évidence mieux prémuni des jugements de valeur et de leurs dérives. Aussi l'économie, genre journalistique supposé plus noble que le social, la figure

⁶ Y compris la rubrique « social » exposée aux travers du militantisme, de la dénonciation ou aux fluctuations de l'opinion.

du journaliste social ayant longtemps été identifiée à un profil de militant autodidacte (Lévêque : 2000), échapperait-elle à quelques-uns des écueils de la dévalorisation voire de la stigmatisation que les autres quotidiens ne parviennent pas toujours à éviter, même si la statistique peut être une forme de réification.

Si l'obligation sociale d'intérêt à l'égard des pauvres reste un impératif socio-éthique auquel aucun quotidien ne peut se dérober, ils s'y soumettent avec plus ou moins de ferveur et de constance. La publicisation de la pauvreté peut être considérée comme un témoin de la place de ce phénomène dans la société française. Pour G. Simmel, la pauvreté ne peut être définie autrement que « par rapport à la réaction sociale » qu'elle suscite. Le traitement discursif que la presse lui réserve est une composante majeure de cette « réaction sociale ». Elle dote de sens des faits, des conduites, les investit de jugements évaluatifs ou, pour la presse économique, tente de les quantifier et d'en apprécier les évolutions. Mais toujours face aux défis et aux embûches que recèlent tant la distance objectivante que l'empathie compaissante.

Bibliographie

- Blais, M.-C. (2007). *La solidarité. Histoire d'une idée*. Paris : Gallimard.
- Geeremek, B. (1987). *La potence et la pitié. L'Europe et les pauvres du Moyen Age à nos jours*. Paris : Gallimard.
- Hilgartner, S.; Bosk, C. (1988). The Rise and Fall of Social Problems: A Public Arenas Model. in *American Journal of Sociology*. 94-1. juil. p. 55.
- Himmelfarb, G. (1991). *Poverty and Compassion. The Moral Imagination of the Late Victorians*. New York : Knopf.
- Lahire, B. (1999). *L'invention de l'illettrisme*. Paris : La Découverte.
- Lévêque, S. (2000). *Les journalistes sociaux. Histoire et sociologie d'une spécialité journalistique*. Rennes : PUR.
- Molotch, H.; Lester, M. (1996), Informer : une conduite délibérée de l'usage stratégique des événements. in *Réseaux*. 75. janv.-fév.
- Nora, P. (2000). Sous le signe de la commémoration. in *Le Débat*. 111. sept.-oct. p. 209.

Quéré, L. (1990). L'opinion : l'économie du vraisemblable. in *Réseaux*. 43.
Starobinski, J. (1994). *Largesse*. Paris : Ed. de la Réunion des musées nationaux.
Starobinski, J. (2001). *Action et réaction*. Paris : Seuil.

[Indietro all'indice](#)

Invisible Economies of Being: disruption of History in India

Sharmila Mukherjie

Abstract: The essay entitled, “Invisible Economies of Being: Freedom through Disruption of History in India,” explores the textual representation of poverty in new narratives from India. The essay focuses on a subtle yet impactful shift in the representation of the poor in the “new” India, i.e. the India of economic neoliberalism. The essay argues that the dehumanization and marginalization of the poor is a consequence of a change in India’s economic and ideological mood from being a Socialist to becoming hypercapitalistic. The essay holds up Aravind Adiga’s 2008 Man Booker-Prize winning novel, “The White Tiger” as a paradigmatic text of neoliberal India’s poor.

Keywords: poverty, freedom, neoliberal, India, violence.

Everywhere about us is roses. And we are the shit in between
(Katherine Boo, “Behind the Beautiful Forevers”)

In 2007, The Times Group, India’s largest English language media giant, aired (one among a series of national “anthems”, that were evidently, 21st century adaptations of India’s traditional national anthem), an infomercial entitled “India Poised” on prime time television networks in the country. Produced on the occasion of India’s 60th “birth” anniversary, purportedly to

galvanize the citizenry into re-imagining the nation as a global superpower of futurity, the infomercial, promises to tell the tale of, not one, but “two” postcolonial Indias. However, it ends up valorizing only one India that’s predicated on a narrative elision of the other. The India that is valorized is the industrious India, poised to enrich and modernize itself through taking advantage of the liberalization (in 1991) of the Indian economy, which allowed the nation to open its markets to foreign goods and foreign investment in an unprecedented way. The India that’s imagined as a hungry “hound” standing on “time’s precipice”, ready to leap into modernity, is a, growth-oriented, emergent India. The other India is a receding one, poorer perhaps, hence objectified reductively as a “leash”. The “new” India’s brand ambassador (the Bollywood superstar, Amitabh Bacchan) paternalistically chides this other India for hindering the historical progress of modern India: it pulls the India that aspires for global sovereignty through an embrace of free market economy, in the opposite direction, toward, perchance, a more socialistically-oriented, pro-welfare-state of India’s past. The other India, it could be claimed, is accused of being complicit in keeping India in the “third world” domain¹.

¹*India Poised* goes thus: «There are two Indias in this country. One India is straining at the leash, eager to spring forth and live up to all the adjectives that the world has been recently showering upon us. /The other India is the leash. /One India says “Give me a chance, and I’ll prove myself.”/The other India says “Prove yourself first, and maybe then, you’ll have a chance.”/One India lives in the optimism of our hearts. /The other India lurks in the skepticism of our minds. /One India wants. /The other India hopes. /One India leads. /The other India follows. /These conversions are on the rise. With each passing day, more and more people from the other India are coming over to this side. And quietly, while the world is not looking, a pulsating, dynamic India is emerging. /An India whose faith in success is far greater than its fear of failure./An India that no longer boycotts foreign-made goods, but buys out the companies that makes them instead./History, they say, is a bad motorist. It rarely ever signals its intentions when it’s taking a turn. /This is that rarely ever moment. History is turning a page. /For over half a century, our nation has sprung, stumbled, run, fallen, rolled over, got up and dusted ourselves, and cantered, sometimes lurched on. /But now, in our sixtieth year as a free nation, the ride has brought us to the edge of time’s great

As argued by activist and novelist Arundhati Roy in her book *Capitalism: A Ghost Story*, the ideal of India, branded in the infomercial as dynamic, is a poster child for global neoliberal capitalism's success². This is evidenced by the choice of the site of production of the new India: in "India Poised", an encomium of corporate India gushes forth against the background of the Bandra-Worli Sealink, one of contemporary India's infrastructural marvels. The Sealink, which has been about a decade in the making and has cost around Rs. 750 crores was inaugurated in July 2009 and is a commercial corridor between the island city of Mumbai and its western suburbs. It is said to be made in the image of San Francisco's Golden Gate Bridge and could be commended as sign posting India's arrival into global modernity where the predominant metrics for measuring modernity and progress is the GDP.

But what then is the identity of the "other" India? Or, to rephrase, metaphorically, on whose erasure/dis-articulation is the formation of the Sealink predicated? In *Capitalism: A Ghost Story*, a similar question confronts Arundhati Roy when she gazes at the Mumbai dwelling of Mukesh Ambani, a businessman, listed by Forbes Magazine as the richest

precipice./And one India, a tiny little voice at the back of the head, is looking down at the bottom of the ravine, and hesitating. The other India is looking up at the sky and saying, "It's time to fly." ».

² It is what Pierre Bourdieu would describe as the "doxa" of globalization, the fact that India is an emergent economic superpower had settled into the national and global consciousness—at least the part of the consciousnesses that are rooted in the Goldman Sachs ways of being—as an uncontested truth. In *Practical Reason: On the Theory of Action* (1998c), *Pascalian Meditations* (1997), *Language and Symbolic Power* (1991) and *Outline of a Theory of Practice* (1977), Pierre Bourdieu describes how neoliberalism establishes itself as a *doxa*—an unquestionable orthodoxy that operates as if it were the objective truth—across social space in its entirety, from the practices and perceptions of individuals to the practices and perceptions of the state and social groups.

among the 100 or so billionaires in India. The house, replete with «twenty seven floors, three helipads, nine lifts, hanging gardens, ballrooms, weather rooms, gymnasium, six floors of parking and the six hundred servants» and an astonishing “vertical lawn” of foliage, evokes a morally critical quandary: On the demolition of whose homes and bodies, does this most wondrous of structures stand? Borrowing from Karl Marx’s dictum that an excess of (uncontested) capitalism will one day “conjure up” the ghosts of those decimated by its structural violence, from the nether world to which said violence has consigned them, Roy asks on what «spirits of the nether world» is the Ambani dwelling premised? Her response: «the poltergeists of dead rivers, dry wells, bald mountains and denuded forests; the ghosts of 2,50,000 debt-ridden farmers who have killed themselves, and of the 800 million who have been impoverished and dispossessed to make way for us. And who survive on less than twenty rupees a day». Roy insinuates that the Ambani dwelling, as a metonymy of capitalist appropriation and violence, erects itself on the physical and figurative demise of those on whom it has battered. One could argue that the relationship thus discerned between the superstructure—the billionaire’s dwelling— and the base—the body and the spirit of the exploited and the impoverished—can no longer be contained within the traditional Marxian analytic of dominant and subordinate/empowered and disempowered; the relationship leaches into that between the living and the dead.³

The India of the politically and economically displaced and denuded, Roy implies, have not only suffered social, political, and economic death but they have also been erased out of historical and epistemic contention, nudged in the direction of what is described in “India Poised” as the

³ This particular reference of Roy viewing the Ambani residence is excerpted from *Outlook India Magazine*, March 26, 2012.

“ravine”. The “other” India, says the infomercial looks down “at the bottom of the ravine;” however, contrary to its claim that the other India looks down in “hesitation” of whether or not to join the ascending India in the latter’s imminent flight into myriad glories, one could say that the poor look to plumb the depths, as it were, of their exclusion from the real and narrative formation of emergent India. Following historian Dipesh Chakrabarty’s argument that in its historical trajectory from being colonial to becoming global, the dominant narratives of economic India—a narrative produced by a collusion between the native corporate elite and the state—systematically disavow the poor, one could read the “other” or “othered” India of the leash and the chain to be the India of poverty or disprivilege that the elite has to cleave away from to write the narrative of neoliberalizing India in the 21st century⁴.

Have the subjectivities of the poor in India of the 21st century, a century in which India is also projected as an emergent economic superpower, become spectral? As Ananya Roy, scholar of international development and global urbanism, reminds us, the poor in general since time immemorial have been threatened with a spectral subjectivity, constructed as they predominantly are, in the gaze of the non-poor. We see the body of the poor in our quotidian spaces, observes Roy; no sooner than we see them in “spatial

⁴ The TOI campaigns of Indian empowerment in globalization, it could be said, occludes and renders foggy the identity of the “other India”. It is merely hinted at as a “leash” or a “chain” (in the Hindi version of the “India Poised” anthem) that obstructs the passage of India through modernity. India, it is claimed, is set to effectuate the world’s expectation of it as a rising power, yet it is hindered in the fulfillment of its designated moment in history by the other India that is “skeptical” of the path of progress on which India is poised to journey. Historians Sunil Khilnani and Dipesh Chakrabarty read this other India of the leash and the chain to be the India of poverty (see Chakrabarty’s lecture on the poverty-disavowing articulation of Indian modernity under globalization in <http://www.youtube.com/watch?v=9ABmMC6zC8I>, India) that emergent elite India wish to disarticulate when constructing the narrative of brown sovereignty.

proximity” to ourselves, we deny them parity. We not only subordinate them through the artful mechanism of distantiation, but we also racialize them, or render them invisible, as though the poor are insufferable ghosts that have spilled over obscenely into the spaces of the living. As long as the economically dominant reserves the sole prerogative of constructing the poor’s subjectivity, such a subjectivity will be a colonially-inflected one, typically transfixing the poor as a colonial other of the non-poor⁵.

Yet, in the particular context of postcolonial India, the poor have not always been rendered spectral or secondary. The structures of feelings prevalent in the early phase of postcolonial India—a phase that chronologically speaking, lasted from nation-building under the Nehruvian model of development through to a socialist-nationalist one in the 70s and the 80s – created conditions of cultural productions that represented poverty and the poor as being integral to the Indian identity in *toto*, not as impediments to its formation. In filmmaker Mehboob Khan’s magnum opus *Mother India* (1957), for instance, the poor are alternately the sites of production of anti-colonial resistance and Indian nationhood, embodied, albeit problematically, in the sacralized body of the sacrificial, virtuous, mother-goddess figure of the Indian woman⁶. The moral privileging of the poor as historical agents of transformation and nation building could be seen as a necessary rebuttal to

⁵ In Ananya Roy’s “Who Sees Poverty?” and Ananya Roy’s *Poverty Capital: Microfinance and the Making of Development*.

⁶ Mehboob Khan’s 1957 film, “Mother India” was not only a critically well-received film, but was also a commercial success. My contention is that poverty has been gradually expunged as an informing theme in the narratives of postcolonial India. As Esha Shah argues, in her essay *Affective Histories: Imagining Poverty in Popular Indian Cinema*, mainstream Hindi cinema, hegemonically calling itself “Bollywood”, reflects the shift in national mood and hence public morality regarding affective attitudes towards the poor. Increasingly, 21st century Bollywood films have distantiated the poor as belonging to another world, and so has the perception of the public in India.

the claims made by the British colonial administration in the late 19th and early 20th century that poverty in India was “natural” and transhistorical, not a consequence of material conditions and social policies (administered by Empire). Under socialism, the affective trajectory of poverty in popular Indian discourses shifts; poverty, instead of being invested with ontological valence – as a legitimate state of being with a distinct teleological trajectory – is projected as a malediction that ought to be exorcised from the nation’s body politic. The populist slogan “garibi hatao” (in Hindi) or “abolish poverty”, resonating with the psychic structures of the prevailing public morality, produced poverty as a social anomie. Under the aegis of a changing economic order – that of neoliberalism, an order whose goal, simply put, is to keep the global market free and secure, against any abrogation of its rights and its freedoms – the slogan, one could say, has undergone distortion from “garibi” to “garib hatao” or, from “abolish poverty” to “abolish the poor.” The poor in present day India, says Booker Prize winning Indian novelist Aravind Adiga is “faceless” as they «do not get represented in Indian entertainment, Indian books, [and] Indian films. 7» In effect, the underclass in 21st century India, risks being “abolished” and spatially distantiated from India’s collective unconscious. The pursuit of a neoliberal project has not only trebled poverty and inequality in India (the chasm between those surviving on a dollar-a-day and those propelled to the consumerist class and beyond is, by current estimation, unbridgeable), but has also engendered a systemic denial of the poor at the epistemic level. In short, the totalizing violence—both explicit and implicit, symbolic and literal as well as structural and epistemic—of neoliberal capital, relegates the Indian poor, as prominent anti-colonial intellectual Frantz Fanon would

⁷ In an interview with the BBC in 2008, after winning the Man Booker Prize for fiction, novelist Aravind Adiga spoke vociferously about his choice of a servant as the protagonist for his novel *The White Tiger*.

say in the context of 20th century European colonialism, to a «zone of non-being»⁸.

Severed from the «Western metaphysics of being», the task of the (black) colonized, argued Frantz Fanon in *Wretched of the Earth*, was first and foremost to reconstitute her subjectivity through real violence. Colonialism, Fanon said, was “naked” (or “pure”) violence, permeating the colonized’s entire matrix of existence, and is likely to give in only when confronted by greater violence. If arguably the hegemonic violence of neoliberal capital in 21st century India is structured in coloniality, then should the colonized of the Indian earth—the poor—reclaim their “being” through violence? Reflecting on the Maoist insurgency in contemporary rural India, activist Arundhati Roy commends the anti-state violence of the Maoist guerillas. The Maoists have, since the 1960s, clashed with the state over conflicting ideologies and territorial claims. In the last couple of decades, the dispossession of land has become unprecedentedly central to India’s political economy. During the era of state-led development, millions of people were shorn off their ancestral land; however, it’s only in the years of economic liberalization that the pace of the shearing has accelerated. Moreover, its causes have shifted profoundly as privatized forms of extraction, real estate, industry, and infrastructure, has superseded public-sector projects as chief enforcers of dispossession. Maoists, by taking the lead in fighting land wars on behalf of the agrarian poor of India, have become the last frontier of armed resistance to neoliberalism’s violence against territorial sovereignty of farmlands. While acknowledging the patent

⁸ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, (1957) in a chapter entitled “Concerning Violence” argues in the colonial context that the black/colonized subject is created “outside the Western metaphysics of being” and thus easily represented in the image of a thing or an animal.

anomaly of violence in general in a liberal democracy, Roy says that the Maoists have no choice (but to be violent) because they are pitted against an *a priori* militarized state that deprives the poor of rights, justice, freedom, and power in order to help India's rich with their private (and primitive) wealth-accumulation agenda. The Maoists are speaking with guns, to represent, in the only form they can, the nation's wretched, chiefly because the latter have been rendered wretched through state violence. However, Roy also contemplates the long-term futility of the Maoist insurgency; the originary state violence of postcolonial India is structural, being rooted in the nation's history and governance legacy, to be uprooted by a temporally finite armed resistance from the poor. According to Roy, a more effective ploy is to "reimagine" the nation itself, to rewrite its history, as it were, by contesting or changing the terms in which postcolonial Indian governmentality is transcribed⁹. Frantz Fanon had ascribed the violence of colonial governmentality to the violence of "white" values¹⁰. Roy attributes the violence of the postcolonial Indian state to values that are implicitly "white", because they are disseminated in a "language" that perpetuates the Enlightenment hierarchy and disparity by affirming only certain, highly racially differentiated, conceptions of "truth", "order", "reality", "civilization," "progress", and "development", while negating alternative conceptions of the same. Thus, the grander mode of subversion for those pushed to the margins of "civilization" and "progress", would be to

⁹Arundhati Roy has on numerous national and global forums asserted the legitimacy of Maoist guerilla violence as inescapable and necessary. The violence of the state can only be reciprocated with counter-violence, argues Roy, and not through democratic processes because if there were real democracy in India's statist structures then the state would not use privatized armies to war against its own citizens. The state army known as "Salwa Judum" is a state militia that proposes "purification" of the land of Gandhi from violence allegedly launched by the indigenous people of India and the Maoists, and has killed thousands of Indian citizens in rural India since its inception in the early 21st century.

¹⁰ Frantz Fanon (1961). *Black Skin, White Masks*.

intellectually ambush the formation of such key conceptions¹¹. Can the poor, then write themselves into “being” by contesting/subverting the civilizational norms of growth and progress that, to borrow once more from Frantz Fanon, have become the «universal destiny of all humanity» in the era of globalization?

Some would say that to move from the “zone of non-being” to that of “being”, to become a real subject from being a spectral one, the poor would need four square meals a day, shelter, and equal access to state institutions. While the logic of such an assertion is irrefutable, it also whittles the condition of poverty into a mere economic *fact* like what Franz Fanon considers as the «fact of blackness» in a dominantly “white” universe. To fix the poor within a conventional construct of resource-deprivation is to submit to the neoliberal framework that sets capital as the norm for both the performing of social identity, and for the recognition of others by which the poor are rendered invisible. If the neoliberal homoeconomicus¹² is the ideal subject in contrast with which the poor are measured (literally) as poor, then the poor are set up for a conversion into an entrepreneurial subject, a competitive self, thereby turning themselves into, not a “being”, but an even greater revenue stream. Harking back to Arundhati Roy’s capital-interrupting argument of poverty being fundamentally a production of the grammar of neoliberal violence, it could be argued that the poor need to be conceived of in terms, not only of subjectivities that are overdetermined from without by the absence of basic necessities, but also as subjects, who, in their multidimensional modes of existences, have the capability of disrupting said grammar – exposing the violence inhering in its means of production, that is – by writing themselves into “being” and intelligibility.

¹¹ Roy in an interview granted to *Alternatives International* in 2014.

¹² A term coined by Adam Smith.

The goal, for instance, of a representative poor subject of India, Balram Halwai, the fictional subaltern in Aravind Adiga's novel, *The White Tiger*, is eventually not to "get rich", or to be subsumed under the revenue stream of the future, but to irradiate the grammar of the violence of neoliberal injustice and inequality, from the vantage point of the margins. In the process of re writing himself into "being", the 21st century Indian subaltern/white tiger becomes a radical (or "radicalized") subject of history rather than a merely entrepreneurial economic entity—the "paltu shers" ("domesticated tigers") of neoliberal reason, who reinforce the existing economic order by giving it a semblance of democracy and equal opportunity («see how liberating capital is, even for the downtrodden»)¹³.

The White Tiger won the Man Booker Prize for best fiction in 2008, a crucial year, not only for Anglo-Indian writing, but also in the bildungsroman of neoliberal capital. The free market had crashed globally in 2008 and in the aftermath of the crash, the narrative of market fundamentalism – that hinged on awarding absolute freedom to the world market such that it proliferates, unfettered from regulations – received blistering critiques from diverse disciplines¹⁴. *The White Tiger* centers the critique within the geography of India, while, simultaneously radiating the critique outward to the world. The novel's main speaking voice – Balram – is a beneficiary of globalization as through entrepreneurship, Balram rises from the proverbial rags to the stratospheric riches; globalization, extemporizes Balram in a series of "letters" he writes to the Chinese

¹³Arundhati Roy in an interview in which she claimed that 21st century, neoliberal India is not the world's largest democracy in totality that it's made out to be in the global public sphere, but a partially "totalitarian" nation where the poor of India is concerned.

¹⁴The Booker Prize was awarded ostensibly for exposing the "dark" side of the new India, while really coinciding with the exposure of the dark and violent underbelly of global neoliberalism.

Premier on the eve of his official visit to India, has liberated him from the chains of servitude, to caste and to the bone-breaking poverty of the Indian village. However, while the power of neoliberal capital has freed Halwai in the economic realm, it has also enchained him afresh – to the shackles of an undesirable subject of the state. For, Halwai's rise from "non-being" to "being", from invisibility to visibility, has been catalyzed by the instrument of violence: he has had to murder his master, a rich man, to become rich himself, and the seed money with which Halwai lays the foundations of his "technology-driver" start-up in Bangalore, the Silicon Valley of India, is his master's property. As per Frantz Fanon's prognosis, the servant/slave has, through the medium of physical violence, seized freedom from the master, since no "rational discourse" intended to arouse the master's conscience into signing his release form, would work in the real world of unequal power relations¹⁵. The novel begins and ends on a note of precariousness for the protagonist; Balram is shown to compose his letters overnight, in the span of eight hours, letters that hold what according to him is the "real" history of India's development and growth as opposed to the official discourse that's a «fucking joke» (120). During these hours he also reveals himself as a fugitive from law; the state has finally caught up with him as a murderer (the Indian state is sluggish and incompetent in tracking down murders who are rich, and Balram takes full advantage of this) and Balram is about to be apprehended. However, Balram is free of fear as well; he seems to court incarceration. As he confesses to his (silent) interlocutor, he had committed an act of heinous violence, not to steal property and identity (for he assumes

¹⁵In his discourses on anti-colonialism, Frantz Fanon consistently maintains the uselessness/futility of engaging with the Western colonizer on his own turf, which is the turf of "reason". The history of colonization, Fanon says, is not an emanation of reason, but rather a distortion of the Enlightenment ideals of freedom, equality and humanity. Fanon impales the colonizer on hypocrisy and asks the colonized not to negotiate freedom with the European, but to seize it howsoever violently.

his master's name), as the poor are wont to do in the eyes of the rich, but to consciously shift the paradigm of poverty in India: according to Halwai, the poor of India are complicit in their own subordination. They are conditioned to accept servitude as their lot and have forgotten how to rebel against their existence inside the "chicken coop" of submission. Halwai envisions the poor of India as caged roosters:

Hundreds of pale hens and brightly colored roosters, stuffed tightly into wire-mesh cages, packed as tightly as worms in a belly, pecking each other and shitting in each other, jostling just for breathing space; the whole cage giving off a horrible stench – the stench of terrified, feathered flesh. (167)

The poor would rather deflect their violence on one another instead of collectively contesting the agents of their social demise. Halwai positions himself as the one "rooster" who has not only broken through the wire-mesh but has also overcome intra-class envy driven by which fellow members of the wretched of the Indian earth would drag back into the "cage" any rooster that tries to be free of it. Balram Halwai stages for his brethren viewing the attainment of irreducible freedom and agency through action.

If *The White Tiger* through the praxis of its subaltern-protagonist, Balram Halwai, calls for a more explicitly violent manifestation of the traditional Marxian class warfare, then one could argue that the poor achieve class consciousness through direct violence. Violence is indeed shown to be an agent of transformation and empowerment in Halwai's trajectory from being a "slumdog" to becoming a "millionaire"¹⁶. Following Fanon's logic, after

¹⁶A reference to Danny Boyle's 2008 global blockbuster film, *Slumdog Millionaire*. The film depicted the transformation of India from being an aid-recipient to becoming a country that economically is the "center" of the world. The transformation is registered on the life of a slum dweller who grows up in poverty and wretchedness in the slums of Dharavi, Mumbai, but strikes it extravagantly rich when he wins a million rupees as a contestant on the globally syndicated game show, *Kaun Banega Karorpati?* a Hindi spin off of the Anglo-American game show *Who Wants to Be a Millionaire?* The path from slum to

slaying his master, a slaying that must be read on symbolical rather than literal registers, Balram Halwai is a fundamentally altered being, a “privileged actor”, in history’s “spotlight”, from being a “spectator” crushed into non-being and something inessential. If the structure of coloniality inheres in neoliberalism’s ideological and economic dimensions, then Balram Halwai could be said to have decolonized himself during his journey from poverty to economic superpowerdom. The killing of the master is a means toward a greater end. After gaining access to capital, Halwai does not rest on his laurels or evade capture by the state through abuse of his new-found power fueled by capital. Simply put, he does not convert to a self-preserving subject; his is not an enterprise of unconditional individuation based on envy and competition that capitalism births—amongst the poor and rich alike— but of a scaffolded approach to a decolonization of the Indian mind, the Indian consciousness and ultimately the narrative of Indian history from the multiple, hegemonic superstructures of myth¹⁷.

As a technology entrepreneur, Balram Halwai is a true capitalist, ensconced in the heart of Bangalore, 21st century India’s city upon the economic power hill. His story is more American (the grand narrative aspect of it) than Indian with the “dream” element of rising from poverty to riches through sheer dint of hard work and character built into the story. The son of an

millions, however is catalyzed, not by the agency of Jamal, the poor slum boy-protagonist of the film, but by the *deus ex machina*, as it were, of the magical machinery of capital. It’s the story of capital’s arrival into India and its subsequent empowerment as a nation on the rise, not the story of poverty alleviation in any real sense of the term.

¹⁷Throughout The novel, Balram Halwai deconstructs the official historiographies and myths of India, by removing the palimpsests of lies, as he considers the term “fucking joke” to connote. Halwai’s rationale for peeling the real India off the skin of constructed narratives of gods, colonialism, independence, Gandhian philosophy and economic growth, among other things, is to induce critical thinking and seeing in the body of the masses, who he believes have been deceived/duped with false histories of India into subordination and servitude.

impoverished and exploited rickshaw puller, Balram hails from the obverse of Bangalore, which arguably, is the state of Bihar, the Indian insignia of social and economic medievalism. Yet, as Halwai, confides in his audience, there is nothing dreamlike about his ascendancy, as it has been actualized not with character or labor but through betrayal and murder. The rise isn't heroic; it's on the side of the mock-heroic, laced with the grotesquery of blood, cruelty and passive-aggressivity. The moral of his story, of which he writes the counter-cultural script, is not so much that the poor must kill for their humanity to be recognized, but rather that economic and political ascendancy on the individual, national and global stage, presided over by neoliberal capital, is thick with subterranean violence. Capital is demonized; Halwai's history subserves freedom, not capital, as the node along which the ideal subjectivity should be fashioned against the backdrop of an economy that's contingent on ensuring the freedom of capital (to flow, unobstructed) often at the cost of abrogating the freedom of humans.

Though "The White Tiger" demonizes capital, the latter is also upheld as an enabler. Capital enables Halwai's freedom. It is upon his arrival into capital that he speaks, for the freedom he desires is essentially a locutionary freedom. Locutionary freedom, is denied to the masses of "half-baked Indians," the name Halwai gives to the poor like himself, half-literate, undernourished and over-exploited; the name evokes categories of bodies and thoughts that are incomplete and/or irrational, and therefore not yet ready to be integrated into industrial modernity or empowered to make their life-worlds visible. The "half-baked" are already always present to be exploited, but rarely to be represented as distinctive bodies with diverse capabilities. Halwai, it could be said, uses the instrument of violent capital, to inscribe into contention the history of India's "half-baked." The "half-baked", as Halwai tells us, are typically born in India of "darkness", while

the fully configured Indian subjects of modernity – the rich – are residents of the India of “Light”. India seen through the lens of the “half-baked” historian, is thus a colonial nation, bifurcated in two worlds of life and death, where the India of “darkness” is subordinated to that of “light” through a systematized disciplinary regime of violence propped up by corporate institutions and the corrupt political machinery¹⁸. The progeny of the poor in the India of darkness have lives but the lives are like ahistorical flotsam, perceived as an agglomeration of undifferentiated suffering, violence and death. The half-baked, in other words, are bodies acted upon by other people’s violence. Yet, the “half-baked” rarely speak because they are denied both visibility and intelligibility. For instance, Balram remembers his father as being a laconic man whose body performed resistance in sporadic stipple-like movements, but nobody noticed. So, he got acted upon further, till his “spine” like the poor man’s spine turned into «a knotted rope ... the clavicle curved around his neck in high relief, like a dog’s collar ... The story of a poor man’s life is written on his body, in a sharp pen» (180) The sharp pen, a Marxian acolyte would say, is the Master’s whip, for metaphorically stated, the “pen” of neoliberal capital’s history of violence is also its guns, its annihilatory state apparatus. Furthermore, Balram’s mother too writes her own resistive history with her body; in a grisly moment of her

¹⁸“Darkness” is a cartographic metaphor that I borrow from the pith of Aravind Adiga’s *The White Tiger*. In his introductory epistle to the “Chinese Premier” Wen Jiabao, where Balram Halwai the hero of Adiga’s novel apprises the Chinese dignitary about what to expect during his impending visit to India, India is described as a Fanonian landscape in terms of two nations – a nation of “Light” and a nation of “Darkness”. The black and white India signifies inequality at all levels not just the economic one. Halwai tells the Chinese recipient of his epistles of the dark India as though he were revealing to an outsider the knowledge of a present India whose secret-sharer he is. Halwai implies that the dark India is not part of the official Indian or even global neoliberal narrative of the India of impressive GDP: “I am talking of a place in India, at least a third of the country, a fertile place, full of rice fields...Those who live in this place call it the Darkness. Please understand, your Excellency, that India is two countries in one...(12)

annihilation – she dies of an unspecified sickness that the bodies of the poor succumb to sooner or later in darkness, yet her body performs resistance in an uncanny last act, as it were, of what Achille Mbembe calls the drama of necropolitics¹⁹. Her toes, Balram notices, “curl up” even as the fire consumes her body and the dark sludge from the muddy banks of the river Ganges where she is being cremated, drags her down to encase her frame (125). However, the gendered resistance of Balram’s mother and other mothers of the India of darkness go unregistered in the books of Indian history. What gets registered monolithically is the history of the India of light. From mythology to history to geography even, hierarchy and rigid stratification contaminates the fabric of Indian national life, and the history that emanates from this racially scaffolded body politic is penned by a privileged few and in Halwai’s estimation is therefore a counterfeit history²⁰.

Can an epistemology of the “half-baked,” re inscribe the history of powerlessness from “below”? Can an “animal” “speak” as an interloper to “human” history? For Balram, poverty and servitude reduce humans to a parity with animals. The identity markers of people from the Darkness are «their thin bodies, filthy faces, and the animal-like way they live under the huge bridges and overpasses, making fires and washing and taking lice out

¹⁹ Achille Mbembe, in an essay entitled Necropolitics, in *Public Culture*, Winter 2003. 15(1): 11-40.

²⁰ The majority of references to “history” are drawn from historian Dipesh Chakrabarty’s phenomenal work on the narratives of European and non-Western history in colonial modernism: *Provincializing Europe*. In his book Chakrabarty sees two kinds of histories emergent in colonial modernity, History 1 or the history of capital that subsumes all other formations or History 2’s. History 2 are the life worlds of lived experiences that often collide with and even contest the smooth formation in time of History 1. My argument in this essay is that in *The White Tiger*, the poor are empowered through a legitimization of the lived experience of Balram Halwai; Halwai’s life world is inscribed into India’s historical register as “dark” India, but the fact of registering is an empowerment in and of itself. It’s as though the “subaltern” speaks, albeit in “half-baked” lingo, in the novel.

of their hair» (120). Balram also remembers his father, exclaiming, «My whole life, I have been treated like a donkey. All I want is that one son of mine – at least one – should live like a man» (30). In darkness, the poor are defined against the template of the bestial. Once reduced to the animal, or dehumanized, it is only a small step towards losing all intelligibility as life worth living, or, in being lost, as life worth mourning. One night, Pinky, the wife of Balram's employer Ashok insists on driving the car:

The two of them were shrieking, and pinching each other, and making giggling noises ... when the small black thing jumped into our path, and we hit it and knocked it over and rolled the wheels of the car over it. From the way the wheels crunched it completely, and from how there was no noise when she stopped the car, not even a whimper or a barking, I knew at once what had happened to the thing we had hit. (162-163)

The 'thing' they killed, a little girl, is casually dismissed by Ashok as «one of *those* people», he asks Balram if she will be missed (165). Momentarily Balram speaks as one who has been interpellated as a servant: «I don't think so, sir. You know how those people in the Darkness are: they have eight, nine, ten children – sometimes they don't know the names of their own children. Her parents – if they're even here in Delhi, if they even know where she is tonight – won't go to the police» (165). Both the master's and the servant's responses evidently indicate a differential level of affect regulated by the norm of property ownership. By reducing "Those people" to something less-than-human, the speakers are implying that "they" do not have access to justice, one of the natural rights of citizenship. Later, in Bangalore, as CEO of White Tiger Technology Drivers, Balram interjects in a police matter involving one of his company drivers who had run over and killed a man on a bicycle; the family asks for justice, but Balram successfully bribes the police into silence. «You're very lucky that your (Toyota) Qualis hit a man on a bicycle», the police commissioner tells

Balram, and goes on to affirm the value of lives as hierarchized. «A man on a bicycle getting killed – the police don't even have to register the case. A man on a motorbike getting killed – they would *have* to register that. A man in a *car* getting killed – they would have thrown me in jail» (309). The intrinsic worth of human life is negated for it's implied that what qualifies individuals for the right to protection from the state is the value of the property they own, not their bona fide citizenships. Not only does this suggest a commoditization of justice, a right that only the wealthy can afford, it also shows how the condition of precarity is produced, indeed induced, culminating when the poor are dispossessed not only of capital, but also of equality before the law.

In *The Origins of Totalitarianism* Hannah Arendt writes about the contingent nature of equality; the mere fact of being human does not spontaneously beget equality, just as the fact does not reflexively guarantee human rights. Equality materializes as a principle actively produced in the polis. Similarly, *inequality* is not a natural state but rather a social condition. In *The White Tiger* equality and belonging are measured by two criteria in addition to property and ownership, namely language and education. Balram's master and mistress, ridicule him for his mispronunciation of English words such as pizza and mall: «I kept saying "*maal*", and they kept asking me to repeat it, and then giggled hysterically each time I did so» (147). The lack of mastery of the language, according to Ashok, the master, on principle should disqualify Balram from the most fundamental aspect of participation in the nation-building process in any democracy—access to a vote. Ashok's summary of Balram's subpar humanity exposes the Indian elite's racially differentiated perception of India's poor:

The thing is, he probably has ... what, two, three years of schooling in him? He can read and write, but he doesn't get what he's read. He's half-baked. The country

is full of people like him, I'll tell you that. And we entrust our glorious parliamentary democracy' – he pointed at me – 'to characters like these. *That's* the whole tragedy of this country. (10)

The irony, of course, is that the lack of education and English language acquisition, which are seen as characteristics that actively disqualify Balram and the other inhabitants of the Darkness for non-participation, are in fact determined by capital, or more specifically, their lack of it. The Darkness is marked by lack – of running water, sanitation, healthcare facilities, and opportunities for education and employment. This makes the population vulnerable to exploitation, as seen in the cynical political campaign of the oxymoronically named Great Socialist whose party's symbol, a pair of hands breaking free of its shackles, belies his oppression of his constituents. Being counted as a citizen of this democracy gains almost mythical status. «I've heard that people in the other India get to vote for themselves» Balram's father tells him, «isn't that something?» (100). The divide between the India of the Darkness and that of the Light is emphasized by the repetition, throughout the novel, of the phrase, «you people» – and its variations, «these people» (p. 267) and «those people» (p.165). «How *stupid* can you people get? » (p.192), Ashok exclaims on several occasions, usually in response to some perceived transgression by a servant. If the pathologies of secession and micro and macro aggression of the rich toward the poor converge under the referent of differential and violent capital, then should an authentic subjectivity of the poor be constructed in divergence from said referent?

In other words, should the poor resist capital itself, or the history of capital²¹? Halwai claims to have access to what could be categorized as an

²¹A reference to the outlining of “History 1” and “History 2” by Dipesh Chakrabarty in his book *Provincializing Europe*. History 1 is the history of capital becoming or making itself. It's a process by which capital appropriates things that may or may not be its antecedents.

informal history of India, a history that can't be found in official discourses on India. An informal accounting of India produces a nation that is the binary opposite of a formal version: «One fact about India is that you can take almost anything you hear about the country from the prime minister and turn it upside down and then you will have the truth about that thing» (12). The official discourse claims that India is a “free” country, having attained its political independence from Britain in 1947, and in non-fictional terms, Halwai's enunciation of the “truth” of twenty-first century India coincides with the 60th anniversary of Indian freedom. Yet in his inaugural letter to the Chinese Premier, Halwai writes that «[...] this land, India, has never been free. First the Muslims, then the British bossed us around. In 1947 the British left, but only a moron would think that we became free then» (18). In contending that India has never been truly a free nation, Halwai not only deconstructs historiography per se – i.e. dismantles centrality of an essentially Eurocentric rendering of “World history,” – but, significantly, devalues Indian nationalistic history, for to assert that Indian freedom has been a myth rather than a fact of history, is to tread into anti-national territories. However, on a theoretical level, Halwai could also be said to be chiming in with the view of subaltern studies; subalternists typically argue that the postcolonial state carries with it complex legacies of colonial structures of dominance, such that the relationship between elite-run Indian state and the “peasantry” or the subaltern class, remains one between the ruler and the ruled, the free and the subordinated. Again, Halwaian allegations of perpetual Indian servitude could also be a sly reference to what historian Partha Chatterjee has labeled as epistemic subjection in the postcolonial state. *In Nationalist Thought and the Colonial*

It's about archive formation of a past that is retrospectively posited by capital, or in short the process of rewriting history so that it fits. History 2, by contrast is resistance to 1, or life itself.

World (1992), Chatterjee suggests that nationalist thought operates «within a framework of knowledge whose representational structure corresponds to the very structure of power it seeks to repudiate»²². In other words, nationalism may succeed in liberating the nation from colonialism but not from the knowledge system of the post-Enlightenment West, which may continue to dominate, maybe even more powerfully. Through Halwai, novelist Adiga could be said to be articulating absence of true freedom – from politics to episteme – in contemporary India at heterogeneous levels of possibilities. The poor are invested with a visible subjectivity through the reordering of Indian history by the protagonist of *The White Tiger*. This non-violent act of – an act of speaking – inscription is a radical disruption of power. Admittedly though, the novel’s radical inscription of the poor of India into history, is more “Talibanic” than “Calibanic” in texture.

In categorizing Halwai’s reordering of Indian history as less Calibanic, I draw from Caribbean writer George Lamming’s *Pleasures of Exile* (1960); in a chapter entitled “Caliban Orders History,” Lamming takes up cudgels on behalf of the “Caliban’s of the world,” i.e. the West Indian islanders, in an attempt to speak back to the “European master race” that had literally left Caliban in a lurch by imprisoning him on his own island, forcing him to deny his mother Sycorax and to imbibe a foreign language and its accompanying cultural paradigm (English/European). Caliban is, however, turned by Prospero into a servant when he defies the order thus imposed on him. Lamming identifies with Caliban, Prospero’s slave on a remote island in Shakespeare’s play *The Tempest*. Their much-examined relationship mirror the opposition between colonizer and colonized. Caliban is not only exiled from his nature but also colonized by language.

²² Partha Chatterjee.

For I am a direct descendant of slaves, too near to the actual enterprise to believe that its echoes are over with the reign of emancipation. Moreover, I am a direct descendant of Prospero worshipping in the same temple of endeavor, using his legacy of language – not to curse our meeting – but to push it further, reminding the descendants of both sides that what's done is done, and can only be seen as a soil from which other gifts, or the same gift endowed with different meanings, may grow towards a future which is colonized by our acts in this moment, but which must always remain open ²³.

In other words, Lamming's Caliban seems to want not to refuse his European inheritance, but to prove that he was also possessed of reason, albeit a reason that is hybridly constituted. A Talebanic²⁴ refusal of dominant structure, on the other hand would entail, one imagines, an act of virulent repudiation of the same. As one reads Halwai's testimonial – what he names *The Autobiography of a Half-Baked Indian* – one gets the sense that generationally having never received anything but oppression and revile from dominant power structures in India, Halwai, as a representative of the poor, has no stake in revising or critiquing the power that bears down on him. He wants to “kick” them out of contention, just as he promises to hoot out of his personal pantheon all the 30 million or so Hindu gods and goddesses whose “arses” are regularly “kissed” sanctimoniously by the crooked and the corrupt of modern day India (p. 6-7). In fact, in the novel, Halwai often comes close to being identified as Talebanic and his trajectory through the brief history as a “social entrepreneur” – one who takes the initiative to actualize, against adversity, his own human potential and raise himself mercurially in the world – bears uncanny resemblance to that of the fundamentalist. Having accomplished his one decisive act of “social entrepreneurship” by killing his master, Halwai is on the run from the law. On his way from Delhi to Bangalore, he sees a police poster with his face on

²³ Lamming, G. (1957). *In the Castle of My Skin*. pp. 75-80.

²⁴ I take the “Taliban” to mean a diffuse/generic synecdoche of fundamentalism.

it “stapled” to an adjacent poster «of two guys from Kashmir – two terrorists wanted for bombing something or the other» (251). The discovery instills not fear but a sense of affirmation in him: «You’d almost think,» says Halwai, «looking at the posters that I was a terrorist too. How annoying.» (251) Halwai seemingly derives satisfaction from this shunting of him by the state into the spectrality of implicit terrorism.

In his book *Development as Freedom* (1999), economist and philosopher Amartya Sen argues that human development ought not to be simply about fulfilling basic economic needs, but about the expanding of citizen’s capabilities. Too many of the poverty alleviation programs worldwide nails development to economic growth, whereas Sen situates development within a fresh conceptual framework of freedom, where freedom means increasing citizen’s access and opportunities to the things they have reasons to value. In Aravind Adiga’s *The White Tiger*, the hero, Balram Halwai, could be said to exemplify the goal of “human flourishing” that Amartya Sen posits to be one of the cardinal founding principles of a truly rich democracy. At the novel’s ending we see Halwai, the Bangalore entrepreneur, not awash in the pathologies of the rich of India, but in “substantive freedoms” as he walks around the empty streets of Bangalore at odd hours to “listen to the road.” The streets, he says, are the sites of production of his “education”, and so he returns to the texts of life, to hear them speak of arterial histories that are epistemically silenced by the sovereign history of state. The streets to Halwai are also rife with revolutionary potential; as a rich man, Halwai does not dream of becoming an instrument for the reproduction of capital, but of inducing a fierce desire for autonomy in the consciousnesses of the downtrodden. He tells the Chinese premier the following:

Keep your ears open in Bangalore – in any city or town in India – and you will hear stirrings, rumors, threats of insurrection. Men sit under lampposts at night and

read. Men huddle together and discuss and point fingers to the heavens. One night, will they all join together – will they destroy the Rooster Coop? (195)

21st century India troped as a “rooster coop” could be threatened with imminent eruption into freedom, Halwai predicts, if only the poor were to read, not books necessarily, but “the books of revolution” that “sit in the pit” of their own “belly”; the poor need to “crap out” the biopolitical text of insurrection and “read” the texts of their private argot (p. 195). They make for good history. If, as Michel Foucault says, power of capital seizes life itself as the object of its exercise, then a question that arises from reading the fictionalized account of the poor in *The White Tiger*, is what is there in life that resists the power, and in resisting this power creates forms of subjectification and forms of life that escapes its control? Perhaps for the poor of 21st century India and beyond, the choices are restricted in capitalism, for freedom cannot be staged in capitalist markets which in and of itself is a form of institutionalized unfreedoms. However, Halwai’s exertion of his biopolitical freedom resonates: A raucous disruption of the entelechy of capital’s history through strategic scorn, first by the subaltern’s insertion of himself into the textuality of the history of the free market in a virulently antinomic way and then by rubbing it into a “fucking joke.” On his side Halwai, has what he calls an epistemology of the “half-baked,” within which to re inscribe the history of power from “below”; the effect – of rearticulating a narrative of centrality with a peripheral and incomplete episteme – is a delirious excoriation of the neoliberal epiphany of an expanding and ascendant 21st century India, and the reproduction of the emergent nation as its diametric obverse – as a colonially entropied heart of darkness.

Works cited

Adiga, A. (2008). *The White Tiger: a Novel*. New York: Simon and Schuster.

- Arendt, H. (1966). *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt, Brace and World.
- Bourdieu, P. (1998). *Practical Reason: On the Theory of Action*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1997). *Pascalian Meditations*. Stanford: Stanford University Press.
- Chakrabarty, D. (2007). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton University Press.
- Chatterjee, P. (1992). *Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton: Princeton University Press.
- Fanon, F. (1957). *The Wretched of the Earth*. London-New York: Verso Books.
- Fanon, F. (1961). *Black Skin, White Masks*. London-New York: Verso Books.
- Foucault, M. (1990). *The History of Sexuality: An Introduction*. trans. Hurley, R. New York: Pantheon Books.
- Guha, R. (2003). *History at the Limit of World History*. New York: Columbia University Press.
- Lamming, G. (1960). *The Pleasures of Exile*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Roy, A. (2012). *Walking with the Comrades*. New York: Penguin Books.
- Roy, A. (2014). *Capitalism: A Ghost Story*. Chicago: Haymarket Books.
- Roy, An. (2010). *Poverty Capital: Microfinance and the Making of Development*. New York: Routledge.
- Sen, A. (1999). *Development as Freedom*. Oxford: Oxford University Press.
- Sen, A. (2011). *The Idea of Justice*. Harvard: Harvard University Press.
- Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak? in Nelson, C.; Grossberg L. (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press.

[Indietro all'indice](#)

“Publicly-Funded Poverty Porn”: The depiction and reception of poverty in the Australian documentary series *Struggle Street*

Jennifer Phillips

Abstract: In May 2015, Australian television station SBS, a part-government funded broadcaster, aired a three-part documentary entitled *Struggle Street*. According to the production company behind the program, its aim was to “feature the voices and stories of people living ... in some of our most socially-disadvantaged communities”. The company added that the series was not intended to be an “exercise in voyeurism”, but rather, an invitation to challenge and change the public perception of poverty in Australia.

After a preview screening of the first episode, Stephen Bali, Mayor Blacktown City, where the documentary was set, not only called the show “publicly-funded poverty porn”, but launched a petition to request the broadcaster delay the airing of the series. Bali claimed that the series “mocks, degrades, insults and exaggerates” the hardships faced by the documentary’s participants.

In this article, I will investigate the depiction of poverty in *Struggle Street* to see if Bali’s criticisms were accurate. I will also analyse the online reaction to the series. In doing so, I hope to reveal the public perception of the causes, representations and reactions to poverty in contemporary Australian society. I will conclude by considering if the documentary has succeeded or failed in its aim to inspire any change in government social policy.

Keywords: Australia; television series, poverty.

Introduction

In May 2015, SBS, a part government-funded Australian television broadcaster aired a three-part documentary entitled *Struggle Street*. According to the production company behind the program, its aim was to «feature the voices and stories of people living ... in some of our most socially-disadvantaged communities». The company added that the series was not intended to be an “exercise in voyeurism”, but rather, an invitation to challenge and change the public perception of poverty in Australia and to depict a strata of Australian society which is often invisible, silent and

greatly marginalised within Australian public consciousness. Producer David Galloway promised a “confronting” depiction, «not from a cynical ratings view” but in an attempt to “get the conversation started».

For all the producers’ high-minded aims, the documentary first entered the Australian public consciousness when people began complaining on social media about a scene in the promotional trailer which featured one of the documentary’s participants farting. Community leader Jon Owen reacted to this scene, which was later cut from the aired version of the series, by noting the not-so-subtle class bias it depicted:

It’s a class issue in Sydney. We need to always put these subtle reminders in that they’re from the west and we’re not. You wouldn’t do a story on someone from Mosman who is making a difference with their business and then show him having a fart!

Additionally, if the aim of the series was to show not only the struggles faced by these families but also the way these people were “making a difference in the community”, as participants were reportedly told by the series’ producers, questions have to be raised about the utility of choosing some of the participants such as William who not doesn’t contribute to the community, but lives in virtual exile in a ramshackle tent in the bush outskirts of the city.

While undoubtedly there are issues with the documentary, as will be discussed in this paper, it is definitely an improvement on previous media engagement with poverty in Australia, namely *Housos* and *Bogan Hunters*. The former being a fictional comedy series following a group of people who live in public housing (referred to colloquially as “Housos”), while the latter is a reality series in which former Australian boxing champion Jeff Fenech travels around Australia looking for Australia’s greatest “bogan” - a slang term for what would be more popularly understood as the Australian equivalent of U.S. “rednecks”. In both of these series, the experience of Australians in poverty is treated as humorous, a joke which is often at the expense of the person who is being highlighted for their eccentric

“otherness”. While *Struggle Street*’s producers claimed not to participate in such depictions, we will see that some of these cultural perceptions and depictions are nevertheless evident within the series.

After a preview screening of the first episode, Stephen Bali, Mayor of Blacktown City where the documentary was set, called the show «publicly-funded poverty porn», a term which not only highlights the exploitation of the documentary’s subjects but also the voyeurism of its viewers. Bali also launched a petition to request the broadcaster delay the airing of the series, claiming that the series «mocks, degrades, insults and exaggerates» the hardships faced by people in his community.

Bali’s comments echo the reactions to a similar documentary series *Benefits Street* which aired in the UK in 2014. Responding to that series, commentator Charlie Brooker noted that the series raised umbrage from all elements of the political spectrum: derided by the left as “poverty porn”, heralded by the right as evidence for the failure of the welfare state, and raising general online outrage and a large number of “furious tweets”. However, where *Benefits Street* was designed from title to content to highlight the role of welfare in facilitating crime and failing to solve issues of poverty, *Struggle Street* presents a much more realistic portrait, although, as we will see, not a completely accurate or unbiased one.

When *Struggle Street* aired, it achieved 1.31 million viewers, a record-number for a documentary on the SBS network. Many of these viewers were (ironically) made aware of the series by Stephen Bali’s attempts to have it cancelled. Within hours of the first episode airing, the series soon became one of the most talked-about Australian programs of 2015. Of particular public discussion was one scene where a heavily-pregnant 21 year-old woman is shown smoking marijuana. Many voiced outrage at the scene while others criticised the documentarians for not intervening on behalf of her child. Very few people were willing to defend the young woman who was struggling to overcome an addiction to drugs even more harmful for her child’s welfare – such as ice and heroin – and chose marijuana as the lesser

of two evils.

In this article, I will investigate the depiction of poverty in *Struggle Street* to see if Bali's criticisms were accurate. I will also analyse the online reaction to the series. In doing so, I hope to reveal the public perception of the causes, representations and reactions to poverty in contemporary Australian society. I will conclude by considering if the documentary has succeeded or failed in its aim to inspire any change in government social policy.

Background: Australian National Identity, Poverty, and Prosperity

The heart of Australian national identity are two conflicting narratives about the reasons for Australian prosperity. On the one hand, Australians refer to themselves as living in the "lucky country". This discourse infuses all aspects of Australian identity; even the Australian national anthem boasts "our land abounds in nature's gifts of beauties rich and rare". More than simply referring to the environment, however, the phrase "lucky country" implies that those who reside there are lucky to do so, that there is an inherent blessing in being an Australian citizen which leads to a life of comfort, leisure and wealth.

Many who use this phrase are unaware of its origins originally as a criticism and indictment of Australia. Taken from the title of David Horne's 1964 economic and sociological history of Australia, the phrase in its original context explained the following:

Australia is a lucky country run mainly by second rate people who share its luck. It lives on other people's ideas, and, although its ordinary people are adaptable, most of its leaders (in all fields) so lack curiosity about the events that surround them that they are often taken by surprise.

Yet despite Horne's intention, the phrase is used as a term of endearment by Australians with very few aware of the irony of such usage. Horne later described such misapplications as "appalling rubbish".

Conversely, and somewhat contradictorily, many Australians also subscribe

to the identity of the “little Aussie battler”. This image paints all Australians as hard-working, succeeding against the odds, fighting for any benefits they have received in their life. What is important to note about this identity is that while many Australians may battle against challenges such as low pay, family hardship, social issues (Sekiya) they will succeed – with success defined as living a life in line with the average wealth, household income and opportunities. The “little-Aussie battler” is a term not of derision but a badge of pride, so prized by Australian people that many politicians clamour to appeal to this image, even if they their own life experience does not reflect it.

Thus much of Australian national identity rests on these two, somewhat opposing assumptions: 1 – that Australians are lucky and will live a life typified by luck, evidenced by the “lucky” fact they happen to be citizens of such a blessed country and 2 – Australia is a nation of “battlers” who have to fight to achieve any of the material, social or economic successes they desire. The inconsistencies in these concepts contributes to the discourses which surround poverty in Australia. The assumption being, if Australia is a “lucky country”, it is impossible for poverty to be a result of “bad luck” – i.e., being born into a cycle of poverty or being a member of a group statistically more likely to suffer from poverty. Instead, those struggling with poverty are not “battling” hard enough. A “true” “Aussie battler” will continue to fight until their lifestyle is at least as good as or better than the “average Australian”.

These discursive contradictions lie at the heart not only of the perception of poverty in Australia, but feed into not only the creation of the *Struggle Street* documentary, but its reception and ultimately its failure to achieve any change in the perception and experience of poverty in Australia.

The Facts: Poverty in Australia

Australia is in a unique position in the western world, having weathered the 2008 Global Financial Crisis with little long-term economic impact due in

large part to a resources boom which saw mining companies enter into lucrative partnerships with a then-booming Chinese economy¹. More recently, as geographically isolated as Australia is, the social, cultural and economic impact of the World Migration Crisis has not reached Australia. Despite this, recent political rhetoric from both sides of politics campaigning about the need to “stop the boats” of asylum seekers entering Australian waters, campaigns which predate the current migration crisis by 15 years and which overlooks the fact that, despite former Prime Minister Tony Abbot’s claims that Australia takes in more refugees per capita than any other country (a claim which has been found to be false), Australia received only .43% of the world’s asylum claims in 2014, and arguably a much smaller percentage since the Migrant Crisis hit in 2015.

Yet despite these beneficial circumstances, there is no denying the hardships faced by several groups in Australian society. In 2014, the Australian Council of Social Service (ACOSS) released a report on poverty in Australia. Taking their data from the Australian Bureau of Statistics (ABS), the Australian Government’s statistics organisation, ACOSS found that 2.5 million Australians (13.9% of the total population) were living below the poverty line. As defined internationally, that means that these individuals have a household income of less than 50% of the median household income in Australia. The ACOSS figures have been disputed, with the Centre for Economic Development on Australia (CEDA) claiming that the number is closer to 6% or 1.5 million Australians. CEDA’s finding is based on a combination of methodologies including a metric of “deprivation”, measuring access to basic and essential goods and services as well as a “social exclusion” measure which attempts to aggregate the social impact of poverty in Australia.

While the number and proportion of Australians living in poverty is

¹ However, a study by The Salvation Army did find that an additional 80,000 Australians sought support in the year immediately following the GFC. <http://www.salvationarmy.org.au/Global/News%20and%20Media/Reports/2010/2-poverty-report-small-2010.pdf>.

debatable, what is not in debate is the difficulties faced by those living under the poverty line. For a single person in Australia, that means having \$400² a week and for a family it is \$841. To put these figures in perspective, according to Numero, a website which aggregates cost of living figures drawing on local data including the ABS, the average rents in Australian major cities range from \$328 a week for a one-bedroom apartment outside of the city centre and \$499 a week for a three-bedroom apartment in the same vicinity. The cost of utilities (water, electricity, heating and garbage) is \$46 and the average weekly cost of transport is \$32 for public transport.

When faced with statistics such as the latter when he proposed a rise in gasoline tax, and arguments that said increases will hit poorer Australians the hardest, the then Australian Treasurer Joe Hockey claimed, “The poorest people either don't have cars or actually don't drive very far”. A subsequent check on the Treasurer's statement showed that while lower-waged income would pay less in terms of dollars, the proportion of their income taken by the tax was significantly higher than wealthier Australians.

The ACOSS study also highlighted several groups at higher risk of poverty including Women (who are 1.7% more likely to experience poverty than men), children (who are 4.7% more likely to experience poverty than the average) and older people (who are 1.8% more likely). Additionally, single parent families are at significantly high risk, with 33% of single-parent families and 36.8% of children in poverty coming from single-parent families. 18.8% of people who have migrated from countries where the primary language is other than English are reportedly living in poverty where 19.3% of Indigenous Australians are also in poverty. An earlier ACOSS report also found that 27.4% of people living with a disability are living in poverty.

Interestingly, each of these groups is represented in the *Struggle Street* documentary, although admittedly very few migrant families or Australians

² All figures are Australian dollars unless otherwise indicated.

form non-English Speaking backgrounds are shown. In fact, when they commissioned the series, SBS specifically requested that the producers provide a voice to a segment of society who are living through immense hardship caused by multiple factors like unemployment, teenage pregnancy, family dysfunction, physical and mental illness, and alcohol/drug abuse».

Where is Struggle Street? A Brief History of Perceptions of Mount Druitt

The documentary takes place in the Sydney Suburb of Mount Druitt. Established in 1966, Mount Druitt contains a mixture of government and private housing. However, the public perception is that the predominant housing is government-subsidised and inhabited by low-income at-risk people-groups. Several well-known incidents of crime, high rates of drug use and a predominance of residence on welfare benefits has led to what Peel describes as the use of the name Mount Druitt as a metonym for social disadvantage (17-21).

In an analysis of perceptions of the suburb, George Morgan interviewed several residents of the suburb about the stigma attached to it. One noted that revealing her postal address placed her at a disadvantage when applying for a job: “It is unfair, because, like, you find it hard to get jobs anywhere – like, especially, they’ll ask where you’re from and the first thing, they’ll look at you funny”, another remembered that when they told a teacher that they were leaving the local high school to attend a high school in Mount Druitt, the teacher warned, “I hope you can fight”. When faced with this prejudice, some react with shame and embarrassment, while others, as Morgan observes, cling to it like a badge of honour. Resident Linda reflects on the reactions of some of her local friends:

Maybe they were aware of the stigma, but it was – yeah! “We’re from Mount Druitt, but we’re cool, this is who we are! We’re tough, we can stand up, we don’t care if you think that Mount Druitt is low, or Mount Druitt people don’t get anywhere. We don’t care because we know we’re legends!...”

A similar sentiment is expressed in the opening montage of each episode of *Struggle Street*, with one Mount Druitt local proudly sharing that there are “lots of people” from the area who become “really successful”, however the hopeful tone of this contribution is soon contrasted with images of drug use, hooning cars and violence and with the narrator adding that the stories to follow are “the stories of those who are struggling to hang on.” This sentiment is punctuated by another local who says “Mount Druitt is where they dump the losers.” It is this dual embarrassment with and celebration of life in Mount Druitt which complicated not only the production but the promotion and subsequent reception of the *Struggle Street* documentary.

Struggle Street Pre-Screening Controversy

To be “on Struggle Street” is an Australian idiom referring to someone who is undergoing a difficult time in their lives. Often, this phrase is used ironically, joking about someone whose hardships are relatively minor and trivial – such as getting caught in the rain without an umbrella, or finding oneself locked out of the house without keys or mobile phone. However, the producers took this title and applied it literally – to a street (or suburban area) with a predominantly high rate of poverty. Literally, all of the inhabitants of this “street” are “struggling” with poverty.

Based as it is in one particular area of Sydney, the Mayor of Blacktown was the first to react to the documentary, as well have seen, labelling it “publically funded poverty porn”. While Bali’s concerns for his constituents are no doubt earnest, albeit, as one commentator noted, potentially undergirded by the fear that the documentary would reveal his failures as a politician. Nevertheless Bali’s claims are a reflection of the political perception of poverty in Australia. Often, it is those who face poverty who are most at risk of government “scapegoating”, derided as “Dole Bludgers” and blamed for their joblessness.

Successive Australian governments have attempted to make political hay

and trim budgets by targeting members of this group without political consequences due largely of the lack of economic power and political agency these people represent. Most recently, the 2014 Federal Budget was criticised for its harsh cutbacks to programs aimed at assisting those in the greatest risks of financial hardships. Unemployment benefits would be given to those under the age of 30 on a 6 months on/ 6 months off model. Additionally, those receiving benefits would be required to work 25 hours a week in an approved activity without being able to apply for a hardship waiver for exclusion. An additional requirement that jobseekers be required to apply for 40 jobs a month was later rescinded by the government.

The government justified these limitations due to the popular public perception that jobless benefits are a drain on public resources and the reason for the growing budget deficit. However, as Greg Jericho observes, the number of people of unemployment benefits fell in 2013. The actual reason for the growth in benefits is the aging Australian population leading to 45% of all welfare beneficiaries partaking in the aged-pension. However, as this is a group more likely to vote for the conservative Liberal Party, there has been less political rhetoric about this “drain” on the country’s resources.

More than targets of economic cutbacks, there is a perception propagated in political discourse and media dating back to the infamous interview with the Paxton family which aired on Australian Television in the 1990s. On tabloid media program *A Current Affair*, two unemployed siblings – Shane and Bindi Paxton – were offered and rejected jobs on the resort location of Hamilton Island because, according to the reports, they didn’t want to cut their hair and remove their nose-rings. Ladled as “lazy bludgers” by the media, these two young people became the face of a generation of youth unemployment. By implication, the media discourse that followed propagated the fallacy that just because these two young people are “too lazy” to work, therefore all young people must be as well. While this incident occurred over 25 years ago, the stigma still stands in Australia and

the popular perception of poverty is that unemployed people are only unemployed because they “cannot be bothered” to find a job.

Representing Mount Druitt, Bali was also reacting not only to this misperception but to another bias that exists in the Australian consciousness, this time regarding Western Sydney. For many years, it was considered a site of economic depression, a stigma remains even though sky-rocketing property prices in all of the Sydney area have contributed to a growth in rental incomes and general wealth and economic outlook (Morgan). Even a recent international survey found that house prices in Mount Druitt (\$619,000) are more expensive than 9 out of 10 of the biggest cities in the U.S. as well as Paris, Singapore and Tokyo. Despite this, the suburb was unable to escape its (un)popular perception, labelled by the report as a “Sydney slum”).

Yet despite recent growth and prosperity in the area, Australian memories are long, and Mount Druitt has failed to overcome such sensational reporting such as the *Daily Telegraph* front page photograph of the 2005 high school class in which every student received a failing grade in the final exams. Moreover, while there are many who are resistant to the public perception of their area, there are others who, according to Peel, enact, highlight and emphasise their “otherness” to “outsiders”, wearing it like a badge of honour (Peel, 2003: 24-27). It was this play of expectations and enacted stereotypes which Bali reacted against. Another local community member feared that the negative depiction of Mount Druitt in the documentary would have the effect of “undoing” the progress which had been made in the popular perception of the area over the last decade.

Bali wasn’t alone in his concerns, however. On the morning before the documentary aired, the headquarters of SBS, the television station which aired the documentary, was blockaded by garbage trucks. The protest, led by Bali, argued that «The program is garbage so we’ve brought garbage trucks out here as a symbolic protest. This is a false representation [of Blacktown] and this program must stop». The protesters based their ire on

the content of a trailer which council members believed was inaccurate and biased.

Also present at the protest were two of the subjects of the documentary, Peta and Ashley Kennedy who claimed that the show “ruined” their lives, depicting them as “bogans” and “housos”³ as well as citing claims that they had already been attacked on social media. In addition to these claims, other participants accused the documentary producers of “engineering scenes” such as giving participants cash to purchase junk-food.

Another issue Peta and Ashley raised was the fact that they were informed by producers that the series would not sensationalise their experiences but instead would show the difference these people were making in their communities despite their difficult circumstances. Despite this, Peta’s community work is only briefly mentioned in the final episode, with a disproportionate amount of airtime given to the depiction of the physical illness of her husband, the mental illness of her daughter and the drug addiction of her step-son. The Kennedy family were so upset about the depiction that they went so far as to initiate legal options such as a defamation case, although none was ever brought to court.

Moreover, the trailer for the series sparked debates about the concept of “informed consent” for documentary and reality-show participants. Dennis Muller, in his review of the series, noted that in the initial episode of the series, more than half (6 out of 11) of the individuals prominently featured exhibited some level of mental impairment ranging from Alzheimer’s, brain damage and drug abuse. Muller goes so far to say that these people may not be able to provide “simple consent” rather than the more stringent “informed consent”. Informed consent, as defined by Miller, requires

that a potential participant be given a truthful account of what is intended to be done, the true nature and purpose of the study, and an assessment of the foreseeable risks

³ A “bogan” is an Australian slang term akin to the US term “redneck”. A “houso” is an Australian slang term for someone who resides in “Housing Commission” or Government Housing. Both are used as derogatory terms.

and benefits to the participant from their involvement.

Ultimately, Miller argues that the producers, as well as broadcasters SBS run perilously close to “impression that this was really an exercise in the exploitation of vulnerable people”.

Despite all of these issues and the attention brought to them by Mayor Bali, not only was Bali unsuccessful in having the series pulled from the airwaves, his protest may have unintentionally caused more people to view it, with the SBS network, routinely the lowest-rating Australian network, winning the timeslot for the time the series aired. Once the documentary aired, there were further issues not only with the depiction but also the perception and reception of poverty by those who viewed the series.

Struggle Street Content

The each one of the three 1-hour episodes of *Struggle Street* opens with images of the city of Sydney as it is usually presented to the world: the Harbour Bridge, the Opera House, Bondi Beach. A voiceover describes how Sydney is the «gateway to a sun-bronzed Aussie lifestyle». A speeded-up image of a car driving along a freeway takes the viewer away from the affluent and well-known side of Sydney, the sound of a car screeching to a halt is played alongside a smash-cut into a sign proclaiming the suburb of Mount Druitt, 45km West of Sydney’s CBD. The voiceover proclaims that while it is still «also Sydney – just not the one in the tourist brochures». Images of surfing, swimming, bikini-clad bodies and boats on Sydney Harbour have been replaced with shots of graffiti covered houses, garbage covering floors of living rooms, a man bearing a tattoo which reads “fuck my life”, and police arresting an intoxicated man.

While this opening montage is an attempt make viewers aware of the often “unseen” or “overlooked” parts of Australian life and culture, it also highlights and widens the gulf between the “haves” and “have-nots”, and gives them each an explicit geographical location: wealth and prosperity lies

is in the East of Sydney while poverty is out in the “wild west”. This dichotomous approach overlooks the fact that there are large numbers of homeless people residing in Sydney’s CBD, as well as implying that the struggles faced by those in this documentary – specifically drug use, mental health, unemployment and crime, are issues which are “hidden away” and isolated within Sydney’s western outskirts, when the reality is that these issues impact all areas of Sydney, as Ivank Pelikan, a community worker featured in one of the episodes of the documentary observed, the affluent areas of Sydney such as “Manly and the city have their own struggles too, struggles with drugs like the ice epidemic and people doing it tough.” Similarly, another resident of Mount Druitt added “You will find people struggling everywhere. There is no need to focus in on one town. Go to William St in the city, head out to Woolloomooloo and you will see people really struggling.”

The documentary attempts to explain the circumstances which have led to each family being in poverty. These explanations correspond to the list of perceived causes of poverty as synthesised by Weiner et. al from a large number of international studies of poverty. They note that despite the diversity of the source locations for the data upon which these studies have been based, what has resulted is a small list of agreed-on contributing factors and causes of poverty. Grouped into three key areas, they include (1) individualistic causes such as drug and alcohol abuse, lack of skills, lack of effort, poor money-management and no attempt at self-employment; (2) social causes such as poor schools, high taxes, lack of opportunity, low wages, prejudice and discrimination, illness and physical handicap; and (3) causes of fate such as “bad luck” (Weiner et al. 2).

In many ways, the documentary attempts to depict these people as “unlucky people” in the “lucky country”. Peta and Ashley are a couple with 10 children and 18 grandchildren between them. Ashley is on permanent disability pension and Peta is his full-time career. Their circumstance has

come upon them as a result of Ashley's poor genetics – he had 4 heart attacks and develops dementia over the course of the series – as well as external circumstances: one son has brain damage from a motorbike accident, one daughter has autism and debilitating epilepsy, and another is addicted to methamphetamine.

Similarly, 16 year old Bailee has been homeless on-and-off since she was 13 years old leaving home the night her step-father beat her so hard she had her head split open. Living rough on the streets had its own share of dangers, with Bailee describing how a rape led to her substance-abuse issues. As we meet her in the documentary, Bailee is again homeless, her house having been broken into by thugs wanting payment for a debt racked up by her roommate.

However, the documentary also indicates the mistakes these people have made to contribute to their poverty, painting an image of “Aussie Battlers” who could be battling just a little bit harder. Ashley admits to smoking “too much” to ease back pain, finding himself and his wife arrested and charged for dealing. As Peta observes of the incident, it caused them to “lose everything”.

Homeless teenager Bailee is shown deciding to return to community college after quitting under questionable circumstances. She meets with the principal, who gives Bailee one last chance to prove herself. However, by the end of the episode, Bailee changes her mind, deciding not to complete her schooling after all because there's “too much drama” at the college.

In addition to those who are shown to be struggling due to a combination of their circumstances and their own choices, there are those who are not presented in as sympathetic a light. Indigenous homeless man William describes living in the bush because he is in trouble with the police for selling his handmade (illegal) slingshots. In a later episode, he is also shown shooting up heroin as an “escape” when things get tough.

Like William, middle-aged Bob and his 21-year old pregnant girlfriend Billie Joe are first shown using a large knife and a machete in an attempt to

break into their roommate's room in order to score some marijuana. It is Billie Joe who was the focus of much media ire when she was shown in a later episode smoking marijuana while just weeks away from delivery her baby. If, as the producers claimed, the aim was to avoid the "clichéd stereotypes often portrayed by the media" and to focus on "things that make the community strong and resilient", then the scene of William Bob and Billie smoking marijuana together seems to fall quite wide of that mark.

In addition to presenting these individual and unique stories, the documentary frequently reminds the viewer that these stories are typical of the area. The voiceover contains clichés such as "when the deck [is] stacked against you, staying in the game's going to be a struggle" or describing three participants as the "stoners" and "the brotherhood of the bong". It is narration such as this which led to criticism of the documentary as evidencing "elitism and disconnected privilege". It is this depiction of Mount Druitt which Mayor Stephen Bali objected to. Writing on Facebook, another local observed the damage this kind of reportage could do to the suburb's reputation:

In recent years Mt Druitt has had [its] stigma lifted, young families moving to the area, buying homes, building new homes, building a better name..... SBS has single-handedly rubbished our community back to the days where it was a bad thing coming from Mt Druitt.

Yet there are positive elements within the documentary, and evidence of people working hard to improve the situation within their community. Chris, a former troubled teenager, now in his twenties has returned to Mount Druitt and has received mentoring from a local Church Minister. Unfortunately, this same minister loses his job due to funding cutbacks. Undeterred, Chris vows to continue volunteering at the local Church Kids' Club, knowing how much of a benefit it was for him.

Similarly, one episode prominently features the organisation Street University Music, a group aiming to reach out to the at-risk youth in the community through rap music. And, in one of the more heart-warming

media stories to come out of the documentary, Graceades Cottage, a community organisation prominently featured in the first episode was “flooded” with donations afterwards.

Reactions, Reviews and Concurrent Controversies

Given the attention the series attracted before its release, there’s no surprise that many Australian news agencies were quick to provide their reviews and reactions once the first episode eventually aired. Writing for *The Guardian Australia*, Steve Dow was quick to note that “poverty porn, it is thankfully not” – a direct reference to Bali’s claims. Dow’s verdict that the documentary was at its strongest when the subjects were able to speak for themselves, rather than have the “overbearing narration” speak for them. In many ways, this is a reflection of the media coverage of the documentary. Instead of the media reaching out to Mount Druitt locals, or even speaking to the participants themselves, the reaction was placed squarely in the hands of those with the most power in the community –namely Mount Druitt City Council.

John Owen was another community leader to speak out against the program. As a resident of Mount Druitt and national director of Urban Networks of Hope wrote on behalf of his friends Ashley and Peta who were prominently featured in the documentary. Owen argues that while the documentary attempted to present the reality of life in Mount Druitt, to depict, as he put it, the way those “not born ahead of the pack” overcome the difficulties they face in their lives. However, as he notes it as missing an explanation of «the structural and locational disadvantage and social inequality that are everyday life for our community, not just in Mount Druitt, but in other towns and suburbs around Australia», including cuts to welfare programs, community outreach and local schools. Moreover, Owen notes that unlike other housing commission areas in Australia which were placed in close proximity to sources of local industry, and therefore jobs, Mount Druitt” was built solely to house the poor somewhere out of the way.”

In another interview, Owen notes that the residents agreed to participate in the documentary because they believed it would draw attention to the issues faced in their community, and hopefully spur social, cultural and political change. Initially this certainly seemed the case, Mayor Stephen Bali attended a press conference with local Stage Government member Prue Car calling for emergency funding to fight the causes of poverty in the Mount Druitt region – however, no such funding has yet been forthcoming.

Impact of the Documentary: Stuck on Struggle Street?

Struggle Street presented several social explanations for the experience of those in poverty including issues of drug dependency, public housing concentration, government cutbacks of community resources. At the time of writing, almost one year after the documentary aired, it seems it has had little to no impact on these issues in Australian society.

In the months following the airing of *Struggle Street*, it was reported that drug related offences in some areas of Australia surged by over 300% due, in large part, to use of the methamphetamine “Ice”. Some media outlets have gone so far as to label it an “Ice Epidemic” with former Prime-Minister Tony Abbot calling it a “national menace” and setting up a “national taskforce”. Even though as recently as April 2016, the Victorian State Government has pledged \$57 million towards the issue, yet this figure is nowhere near enough for a drug which in 2013 was reportedly used by 50.4 of drug users in Australia, a figure which had risen from 22% in 2010.

Another factor contributing to the issues of poverty depicted in *Struggle Street* is the concentration of public housing within the area. As the narrator claims of Mount Druitt – “large public housing estates built for working families have become havens for the downtrodden”. This is another issue which rather than being addressed in light of the documentary airing has only continued to worsen. In November 2015, it was reported that rental housing affordability was fast becoming out of reach for many low-income Australians. In New South Wales, the state in which Mount Druitt is

located, 65% of the average household income is spent on rent. The same report showed that where in 1995 the average mortgage was 44% of the household income, in 2015 it has increased to 61%. With options for renting and purchasing outside the grasp of many Australians, there will be further need for government housing or some kind of government intervention in the market before too long – although none seems forthcoming as yet.

Another issue faced by those in the Mount Druitt area was the impact of government cuts to community organisations. At one point in the documentary, a local Church minister loses his job due to lack of funding. Although a community fete is organised to raise money for him, only \$250 raised, certainly not enough to keep him employed. Additionally, the 2014 Federal Budget cut welfare programs by \$70 Million, resulting in, among other things, 120,000 people refused accommodation at homeless shelters in 2015.

In addition to these macro issues, there are also the micro issues of family cycles of poverty. Where it seems some of the subjects seem stuck within these cycles, the documentary does also depict stories of hope for change. The story of Billie Joe, while causing outrage for her use of marijuana while pregnant, did highlight the fact that she herself was a drug-addicted baby, born while her mother was undergoing a methadone program. The narrator mentions not only that Billie Joe has already had two children removed from her care, but notes that the little boy, born six weeks premature, is also taken away from her.

While the story of Billie Joe presents little hope for the cycle of poverty to be broken, there is hope within the difficult family life of Ashley and Peta. Although they have 10 children and 18 Grandchildren between them, 7 of the children are without jobs. One child, Corey, is addicted to ice; another child, Chloe, is unemployed and depressed and there are fears for the youngest child, Zac who is shown at one point playing computer games all night and refusing to go to school. However, there is hope. Ashley's son Tristan, who suffered brain damage while riding a motorbike to get drugs,

only to spend 9 months in a coma, has turned his life around. Still severely affected by his brain trauma – with slurred speech and trouble walking – he is shown in the final episode giving inspirational talks at local high schools, encouraging other kids, including his younger brother Zac, not to make the same mistakes he did.

While there is some hope for these families, there has also been a continuation of troubles after the documentary crews packed up and left town. Corey, the troubled son of Ashley and step-son of Peta, was last seen in the documentary as he drove off, estranged from his father, his girlfriend and his baby boy. In an article published at the same time as the series aired – but 5 months after it was produced – it was reported that not only was Corey still struggling with addiction to methamphetamine, having visited his father at 2am in the morning while high on ice.

In a similar vein, on May 19, within days of the final episode airing, it was reported that Billie Joe Wilkie, the 21-year old woman who controversially shown in the documentary as smoking marijuana when six-weeks away from giving birth, an act which saw her labelled as “disgusting”, “sick” and a “bad mother”, had been incarcerated in Sydney’s Silverwater Corrections Facility for alleged repeated violations of good-behaviour bonds and numerous charges of unlicensed driving. Due to her notoriety from appearing in the documentary, she had to be kept segregated from the rest of the inmates. Not only did the documentary fail to turn Billie Joe’s situation around, but it actually worsened her experience, especially while imprisoned. However, not all of the subjects of the documentary had negative consequences. Peta and Ashley’s daughter Chloe who initially faced issues with online bullying based on her appearance in the documentary was later offered a job, her first since finishing high school several years earlier.

Conclusion

While it succeeded in drawing public attention to the disparity between

wealth and poverty in Australia, this attention faded once the three-week run of the documentary was concluded. Although it did give real faces to statistics and provide real stories in the place of bare facts presented in reports generated by groups like ACOSS and CEDA, so far, the documentary has failed to provide lasting change.

This failure is a failure not only for the residents of Mount Druitt, but for all who face such difficulties in Australia. As one reviewer noted:

It's not just Mount Druitt facing problems with youth unemployment and homelessness. Ice addiction is not limited to this part of the country. Mental health issues don't target one suburb. And struggling to pay bills isn't a problem just for the 2770 district.

But unfortunately, it seems that these issues remain unchanged and the documentary, as with most things sensational for a short time, has now all but faded from the Australian public consciousness. Writing at the height of the social and media fixation on Mount Druitt created by the *Struggle Street* documentary, Kevin Robbie, CEO of United Way, a not-for-profit organization focusing on collaborative approaches to community welfare issues, made the following call-to-action:

If we're serious about ending community disadvantage in Australia, we need the radical reform ... We need to move from being competitors to collaborators. We need to start early in life, to genuinely work together with the people we serve, and we need to start now.

Struggle Street documentary has all but been forgotten, relegated into the fading memories of the events of 2015 in Australian media and culture. Yet for those featured in the documentary and the other residents of the Mount Druitt area, the issues remain and, as we have seen, are yet to be addressed. Kevin Robbie calls Australian government, community organisations and individuals to work together, starting now, rather than waiting for the next time the media, Twitter and Facebook have another series featuring

depictions of dire poverty to inspire them to action.

Works cited

- Mackay, H. (2009) Introduction. in Horne, D. .*The Lucky Country* (1964). London: Penguin Classics.
- Peel, M. (2003). *The Lowest Rung: Voices of Australian Poverty*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sekiya, N. (2008). Aussie 'battler' as a cultural keyword in Australian English. in *Griffith Working Papers in Pragmatics and Intercultural Communication*. 1. 1. pp. 21 - 32.

[Indietro all'indice](#)

Gli autori

Maurizio Basili è nato a Roma nel 1980. È docente a contratto di Lingua e Letteratura Tedesca presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale, l'Università degli Studi "Gabriele D'Annunzio" e la telematica "Guglielmo Marconi". Si è occupato principalmente di Letteratura Svizzera. Ha pubblicato una storia della letteratura elvetica dal 1945 ai giorni nostri con l'editore Portaparole, una monografia sullo scrittore svizzero Thomas Hürlimann e saggi su Robert Walser. La sua raccolta di poesie *Le occasioni v'hanno create*, edita da Fermenti, ha ottenuto il Premio "Città di Penne-Fondazione Piazzolla" come "miglior opera prima edita" nel 2010.

Letizia Norci Cagiano de Azevedo è professore ordinario di Letteratura francese all'Università degli studi Roma Tre. I suoi interessi scientifici si orientano sulla letteratura francese dal XVII secolo fino all'inizio del XIX, con particolare attenzione alla letteratura di viaggio e al rapporto tra letteratura, musica, teatro e arti figurative. Tra le sue pubblicazioni si può ricordare l'edizione critica delle *Lettres familières de Charles de Brosses* (Napoli, Centre Jean Bérard, 3 vol., 1991), la cura dei volumi *Roma triumphans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007) e *"Rome n'est plus dans Rome"?* (Paris, Honoré Champion 2015), lo studio *Parliamo di barocco* (Roma, Biblink, 2009) e altri volumi e saggi sulla letteratura francese, considerata nel contesto europeo.

Federico Corradi insegna Letteratura francese presso l'Università di Napoli «L'Orientale». Specialista di Seicento, ha studiato in particolare l'opera di La Fontaine, cui ha dedicato una monografia (*Immagini dell'autore nell'opera di La Fontaine*, Pisa, Pacini, 2009), e la tradizione della favola esopica (Faerno, Verdizzotti, Tesauo). Ha curato l'edizione critica di opere di Saint-Réal (*Césarion ou entretiens divers*, Paris, Hermann, 2013) e Saint-Évremond (*Écrits sur le théâtre*, Pisa, ETS, «L'écrivain critique», 2015) e tradotto testi di Madame de Lafayette (*La Principessa di Montpensier*, Roma, Portaparole, 2011) e Molière (*Anfitrione*, in Teatro, Bompiani, 2013). Si è occupato inoltre della scrittura della storia nel romanzo francese contemporaneo, in particolare nelle

«fictions biographiques» di Gérard Macé, Stéphane Audeguy, Pierre Michon, Pascal Quignard e Philippe Beaussant.

Arouna Coulibaly est enseignant-chercheur au département des lettres modernes, UFR Langues Littératures et Civilisations de l'Université Félix Houphouët Boigny d'Abidjan, Côte d'Ivoire. Maître-assistant, Il est spécialiste de Jules Vallès et du roman social du XIX^e siècle. Auteur de quelques dizaines d'articles, ses recherches portent sur (l'histoire de) la lutte sociale, le mouvement ouvrier du XIX^e siècle et, d'une manière plus large, sur les rapports entre la société et la littérature. Accessoirement, il s'intéresse aux propriétés de l'écriture de quelques romanciers des XX^e et XXI^e siècles (J-M.G. Le Clezio, Marie N'Diaye etc) et aux problématiques sociopolitiques liés au contexte contemporain africain.

Luísa Duarte Santos est doctorante en Histoire de l'Art, spécialité Histoire de l'art contemporain, et chercheuse à l'Instituto de História da Arte, de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, de l'Universidade Nova de Lisboa, Portugal. Elle avait le Diplôme d'Études Supérieures en Histoire de l'Art à la même faculté, et la Maîtrise en Théorie de l'Art à la Faculdade de Belas Artes de l'Universidade de Lisboa. Pendant plusieurs années, elle était chercheuse et conservatrice au Museu do Neo-Realismo (Musée du Néo-Réalisme) et a été commissaire de nombreuses expositions bibliographiques et des beaux-arts. Ses intérêts de recherche portent sur l'art social et politique au 20^e siècle, les études culturelles, les relations entre les beaux-arts et d'autres arts (littérature, musique), et les théories esthétiques. Elle a plusieurs essais et articles publiés dans des catalogues et des revues sur des thèmes d'art contemporain, des auteurs et des artistes du XX^e siècle portugais.

Florence Fix, après avoir enseigné dans les universités de Strasbourg, Grenoble et Dijon, est aujourd'hui professeur en littérature et arts à l'Université de Lorraine, Nancy. Ses recherches et articles portent sur les arts de la scène en lien avec l'histoire culturelle européenne. Elle a participé au *Manuel d'études théâtrales* (PUF, 2005), dirigé plusieurs ouvrages sur le théâtre et est l'auteur de *L'Histoire sur la scène de théâtre (1870-1914)*, PUR, 2010, de *Le Mélodrame, la tentation des larmes*, Klincksieck, 2011, et

de *Barbe-Bleue, esthétique du secret de Charles Perrault à Amélie Nothomb*, Hermann, 2014.

Anna Krykun est diplômée d'un Master en théorie littéraire et en histoire des littératures européennes et Docteur ès Lettres (thèse portant sur le sujet *Être une femme de lettres en France au XX^e siècle : Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar*, rédigée sous la direction de Mme Sylvie Jouanny et soutenue à l'Université Paris-Est Créteil le 5 décembre 2014). Elle a fait partie, pendant trois ans, du corps enseignant de l'Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis et de l'Université de Lorraine. Actuellement, elle occupe le poste de chargée de cours de journalisme culturel à l'Université Marne-la-Vallée tout en continuant ses recherches au sein de l'EA *Lettres, Idées, Savoirs* de l'UPEC.

Isabelle Le Pape est Conservatrice des bibliothèques à la Bibliothèque nationale de France au sein du Département Littérature et Art, agrégée d'arts plastiques et docteur en Esthétique, sciences et technologie des arts. Ayant enseigné à l'université de Paris VIII et en écoles supérieures d'art, elle a publié *L'esthétique du deuil dans l'art contemporain* (Paris, L'Harmattan, 2009) et mène des recherches sur la réception de l'œuvre d'art.

Iacopo Leoni è attualmente dottorando in Letteratura francese presso il dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa; il suo progetto di ricerca verte sulle figure dell'orfanità e della sterilità nella letteratura francese degli anni Trenta. Il suo principale campo di ricerca è la letteratura francese dell'*entre-deux-guerres*, soprattutto la produzione romanzesca di Drieu La Rochelle, Céline, Sartre. Inoltre si è interessato al romanzo populista francese degli anni Trenta, con particolare attenzione all'opera di André Thérive. Proprio a questo argomento ha dedicato le sue recenti pubblicazioni, tra cui: «André Thérive: résignation contre négation» apparso nel sesto numero della *Revue Italienne d'Études Françaises*.

Yves Lochard, chercheur associé à l'IRES (Institut de Recherches Economiques et Sociales), est notamment l'auteur de *Fortune du pauvre*, Presses Universitaires de Vincennes, 1998, 254 p. Sur le même thème, il a également publié, «Novela naturalista y formación de los imaginarios

urbanos: el ejemplo de París y sus afueras a fines del siglo XIX». *Figuraciones*.1-2, Buenos-Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte y Asunto Impreso Ed., décembre 2003. « Les espaces de la pauvreté dans le roman français du 19^e siècle », J. West-Sooby (ed), *Images of the City in 19th-c. France*. Adelaïde : Boombana Publications, 1998.

Sylvain Louet. Agrégé de lettres modernes, doctorant en études cinématographiques (*Le tribunal imaginaire cinématographique*, sous la direction de M. Cerisuelo, Marne-la-vallée, LISAA EA 4120), membre du jury de l'Education nationale à Cannes, il a contribué à une vingtaine de colloques et à une quinzaine de publications. Dernier chapitre d'ouvrage paru: « *Justicia et pax osculatae sunt* sur les écrans de l'épuration. Un cinéma français de l'amnistie sans amnésie en 1949? », in Bénédicte Brémard, Maria Fortin, Julie Michot, Carl Vettters (dir.), *Mutations de société, mutations de cinéma*, Jacqueline Bel (éd.), série : « Les Cahiers du Littoral », vol. 18, décembre 2015, p. 211-225.

Jean-Luc Martinet est professeur en Classe Préparatoire aux Grandes écoles et membre du centre de recherche ALITHILA de l'Université de Lille 3. Ses travaux portent sur les rapports entre littérature et dignité humaine ainsi que sur la littérature prolétarienne. Dernier article paru : « Jean Prévost, entre essai et roman : une poétique de la force », in *Jean Prévost, le multiple*. Actes du colloque Jean Prévost organisé par Emmanuel Bluteau et François Ouellet, Presses Universitaires de Rennes, 2015, collection « Interférences ».

Barbara Miceli è Dottore di Ricerca in “Studi Euro-Americani” e Cultore della Materia presso la Cattedra di Lingue e Letterature Angloamericane dell'Università degli Studi di Roma Tre. Ha pubblicato articoli e saggi sulla narrativa di Joyce Carol Oates, la poesia di Raymond Carver, il teatro di Warren Adler e la Guerra Fredda Culturale.

Sharmila Mukherjee is Assistant Professor of English at Bronx Community College, at the City University of New York, where she teaches a variety of courses ranging from Composition to Afro-Caribbean Literature. Her areas of interest are the intersection of Globalization and

literature, Postcolonial and South Asian literature, and global discourses of poverty. She received her Ph.D. from New York University and has published essays on the contemporary South Asian novel in *Modern Language Studies*. Her essay, "Slumdog Millionaire and the Emerging Centrality of India," appeared in *The Slumdog Phenomenon: A Critical Anthology* (Anthem Press, 2013). Dr. Mukherjee is also the author of a novel, *The Green Rose* (Penguin India, 2012). She is currently working on a book--"Everybody Loves Capital: South Asian Narratives of Money, Market and Consumption"--under review by two major academic publishers.

Alexandre Page est doctorant en histoire de l'art contemporain à l'université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand. Il conduit actuellement une thèse sur le graveur et illustrateur Léopold Flameng sous la direction du professeur Catherine Cardinal et a publié plusieurs articles sur la gravure en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Mélissa Perianez poursuit un doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Bertrand Tillier à l'Université de Bourgogne, au Centre Georges Chevrier, UMR 7366 CNRS. Ses recherches portent sur la représentation de la bohémienne dans la culture visuelle française du XIX^e siècle. Elle a auparavant travaillé en tant que monitrice étudiante à l'Institut national d'histoire de l'art, et poursuivi des recherches sur le peintre Diaz de la Peña.

Jennifer Phillips is honorary fellow at the University of Wollongton, Australia, in the School of the Arts, English and Media. She has published articles on American Literature (Bret Easton Ellis) and on various media phenomena. She was awarded the Jim Hagan Prize for the best PhD thesis in the Faculty of Arts in 2012.

Caroline Prud'Homme détient un doctorat de l'Université de Toronto. Elle est l'auteur de l'ouvrage *Le discours sur le voyage chez les écrivains de cour de la fin du Moyen Âge* (2012) et de nombreux articles sur la culture écrite médiévale et de l'aube de la Renaissance. Elle a récemment mené à bien le projet *French Renaissance Paleography* de la Newberry Library. Elle enseigne actuellement la littérature française à Memorial University of Newfoundland.

Linda Rasoamanana, agrégée de lettres modernes et docteur en langue et littérature françaises, est maître de conférences à l'Université de Mayotte et membre titulaire du laboratoire CÉRÉDI (EA 3229) de l'Université de Rouen. Ses recherches portent sur deux grands domaines : d'une part, les représentations de la Méditerranée au XX^e siècle à travers entre autres les œuvres d'Albert Camus et d'Emmanuel Roblès ; d'autre part, la littérature francophone des îles Comores et de Madagascar, en particulier les œuvres de Nassur Attoumani, Nassuf Djailani et David Jaomanoro. Elle a notamment co-dirigé, avec Buata Malela et Rémi Tchokothe, l'ouvrage collectif *Les Littératures francophones de l'archipel des Comores*, Paris, Classiques Garnier, collection Rencontres, à paraître en mai 2017.

Elizabeth Schulz est actuellement chercheuse associée au Cirpall de l'Université d'Angers (EA 922) et membre du Groupe Sociétés Religions Laïcités (GRSL – UMR CNRS/EPHE 8582). Titulaire d'un doctorat d'histoire et sémiologie du texte et de l'image, effectué sous la direction de Julia Kristeva à l'Université Paris VII, elle a donné un cours sur la littérature francophone à l'université hébraïque de Jérusalem. Elle a également été professeur de Français Langue Étrangère à l'institut français de Jérusalem Romain Gary. Ses recherches portent essentiellement sur la littérature judéo-méditerranéenne et orientale de langue française. En 2014, sa thèse intitulée *Identité séfarade et littérature francophone au XX^e siècle* a été publiée chez l'Harmattan. Par ailleurs, ses travaux se sont diversifiés et portent par exemple sur la littérature yiddish, en particulier l'œuvre de Mendelè Moïkher Sforim.

Fatou Ghislaine Sanou est enseignante-chercheure au département de Lettres modernes/UFR Lettres, Arts et Communication à l'université Ouaga 1 Pr Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso. Elle est membre du Laboratoire littératures, espaces et sociétés (LLES) au sein duquel elle a soutenu une thèse sous la direction de Salaka Sanou et Yves Dakouo sur «Le personnage de roman burkinabè entre mythe, histoire et fiction». Ses thèmes de recherche actuels concernent l'élaboration d'un dictionnaire de personnages de roman burkinabè et les enjeux du personnage de théâtre africain dans une lecture sociocritique.

[Indietro all'indice](#)

Elenco dei referee

Prof.ssa Roberta Alviti - Università di Cassino e del Lazio Meridionale
Prof. Giuseppe Antonelli - Università di Cassino e del Lazio Meridionale
Prof.ssa Ivana Bruno - Università di Cassino e del Lazio Meridionale
Prof. Sergio Cortesini - Università di Pisa
Prof. Pietro Deandrea - Università di Torino
Chetron De Carolis – Traduttrice e ricercatrice indipendente – Parigi
Prof. Silvia Disegni – Università degli Studi di Napoli Federico II
Prof. Riccardo Finocchi – Libera Università degli Studi Maria SS. Assunta di Roma
Prof. Francesco Fiorentino – Università di Bari
Prof. Maria Paola Guarducci – Università di Roma Tre
Prof.ssa Micaela Latini – Università di Cassino e del Lazio Meridionale
Prof.ssa Danielle Lévy – Università di Macerata
Prof. Luigi Magno – Università di Roma Tre
Prof. Flavia Mariotti – “Sapienza” Università di Roma
Prof. Benedetta Papasogli – Libera Università degli Studi Maria SS. Assunta di Roma
Prof. Luciana Piré – Università di Cassino e del Lazio Meridionale
Prof. Francesco Pontuale – Università di Cassino e del Lazio Meridionale
Prof. Paolo Tamassia – Università di Trento
Prof. Valentina Tarquini – Università di Roma Tre
Prof. Caterina Toschi – Università di Cassino e del Lazio Meridionale
Prof. Vincenzo Valentini – I.I.S. “Renato Cartesio”, Olevano Romano

[Indietro all'indice](#)