



Le capitalisme, la personnalité et la culture

Alan S. Kahan, Catherine Marshall, Joanna Nowicki, Isabelle Antonutti,
Tania Brandão

► To cite this version:

Alan S. Kahan, Catherine Marshall, Joanna Nowicki, Isabelle Antonutti, Tania Brandão. Le capitalisme, la personnalité et la culture. Le capitalisme, la personnalité et la culture, 2020. hal-02472816

HAL Id: hal-02472816

<https://hal.science/hal-02472816>

Submitted on 10 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PREFACE

Alan S. Kahan (PR Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines, membre sénior IUF) ; Catherine Marshall (PR Université de Cergy-Pontoise) ; Joanna Nowicki (PR Université de Cergy-Pontoise)

Les deux articles suivants sont tirés du colloque international « Le capitalisme, la personnalité et la culture » qui s'est tenu à l'Académie polonaise des sciences de Paris du 11 au 13 avril 2019.

L'objet du colloque organisé par Alan S. Kahan (Professeur à l'université de Versailles Saint Quentin en Yvelines, membre sénior IUF) en lien avec Frédéric Lebaron (Professeur à l'ENS-Saclay), Catherine Marshall (Professeur à l'université de Cergy-Pontoise, Directrice du laboratoire AGORA) et Joanna Nowicki (Professeur à l'université de Cergy-Pontoise), était de présenter, de façon pluridisciplinaire, les relations qui régissent capitalisme, personnalité et culture, et de confronter diverses perspectives contemporaines sur le sujet.

Au cours de deux journées, riches en échange, plus de vingt chercheurs, principalement d'Europe et d'Amérique du Nord, ont étudié comment et pourquoi les effets du commerce et de l'industrie ont été un sujet de réflexion pour les philosophes, les dramatises, et les commentateurs de la vie en société depuis l'Antiquité. Ensemble, les chercheurs ont tenté de voir comment cette réflexion s'est accrue avec le développement des sociétés commerciales et capitalistes en Europe dès le 18ème siècle et comment le théâtre, les œuvres romanesques, le développement de nouvelles théories politiques et sociales ont été la source des Lumières au même titre que la philosophie. Ils ont aussi échangé sur la façon dont le cinéma et la télévision, au 20è siècle, ont souvent débattu ces questions.

La majorité des travaux des ces deux journées ont fait l'objet d'une publication de plus de 300 pages dans la *Revue Tocqueville/ Tocqueville Review* en novembre 2019 (volume 40, issue 2). Les articles peuvent être consultés à l'adresse suivante : <https://www.utpjournals.press/toc/ttr/40/2>.

Ces deux derniers articles n'ont pu être inclus à temps dans cette publication mais sont bien rattachés aux travaux menés en avril 2019.

Ainsi, le premier article, celui d'Isabelle Antonutti est consacré aux raisons qui ont mené à la création du prix mondial Cino Del Duca, prix fondé par l'entrepreneur et mécène du même nom. Ce prix, qui a pour ambition de récompenser « une personnalité qui incarne un esprit humaniste » a été créé en 1967 par un éditeur de presse sentimentale pour tenter, avant tout, de s'acheter des lettres de noblesses en des cercles culturels dominés par la presse de qualité. Le prix, tout en étant très bien doté, ne jouit en rien de la réputation qu'il mérite. Les raisons données et étudiées par l'auteure sont riches d'enseignement car elles montrent combien le faible retentissement est encore lié à la réputation de son fondateur. Cependant, et de façon intéressante, ce prix permet aux auteurs primés de bénéficier d'une aide qui leur donne une certaine indépendance dans un monde dans lequel ils sont alors libres d'entreprendre comme ils le souhaitent. Dès lors, comme un revers de fortune, l'ambition initiale de Del Duca n'a pas été perdue et, avec le temps, bénéficiera sans doute, également, d'une bien meilleure réputation.

Le second article, rédigé par Tania Brandão revient sur les liens complexes entre capitalisme et culture au Brésil au travers de l'étude de la figure du brésilien du XIXe siècle. Revenant sur la création d'une société brésilienne au début du XIXe siècle qui repose sur la hiérarchisation de la structure sociale, où l'accès à l'éducation et à la culture sont limités, l'auteure donne à voir une société où les élites se considèrent sans obligations sociales. Leur richesse semble avant tout personnelle dans une société inégalitaire. Pour étudier cette situation, l'auteure utilise la caricature faite du « Brésilien » dans le théâtre comique français du XIXe siècle, et en particulier les opérettes françaises. Il en ressort un portrait du « Brésilien » fortuné assez déplaisante : il caractérise une élite frustrée, vaine et surtout dénuée de culture, à savoir sans intelligence. La conclusion que Tania Brandão en tire pour le Brésil moderne est sévère : la fracture sociale persistante dans la société brésilienne se double d'un manque de culture global – pour les élites comme pour les défavorisés – car les premiers la méprise et les seconds en sont privés au détriment de la société brésilienne dans sa totalité.

« Le capitalisme, la personnalité et la culture »

Colloque international - Paris, 11-13 avril 2019

PROGRAMME

Comité scientifique : Alan S. Kahan (PR Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines, membre sénior IUF) ; Frédéric Lebaron (PR ENS-Saclay) ; Catherine Marshall (PR Université de Cergy-Pontoise) ; Joanna Nowicki (PR Université de Cergy-Pontoise)

Jeudi, 11 avril

Accueil 9h00

9h30 Mot de bienvenue – *Katarzyna Kula* (Académie Polonaise des Sciences, Paris)

9h40 Discours d'ouverture – *Alan S. Kahan* (Université de Versailles/St. Quentin, membre sénior IUF)

10h00 Séance 1 : Le commerce, les mœurs, et la personnalité dans la pensée sociale du 18^{ème} siècle

Henry C. Clark (Dartmouth College, USA), « Merchants and Morality: Perspectives High and Low in the Long Eighteenth Century »

Pierre Lurbe (Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne), « Adam Ferguson on the 'age of separations' »

Catherine Larrère (Paris-I-Panthéon-Sorbonne), « le 'doux commerce' et ses critiques au XVIII^e siècle »

11h45, Séance 2 : Le capitalisme, le commerce et la personnalité dans la pensée sociale (1800-1945)

Warren Breckman, (University of Pennsylvania, USA), "Persons as 'Symbols' and 'Carriers' in the Social Thought of the Mid-Nineteenth Century"

Isabelle Rabault-Mazières (Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne), « Mal absolu ou rédempteur du Peuple ? Le crédit dans la France du XIX^e siècle »

Gregory Claeys (Royal Holloway College, University of London, UK), "How can we imagine a Post-consumerist Character?"

15h00 Séance 3 : Images du commerçant et de l'homme d'affaires dans le roman et au théâtre avant 1945

Jean-Yves Guérin (Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle), « Le capitaliste sur la scène : des spectacles du groupe octobre à La Folle de Chaillot de Giraudoux »

Amira Kharrouby (Université de Lyon 2), « L'homme d'argent sur la scène parisienne du XIXe siècle : figures et représentations »

Tania Brandao (UNIRIO, Brésil), « Capitalisme et culture : Le Brésilien et la longévité du XIXème siècle »

Vendredi, 12 avril

9h30h Discours d'ouverture *Joanna Nowicki* (Université de Cergy-Pontoise)

9h45 Séance 1 : "Le capitalisme, le capitaliste. Businessman, entrepreneur. Mots péjoratifs à travers les langues ?"

Josette Lefevre (Université de Picardie) et *Sophie Beroud* (Université de Lyon 2), « Le système capitaliste passé au crible de l'analyse syndicale (corpus textuel français 1945-2019) »

Alicja Kacprzak (Université de Lodz, Pologne), Représentations linguistiques du 'capitaliste', 'capitalisme'. Points de vue polonais ».

Alberto Mingardi (IULM, Université de Milan) "Capitalists before capitalism. Searching *La Stampa*'s historical archive, 1867-1920".

11h15 Projection de 30 minutes de « La terre de la grande promesse, 1974 » d'Andrzej Wajda, commentée par Kinga Siatkowska-Callebat (Sorbonne Université)

12h Séance 2 : La représentation du commerce et des affaires à la télévision et au cinéma.

Steve Davies (IEA, Londres, UK), "The Power Game: Business, Capitalism, and Power in Film and Television Since the 1960s"

Brian Schmitt (Université de Cergy-Pontoise), "Schumpeter Night Fever: Tony Manero & the Conception of the Entrepreneurial Society"

Johanna Gautier (Graduate Institute, Suisse), "Free to Choose vs The Age of Uncertainty: An Economists' Battle on Public Television"

15h30 Séance 3 : La représentation du capitaliste dans les sociétés post-communistes.

Nicolas Maslowski (Université de Varsovie, Pologne), « La désillusion, comme étape d'une histoire d'amour qui dure »

Dorota Pietrzyk-Reeves (Université de Cracovie, Pologne), "Postcommunism and the Second Birth of Capitalism"

Justyna Kramarczyk, PAN Brussels, Belgique, Winners or losers? Capitalist transformation, time and personality – a Polish perspective

Samedi, 13 avril

10h Discours d'ouverture *Frédéric Lebaron* (ENS-Saclay)

10h15 Séance 1 : L'image du mécène et le capitalisme

Isabelle Antonutti (Université de Paris – Nanterre), « La notoriété d'un mécène à travers le Prix mondial DEL DUCA »

Aurelia Desplain (Université de Versailles/St. Quentin), « Le capitaliste philanthrope : nouveau héros socialiste de la Chine contemporaine ? »

Laetitia Corbiere (Université de Lille) « Les imprésarios : musiciens entrepreneurs ou entrepreneurs mélomanes ? »

12h00 Séance 2 : Le capitalisme et ses effets sur la personnalité dans la pensée sociale depuis 1945.

Douglas Den Uyl (Liberty Fund, Indianapolis, USA), “A Tale of Two Capitalisms”

Andy Smith (Université de Bordeaux), « La compétitivité comme une culture capitaliste contestée : les conflits entre politiques industrielles et de la concurrence européennes »

Malgorzata Moleda-Zdziech (PAN Brussels, Belgique) “Which capitalism ? – some scenarios of capitalism in postmodern sociological approaches (Z.Bauman, A.Giddens, R. Sennett) ”/
« Quel capitalisme? – scenarios du capitalisme dans l’approche postmoderne sociologique (Z. Bauman, A. Giddens, R.Sennett) »

13h30 Discours de clôture - *Jean-Fabien Spitz* (Université Paris 1- Panthéon-Sorbonne),
« Quelle justice sociale aujourd'hui dans une société de liberté ? »

Mot de remerciement *Catherine Marshall* (Université de Cergy-Pontoise)

La notoriété d'un mécène à travers le Prix mondial Cino Del Duca

En 2018, Philippe Jaccottet a été le 43ème lauréat du Prix mondial Cino Del Duca de la Fondation Simone et Cino Del Duca. L'ambition de ce prix est de récompenser une personnalité qui incarne un esprit humaniste, il a été fondé en 1967 et la littérature est majoritaire avec 20 prix remis à des écrivains ou poètes comme Léopold Sedar Senghor, Jorge Luis Borges ou Patrick Modiano. Il est richement doté (200 000 €), après le prix Nobel, il demeure la récompense littéraire la mieux gratifiée au monde. Créé par un éditeur de presse pour valoriser son image et intégrer les cercles de pouvoir culturel, a-t-il obtenu la notoriété souhaitée ? Après avoir évoqué la réussite professionnelle de Cino Del Duca et le rôle du mécénat dans sa vie, nous mesurerons la médiatisation du Prix mondial, et nous nous interrogerons sur les raisons de ce faible retentissement.

Cino Del Duca (1899-1967), entrepreneur culturel

Personnage oublié de l'histoire, il demeure un cas exceptionnel en France car il est un des premiers entrepreneurs culturels à développer une infrastructure verticale de cette ampleur. L'itinéraire de ce patron de presse illustre les mutations des entreprises culturelles au XX^{ème} siècle. Créateur de *Nous Deux*, *Télé Poche*, producteur de *Touchez pas au grisbi* et de *L'Avventura*, éditeur des *Rois maudits*, Cino del Duca a construit un empire médiatique populaire¹. Mais comment ce vendeur de comics est-il devenu un magnat de la presse ? Son destin est autant atypique qu'exemplaire. Il traverse les deux guerres mondiales, il milite au Parti communiste, il subit la répression de la dictature fasciste et participe pleinement à la reconstruction des Trente Glorieuses. Au niveau personnel, l'ambition le porte, il est animé par une terrible volonté de réussite. A ses débuts en Italie, il ne choisit pas le secteur le plus facile, la presse de jeunesse, mais elle se trouve être rapidement un domaine lucratif. Autant pour élargir ses activités éditoriales que pour échapper à la police fasciste, il émigre en France en 1932 où il publie des magazines pour enfants comme *Hurrah !* qui s'inscrit parmi les illustrés de l'âge d'or aux côtes du *Journal de Mickey*. Il lance plusieurs illustrés pour la jeunesse et fait connaître les comics américains et le fumetto italien. En 1947, il invente la presse du cœur soit la meilleure vente de la presse féminine jusque dans les années 60². Il crée 14 magazines féminins comme *Nous Deux*, *Intimité*, *La Vie en fleur*, *Madrigal*, *Festival*, *Secrets de femmes*, *Ciné-Révélation*, Ces journaux déclinent le thème de l'amour sous diverses formes fictionnelles : récits, romans, bandes dessinées, le roman-photo est bien sur la marque de cette presse avec ses histoires en images. Ses équipes conçoivent, écrivent, fabriquent, impriment et vendent ces magazines féminins et encore quelques titres pour la jeunesse dont le célèbre *Tarzan*. Il diffuse ses publications en Espagne, en Belgique, dans tous les pays francophones et garde toujours des activités en Italie. La diffusion hebdomadaire de ses titres de presse avoisine les 5 millions d'exemplaires. Dans les années soixante, Del Duca engage son entreprise dans une stratégie de diversification et il élargit ses activités dans un développement culturel horizontal. Il affirme sa position d'éditeur et il ouvre des librairies. Il devient producteur de cinéma et lance 16

¹ Antonutti, Isabelle, *Cino Del Duca, de « Tarzan » à « Nous Deux »*, itinéraire d'un patron de presse, Presses universitaires de Rennes, 2013.

² Antonutti, Isabelle, « La Presse du cœur » in *Encyclopedia Universalis*, 2014

films dont *Touchez pas au grisbi* et *L'Avventura*. Il construit 4 grandes imprimeries et devient propriétaire d'un quotidien *Paris-Jour*, qui sera le premier tabloïd français. Au moment de son décès, en 1967, il pilote le quatrième groupe de presse français. Son épouse reprend la direction du groupe connu sous le nom des Editions mondiales, puis elle le vend à des investisseurs en 1979.

Le couple mécène

Cino Del Duca entretient une attitude duale avec son capital ; il aime en jouir mais ne lui voue pas un culte. Il n'utilise pas ses milliards pour se construire un château pharaonique, il n'investit pas dans l'immobilier, sa richesse demeure un moyen et non une fin. Durant toute leur vie, la générosité du couple n'a jamais fait défaut, il finance de nombreuses actions sociales, culturelles et éducatives. Le couple s'affirme mécène-philanthrope, il œuvre pour le bien des hommes et il favorise le développement des lettres, des arts et des sciences. Simone et Cino Del Duca souhaitent aussi prendre place dans la pyramide sociale des riches et des puissants. Outre une générosité sincère liée à des moyens financiers importants, le couple investit dans le mécénat pour valoriser son image. Leurs productions éditoriales les classent dans un univers déprécié et la richesse ne leur accorde aucun capital symbolique pour intégrer les cercles de pouvoir. Ses publications connaissent une diffusion exceptionnelle mais elles sont éloignées de la culture légitime, ses magazines populaires sont lus en majorité par des classes sociales à faible capital culturel et l'intelligentsia se méfie de cette culture de masse, elle est considérée comme un opium du peuple³. Sa dénonciation atteint son apogée à la fin des années soixante, la protection des jeunes et des femmes face à l'aliénation mentale engendrée par des lectures dangereuses est considérée comme une mission de salut public⁴. Pour les Del Duca, le mécénat culturel cherche à compenser l'accumulation d'argent issu des productions de divertissement. Le financement de la culture et de l'éducation permet diffuser de manière souterraine la figure et les valeurs des financeurs⁵. La création de la Bourse Del Duca, en 1952, est sa première incursion dans le monde littéraire. La bourse est dotée d'un montant d'un million en 1957 (20 000 euros) c'est le prix le mieux doté en France. Les premiers lauréats sont Félicien Marceau et Paul Gadenne. La remise des prix est l'occasion d'une prestigieuse cérémonie à l'hôtel Georges V à Paris. Trois ou quatre cents invités, ambassadeurs, académiciens, écrivains, éditeurs, hommes politiques, comtes, duchesses, sont conviés à ce gala ; c'est une opération de communication destinée à légitimer l'éditeur. Cette bourse perdure jusqu'au décès de Cino Del Duca en 1967. Son épouse, Simone, se lance alors dans un devoir de mémoire qui trouve sa consécration dans la création de la Fondation Simone et Cino Del Duca.

La fondation Simone et Cino Del Duca

La fondation est un vœu de Cino Del Duca ; en l'absence d'héritiers directs, il voulait convertir sa fortune en une œuvre pérenne, afin de prolonger son destin et donner un sens à sa fortune. L'idée de Cino Del Duca était de créer un centre de soins pour son personnel mais la réalisation d'un hôpital privé s'avère très compliquée. La recherche de légitimité n'est pas le seul objectif du couple, il n'a pas eu d'enfants et il avait, de longue date, décidé de concrétiser leur héritage en une œuvre à leur

³ Mollier, Jean-Yves, *La lecture et ses publics à l'époque contemporaine, essais d'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2001.

⁴ Hebert, Pierre (dir), *La Censure de l'imprimé, Belgique, France, Québec et Suisse romande. XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, Québec, Editions Nota Bene, 2005.

⁵ Tournès, Ludovic, *L'argent de l'influence : les fondations américaines et leurs réseaux européens*, Paris, Éd. Autrement, 2010.

nom. Onzième fortune de France en 1980, Simone Del Duca s'emploie à réaliser ce projet. L'acte de fondation implique une entreprise permanente et un dessaisissement du patrimoine, une somme inaliénable est affectée ainsi le financement est assuré par les revenus du capital de départ. En 1975, un décret du Conseil d'Etat reconnaît d'utilité publique la Fondation Simone et Cino Del Duca à partir de cet objectif : « Favoriser la recherche pour lutter contre les maux dont souffre l'humanité ». Son lancement est inauguré par la ministre de la Santé, Simone Weil. La fondation délivre le Prix mondial Cino Del Duca dont l'ambition est de distinguer une personnalité qui incarne un esprit humaniste. Il récompense des créateurs du monde entier dans une certaine interdisciplinarité, poètes, médecins et archéologues, côtoient historiens, physiciens et philologues. La fondation a également une vocation scientifique, culturelle et artistique avec trois autres dotations, le Grand prix scientifique (275 000 euros), le Grand prix d'archéologie (150 000 euros) et le Grand prix artistique (150 000 euros). Simone Del Duca a légué sa fondation l'Institut de France, elle est décédée en 2004.

Enquête sur la médiatisation du Prix mondial Del Duca

Parmi les récipiendaires, la littérature est majoritaire avec 20 prix remis à des écrivains ou poètes. Afin de vérifier la médiatisation du prix, 23 écrivains et historiens ont été choisis et soumis à des requêtes auprès de différents corpus : encyclopédies, bases de données littérature, sites des éditeurs, presse d'information générale et un réseau social de lecteurs. Les auteurs retenus ont obtenu le Prix entre 1970 et 2016, soit Jean Anouilh, Ignazio Silone, Jean Guéhenno, Alejo Carpentier, Léopold Sedar Senghor, Germaine Tillon, Jorge Luis Borges, Ernst Jünger, Yachar Kemal, William Styron, Jorge Amado, Ismaël Kadaré, Yves Bonnefoy, François Nourissier, Simon Leys, Mario Vargas Llosa, Mona Ozouf, Milan Kundera, Patrick Modiano, Robert Darton, Andreï Makine, Sylvie Germain et Philippe Jaccottet. L'encyclopédie *Wikipedia* est le site qui référence le mieux le Prix avec 50% de biographies où est mentionnée cette récompense. Sur l'*Universalis*, il n'y a aucune occurrence, toutefois cette encyclopédie compte peu de biographies d'écrivains. Sur les bases de données littéraires anglo-saxonnes soit *Literary Reference Center* et *MLA International Bibliography*⁶, deux résultats apparaissent dont la citation d'un livre de William Styron qui raconte la remise du prix alors qu'il était en dépression nerveuse⁷. Les maisons d'éditions des auteurs recensent peu le prix avec 47% de retours positifs pourtant les éditeurs représentent de grandes maisons soit : Gallimard, la Table ronde, Grasset, Seuil, Bourgois, Stock, Flammarion, Seuil, ... Des requêtes ont été lancées sur le réseau social de lecteurs Babelio⁸, pour vérifier l'intérêt pour le grand public. Alors que ce site détaille, par exemple, pour Patrick Modiano, les différents prix obtenus tout au long de sa carrière, depuis le Grand Prix de l'Académie française en 1972, en passant par le Goncourt, le Prix Relay des voyageurs et bien sur le Nobel, il ne cite jamais (pour aucun auteur) le Prix mondial Cino Del Duca. Les animateurs du site ont donc considéré que ce prix n'avait aucune représentativité pour le grand public. Un dernier sondage a été effectué sur la presse francophone avec *Europresse*⁹, 4 articles mentionnent la remise du prix en avril 2018 à Philippe Jaccottet. Le prix n'est cité que 161 fois, par comparaison, la même recherche sur l'expression « prix Goncourt » rapporte plus de 49 000 occurrences.

⁶ Articles et bibliographie d'articles, livres et thèses, produits par la *Modern Language Association*.

⁷ William Styron, *Face aux ténèbres. Chronique d'une folie*, Gallimard, 1990.

⁸ Un réseau social pour mettre sa bibliothèque en ligne et partager avec des membres ayant des affinités littéraires [www.babelio.com/]

⁹ *Europresse.com*, plus de 10 000 sources d'information françaises et étrangères, généralistes et spécialisées sur plusieurs décennies d'archives (<http://www.europresse.com>.)

La notoriété du Prix mondial Del Duca

Le nom Del Duca est affilié depuis plus de soixante ans à un prix mais a-t-il réussi à obtenir une certaine réputation ? Plus simplement quelle est la valeur de ce prix ? Est-ce que ce mécénat a permis de légitimer la figure originelle des financeurs, de dépasser les frontières culturelles ?

Selon l'enquête réalisée, le prix mondial Del Duca reste quasiment inconnu et il n'intègre pas le monde des lettres. Il n'offre pas au lauréat une vitrine, une reconnaissance.

Ce prix n'est pas utilisé par les éditeurs pour accélérer leur vente, pas de promotion, ni de valorisation, pas de bandeau rouge, vert ou bleu pour annoncer cette récompense, à peine un éditeur sur deux mentionne cette récompense sur leur site. Il se place à contrecourant des prix littéraires actuels qui sont des machines médiatiques destinées à faire vendre¹⁰. Il reste en dehors des circuits de diffusion.

Ce prix n'est pas avant-gardiste, il ne récompense pas l'audace. Au contraire, il s'inscrit dans la figure de la postérité et de l'œuvre reconnue puisque les auteurs sont déjà installés. Il aura certainement été un tremplin pour le Prix Nobel, quatre bénéficiaires (Andreï Sakharov, Konrad Lorenz, Mario Vargas Llosa et Patrick Modiano) ont reçu ces deux prix, soit le Prix mondial avant le Nobel. Pourtant, le faible écho médiatique relevé lors du sondage montre que le prix n'apporte pas une légitimation ou une consécration supplémentaire à ces créateurs connus, ils ne connaissent pas "un agrandissement de la notoriété" comme l'analyse Nathalie Heinrich¹¹. Ils ne sont guère sollicités et n'accèdent pas à une renommée supplémentaire.

Il est vrai que ce prix sort des sentiers battus, il tient une place singulière puisqu'il n'est pas que littéraire et qu'il récompense aussi des scientifiques, il brouille les frontières habituelles, son ambition est de récompenser une personnalité qui incarne un esprit humaniste. Il reste en marge des circuits d'influence. Il est un peu l'héritier de l'Académie, alors même, qu'il a été créé dans les années 70 dans une période où de nouveaux types de prix apparaissaient comme le Livre Inter, le prix RTL-Lire ou le Grand prix des lectrices de Elle, pour remettre en cause des jurys littéraires traditionnels et bien avant le prix Goncourt avait été mis en place pour s'opposer aux prérogatives de l'Académie française¹².

Depuis le décès de Simone Del Duca, il est orchestré par l'Institut de France dans une grande réserve ou même opacité, les lauréats sont choisis sur proposition des différentes Académies et les jurys sont composés de membres des Académies, aucune liste n'est publiée avec les candidats en présence. Le choix des candidats en compétition tout comme le protocole d'attribution restent secrets. De nombreux prix choisissent un processus qui mêle l'ouverture et le secret, ce qui permet de maintenir un suspense. La fondation Del Duca demeure d'une totale discrétion, elle communique peu et elle ne s'intéresse pas aux médias, à la suite des remises de prix, il n'y a aucun plan de communication. La fondation se différencie des industries culturelles et s'affranchit de la machinerie médiatique, Simone Del Duca en s'inspirant du modèle de l'Académie souhaitait inscrire ce prix dans une volontaire distinction qui coupait avec les productions populaires qui ont construit sa fortune. Elle prône un mécénat classique avec un prix élitiste qui couronne une œuvre légitime Mais l'argent ne parvient pas à affronter cet ennemi invisible : la réputation. Même si actuellement l'image du groupe est dépassée car qui connaît encore la presse sentimentale et le roman-photo ? Del Duca reste un étranger dans une branche, l'édition, franco-française et même germanopratine. Ce capitaine

¹⁰ Sylvie Ducas, *La Littérature à quel(s) prix ?* Éditions la Découverte, 2013.

¹¹ Nathalie Heinrich *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, la Découverte, 1999.

¹² Sylvie Ducas, « Prix littéraires créés par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? », *Réseaux* 1/2003, p. 47-83 [URL : www.caim.info/revue-reseaux1-2003-1-page-47.htm]. DOI : 10.3917/res.117.0047.

d'industrie demeure un immigré et un éditeur populaire assigné à un espace défini. Les frontières culturelles sont quasiment infranchissables et le nom de Del Duca est toujours associé à la culture de grande consommation.

Alors à qui sert le Prix mondial Del Duca ? Il n'affiche pas la consécration littéraire portée par les Académies, n'apporte pas de rentabilité économique et sa valeur littéraire ne s'insère dans aucun dispositif de reconnaissance¹³. Il entérine d'abord la volonté d'un couple d'inscrire leur nom dans un dispositif pérenne où le capitalisme soutient la création. Si ce prix n'apporte pas gloire et célébrité, il permet à des écrivains de vivre de leur art, de les alléger de tout souci financier et c'est inestimable. Rappelons que les bourses littéraires créées en 1952 avaient cet objectif, permettre aux auteurs à vivre en toute indépendance financière. L'indépendance était un maître mot chez les Del Duca qui ont toujours revendiqué la liberté d'entreprendre. La reconnaissance s'organise sur un temps long car elle se confronte à cette ambiguïté de l'autorité en littérature qui allie « croyances et représentations »¹⁴, la fondation Del Duca n'offre pas encore une caution suffisante. Mais le temps permettra, sans nul doute, d'apporter la reconnaissance morale et spirituelle à ce prix et concluons par cette description optimiste écrite par William Styron quand il a été récompensé en 1985 : « Le prix Mondial Cino Del Duca s'est acquis un immense respect en France – un pays aimablement entiché de prix et récompenses d'ordre culturel – non seulement en vertu de son éclectisme et du mérite dont témoigne le choix des récipiendaires, mais pour la générosité du prix lui-même [...] En ma qualité d'Américain, tout particulièrement, il m'eût été difficile de ne pas me sentir honoré d'être inclus dans leur cénacle »¹⁵.

L'auteur :

Isabelle Antonutti est conservateur des bibliothèques au Pôle Métiers du livre de l'université Paris Nanterre. Docteur en histoire, elle est membre du laboratoire du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines).

Publications :

Cino Del Duca : un editore tra la Francia e l'Italia, Milano, Franco Angeli, 2015.

Cino Del Duca, de Tarzan à Nous Deux, itinéraire d'un patron de presse, Presses universitaires de Rennes, 2013.

Coordination d'ouvrages

Migrations et bibliothèques, Edition du Cercle de la librairie, 2017

Derniers articles ou contributions à des ouvrages collectifs

¹³ Sylvie Ducas, « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? », *COntEXTES* [En ligne], N° 7, 2010, [URL : <http://contextes.revues.org/4656>] ; DOI : 10.4000/contextes.4656

¹⁴ Sylvie Ducas, *op.cit.*

¹⁵ William Styron, *op.cit* p..20

" Traité d'illégitime défense : contre la presse du cœur et la presse du crime, histoire d'un lobbying
In *La prescription culturelle*, sous la direction de B.Chatelain et Sylvie Ducas, Presses de l'Esssib, 2018.

"Philanthropie, affects et engagement à la Bibliothèque des Amis de l'instruction", en collaboration avec Sarah Clément, In [Revue française des sciences de l'information et de la communication](#) , N° 14, 2018.

" La Bibliothèque populaire d'Arès" In *Société historique et archéologique d'Arcachon et du pays de Buch*, N°175, 2018.

"Le bonheur dans la presse féminine" In *Georges Pompidou et une certaine idée de la France heureuse*, sous la direction de Mathieu Flonneau, Christine Manigand, Bruxelles, Peter Lang, série "Études", 2018, 300 pages.

« Cino del Duca, un injuste oubli » In *Ciao Italia*, catalogue de l'exposition, Editions de la Martinière, 2017.

Certaines formes de présence du passé dans le présent possèdent un poids décisif, capable de détenir la marche du temps et, ainsi, de freiner les possibilités de rénovation humaine. Ce thème est d'extrême importance pour l'étude de la société brésilienne, en particulier pour la façon de penser la cultureⁱ.

Les propositions de Pierre Bourdieu (1979), surtout ses concepts de distinction et d'habitus social, et celles de Edward Said (2000), dédiées aux effets de l'impérialisme, envisagées ici avec une certaine liberté, peuvent fonctionner comme de bons guides d'analyse. L'objet de cet article est l'étude de documents historiques (sources primaires), afin d'arriver à une vision renouvelée des relations entre capitalisme, personnalité et culture dans la société brésilienne.

Il est important de prendre comme point de départ une vision objective du processus historique. Les pays tropicaux exploités sous le régime mercantiliste agro-exportateur ont vécu des réalités sociales où la culture avait un rôle secondaire. Bien des variations historiques locales ont été enregistrées dans les différents territoires exploités.

Au Brésil, la domination mercantiliste a été très dure, sans aucune pratique culturelle en dehors des rites colonialistes de domination. La colonisation portugaise, initiée au XVI^e siècle, a suivi strictement les préceptes de l'économie mercantile agro-exportatrice, fondée sur la monoculture, les grands domaines et l'esclavage. Pour la logique de ces modèles, la culture n'existait pas en tant qu'une pratique indépendante en soi.

L'occupation du territoire, principalement rural, était de caractère centrifuge, c'est-à-dire, dispersée, avec de timides groupements urbains, dotés de fonctions administratives et portuaires assez restreintes. Dans cette dynamique, les moindres rituels sociaux pratiqués faisaient partie intégrante du processus de colonisation, impliquant des formes de catéchisation et de contention morale, des commémorations religieuses traditionnelles et des événements de célébration des autorités, pour la soumission des indigènes et des colons.

Au XVIII^e siècle, lors de la découverte des mines d'or et de diamants, il y a eu une expansion du commerce, du corps administratif et des centres urbains. Il apparaît alors une petite bourgeoisie prospère. Cette nouvelle couche sociale fait accroître le mouvement des familles qui envoyaient leurs enfants étudier à Coimbra (au Portugal). On voit naître alors des initiatives dilettantes – les premières sociétés littéraires et les premiers théâtres.

À Rio de Janeiro, le panorama colonial se modifie autour d'une vie courtisane et frivole, avec la migration de la famille royale portugaise, en 1808, provoquée par les guerres napoléoniennes. La crise du système colonial et l'expansion économique des grands propriétaires locaux a déclenché le processus d'Indépendance (1822), influencé par les idées de l'illuminisme français, acclimaté néanmoins à la réalité brésilienne esclavagiste et à celle des grands domaines.

La rupture d'avec la métropole s'est passée de manière remarquable. L'héritier de la couronne portugaise est devenu le leader du processus d'émancipation. La noblesse qui

l'a entouré a stimulé une atmosphère culturelle particulière, où se mêle l'ébahissement face à l'Europe et la honte de la pauvreté tropicale. Dans une configuration rare en Amérique, le Brésil est devenu un empire, avec une famille royale qui ramifiera des dynasties royales européennes, les Orléans et Bragance. L'élite, les *hommes bons*, devaient avoir de la fortune et du sang noble, ou, encore mieux, des titres de noblesse. Selon les paroles du peuple, n'importe qui devenait noble et défilait sa supériorité sociale avec pompes et circonstances. En même temps, la vie culturelle et la réalité de l'éducation présentaient une raréfaction considérable.

À partir des années 1840, le pays voit surgir un cycle de prospérité agro-exportatrice encore plus profond que le cycle du sucre colonial - l'expansion de la caféiculture dans les grandes exploitations agricoles, soutenues par la main d'oeuvre esclave. Pour ces grands planteurs, la culture se confondait avec la consommation somptuaire, d'ostentation, une manière de consolider et de confirmer leur puissance sociale.

La référence portugaise, la matrice culturelle qui n'a pas été mise de côté avec l'Indépendance, a conduit la société brésilienne à devenir friande de l'univers culturel français, prédominant au Portugal. Mais, à la différence de la colonisation espagnole, par exemple, les Portugais n'ont pas fondé d'universités. Les premières facultés brésiennes sont apparues seulement au XIX^e siècle, à Salvador et à Rio de Janeiro, consacrées à la médecine, à la formation militaire, aux Beaux-Arts, au Droit et à la Polytechnique, selon le modèle des Grandes Écoles Françaises. Il s'agissait d'écoles pour l'élite dont la structure scolaire et administrative suivait le système de chaires professorales permanentes, avec une organisation rigide, profondément hiérarchisée, qui correspondait à la structure de la société. La première université du pays n'a été créée qu'en 1920.

Ce cadre socio-historique permet de dessiner un profil de l'entrepreneur et de l'homme d'affaires brésilien, personnalité fortement associée au pouvoir politique, selon une structure de concentration de richesse et de hiérarchie sociale endurcie où l'action du citoyen, des classes moyennes et du peuple est limitée. Au début, pendant la plus grande partie du XIX^e siècle, l'exclusion se faisait en raison de l'esclavage, du maintien du vote censitaire et de l'imposition des références nobles et aristocratiques de comportement - en réalité, de consommation et d'ostentation.

À la proclamation de la République et tout au long du XX^e siècle, jusqu'à nos jours, la concentration de pouvoir et l'exclusion sociale sont causées notamment par le maintien d'une société énormément stratifiée où l'accès à l'éducation et à la culture, et par conséquent à l'information, est extrêmement limité. D'une manière générale, l'élite considère la richesse comme un trésor personnel dépourvu d'un quelconque engagement social. La violente concentration de richesse ne suscite aucune obligation vis-à-vis de la société - même pas face à la tragédie du manque de scolarisation pour tous. Le Brésil continue d'être un pays où d'importants musées, délaissés à la misère, brûlent.

Il est possible de constater une continuité de mécanismes de pouvoir en vigueur au Brésil, malgré les changements politiques, juridiques et constitutionnels. D'une certaine manière, les barons du café se sont transformés en requins de l'industrie et des négoce, comme si la transition de l'économie agro-exportatrice à une société industrielle moderne ne demandait pas une transformation du tissu social et de la participation de

l'homme du peuple. D'une certaine manière, en plus d'être un problème historique de l'impérialisme, de la soumission de l'autre, la pauvreté des pays en développement est aussi le résultat d'un impérialisme intérieur. Bien que le sujet soit beaucoup plus vaste que l'objectif de ce travail, le but est de se pencher sur l'expansion des réflexions de Said (2011)

Les élites colonisées prétendent appartenir à l'empire, quoiqu'elles fassent partie d'un autre monde. Ainsi, elles sont des victimes faciles pour l'échelle des valeurs de l'eurocentrisme, négative, discriminatoire, imprégnée de préjugés acides, si le regard est immédiat. Cependant, la vision eurocentrique n'est pas établie selon un critère arbitraire, elle maintient une relation aigüe avec le processus historique, dès que les élites refusent son rôle de souveraineté sociale légitime, positif, en faveur d'une mécanique coloniale régressive. Cette vision se révèle dans la rigidité humaine trouvée dans les types des comédies. Il s'agit d'une condition antihumaine, mais elle est malheureusement inspirée par la réalité. En même temps que elle provoque le rire, elle pourrait être pensée d'un autre emplacement historique et dimensionner des problèmes sociaux majeurs : quel est la liaison entre la caricature et le modèle ?

Le thème mérite d'être étudié à partir d'un angle très spécial, le théâtre comique français du XIX^e siècle. La perspective est du personnage du Brésilien, qui apparaît à une place d'une certaine importance dans deux oeuvres de Meilhac et de Halévy, avec musique d'Offenbach. Les pièces sont *Le Brésilien* (1863) et *La vie parisienne* (1866). Il est intéressant de noter que ce théâtre, des opérettes et des formes dérivées, des opéras-bouffe, des opéras comiques, suit une tradition spécifique dans la scène théâtrale parisienne – "Art profondément français, l'opérette est née insolente, rusant avec l'autorité, se moquant d'elle autant que de son public, pour le grand bien de l'une et de l'autre." (Oster et Vermeil, 2008, p.8)

Le berceau de l'opérette a été le théâtre des foires, où elle est née et créée sous l'interdiction de représenter, imposée par le gouvernement en faveur de l'Académie Royale de Musique (Opéra) et de la Comédie Française. Donc, il s'agit d'un théâtre anti-privilège. Sa tournure était rapide, agile, en ligne avec l'esprit des rues. Il semble juste de considérer que le genre a agi comme une forme d'éducation populaire, dans le sens exposé par Strindberg dans la préface de *Mademoiselle Julie*. Il faut souligner que le focus, envers le public, était l'expansion du sens critique de l'homme moyen.

Une caractéristique fondamentale de l'opérette et de ses variations doit être mise en évidence - dévouée au rire, au flux léger des humeurs, elle ne se prend pas au sérieux, se moque de soi-même avec intensité. Les deux oeuvres considérées pour l'étude du thème sont des héritages directs de l'opéretteⁱⁱ. *Le Brésilien* est souvent classifié comme vaudeville, mais, dans l'édition des œuvres complètes de Meilhac e Halévy, le texte figure en tant que comédie. *La vie parisienne*, au contraire, est classifiée comme un opéra-bouffe.

La définition de Jean-Claude Yon est objective : "*Le Brésilien*, qui sera joué près de trois cents fois jusqu'en 1888, est une pochade très gaie qui met en scène des gens de théâtre..." (282). Alors il faut noter là un procès net d'évolution du langage théâtral – dans *Le Brésilien*, c'est que les auteurs montrent, sont des types de théâtre inspirés par la

tradition de la scène. Au lieu d'une *personne réel*, ceux qu'y apparaissent sont des *emplois*ⁱⁱⁱ, fonctions théâtrales traditionnelles, déterminés par l'action.

Dans l'intrigue simple, le personnage le Brésilien apparaît comme une figure caricaturale descendante des fanfarons et personnages grossiers du théâtre italien et espagnol. La caractérisation se fait par le costume, les manières grossières et la forme de s'exprimer. Le texte mentionne directement : "...perruque et favoris noirs, teint cuivré : habillement riche et excentrique, de couleurs voyantes; bijoux." (p.379). À ce moment là, le type pourrait être un natif de n'importe quelle partie de l'Amérique Latine. Sa définition humaine remonte à une espèce d'existence barbare, rustique, applicable à plusieurs nationalités, quelqu'un capable de fonctionner en tant que conflit ou obstacle devant l'action dramatique.

IMAGE 1

Le noyau comique proposé tourne autour du désir d'une actrice, chaste demoiselle, une modalité d'ingénue ou d'amoureuse, de conquérir l'homme aimé, un homme d'affaires, disputé par une autre actrice, une femme intrigante. Pour que le bel homme tant désiré s'intéresse à elle, l'actrice simule l'existence d'un autre amour, assez exubérant, et demande à un collègue acteur de se passer pour le personnage brésilien et faire comme s'il était son nouvel amour. Le Brésilien se présente comme un homme aisé, mais grossier, indélicat et rustique. Pour le public du théâtre comique parisien, il devient, de ce fait, à cette époque, un personnage populaire, ridicule. L'objectif théâtral est bien clair, dans les paroles de l'actrice : « ...Je veux un Brésilien pour rire... un Brésilien qui ne puisse pas prendre son rôle au sérieux ! » (p.369)

Face à cette oeuvre, les critiques n'ont pas hésité, suivant les canons du grand art : "Évidemment, le niveau de l'esprit national baisse et le peuple français, naturellement excessif, est prêt à devenir le plus imbécile et le plus gâteux des peuples. Il tourne aux refrains mécaniques, aux charges épileptiques, à tout ce qui déchaîne et encourage la littérature du *Brésilien* et des *Bouffes*, patronnée et couverte de croix par le mécénat de M. De Morny." (Edmond et Jules de Goncourt, apud Yon, p. 282)

La vie parisienne a atteint un succès encore plus massif. Le titre est celui "d'un journal hebdomadaire illustré, fondé en 1862, destiné aux gens du monde et du demi-monde, concentré sur la mode, les théâtres, les courses, la vie élégante" (Yon, 2000, p. 334). En comparaison avec *Le Brésilien*, la pièce exhale un fort désir de réalité ou, encore, mieux, de reportage. C'est n'est pas désormais un pur divertissement théâtral, mais un regard rebelle au monde. Les analystes parlent aussi de la pièce en tant que photographie de Paris en 1866 (Yon, 2000, 335/336)

Le texte - aussi bien que la musique - est dominé par un singulier jeu d'enchantement et de jugement critique, ironie et moquerie. Les personnages et les scènes insinuent une ville à la fois irrésistible et trompeuse, comme si l'histoire décrite était, elle aussi, un conte pour charmer, flouer et divertir. De ce fait, les personnages doivent avoir un aspect ambigu, le suffisant pour qu'ils puissent leurrer ou se faire leurrer. Ils sont, cependant, des *types réels*. Et, de cette forme, ils créent une ville irrésistible, réel mais illusoire, théâtrale et même spectaculaire, une image possible de Paris, qui badine avec ses amoureux.

Le début de l'action montre l'arrivée bouillonnante des touristes qui débarquent avides à la station ferroviaire, la gare du chemin de fer de l'Ouest, Rive Droite (p. 265). Il ne peut avoir d'image plus forte de l'avancée des temps : ce qui est suggéré est le monde fébrile du présent industriel que la foule de touristes veut découvrir à l'Exposition Universelle de 1867, époque à laquelle la pièce se situe.

La foule proclame :

"A Paris nous arrivons en masse,
A Paris nous nous précipitons !
A Paris il faut nous faire place,
A Paris nous nous ruinerons !" (p. 283)

Dans la pièce, parmi les étrangers avides des charmes parisiens, se trouve un baron suédois benêt, sa belle épouse et un Brésilien, dont le rondeau devient très vite populaire. Dans ses paroles, on peut voir bien quelques contours de l'histoire de la société brésilienne et, à différence du type de *Le Brésilien*, on ne peut pas hésiter à propos de ses origines :

« Je suis Brésilien, j'ai de l'or,
Et j'arrive de Rio de Janeiro ;
Plus riche aujourd'hui que naguère,
Paris, je te reviens encore !

Deux fois je suis venu déjà ;
J'avais de l'or dans ma valise,
Des diamants à ma chemise :
Combien a duré tout cela ?

Le temps d'avoir deux cents amis
Et d'aimer quatre ou cinq maîtresses,
Six mois de galantes ivresses,
Et plus rien ! Ô Paris ! Paris ! »

(p. 283/284)

IMAGEM 2

La force et le pouvoir du personnage apparaissent désignés d'une façon à la fois comique et embarrassant, traduisent une ambition vertigineuse pour le plaisir mondain :

« En six mois tu m'as tout raflé,
Et puis, vers ma jeune Amérique,
Tu m'as, pauvre et mélancolique,
Délicatement emballé !
Mais je brûlais de revenir,
Et là-bas, sous mon ciel sauvage,
Je me répétais avec rage :
« Une autre fortune ou mourir ! »
Je ne suis pas mort, j'ai gagné
Tant bien que mal des sommes folles,
Et je viens pour que tu me voles
Tout ce que là-bas j'ai volé ! » (p. 285)

La suite de son discours ne laisse pas aucun doute à propos de ses projets. La reconnaissance sociale désirée acquiert un accent dérangeant, puis qu'il n'a pas des ambitions majeures en dehors des possibilités de la vie anonyme de plaisir. Ainsi, l'expérience existentielle souhaitée est de devenir objet des plaisirs les plus immédiats, être dévoré par la cité mythologique :

Ce que je veux de toi, Paris,
Ce que je veux, ce sont tes femmes,
Ni bourgeoises, ni grandes dames,
Mais les autres... l'on m'a compris !
Celles qu'on voit étalant
Sur les velours de l'avant-scène,
Avec les allures de reine. (...)
Celles dont l'œil froid et câlin
En un instant jauge la salle,
Et va cherchant de stalle en stalle
Un successeur à ce gandin
Qui, plein de chic, mais indigent,
Au fond de la loge se cache,
Et dit en mordant sa moustache :

« Où diable trouver de l'argent ? ... »

De l'argent ! Moi, j'en ai ! Venez !

Nous le mangerons, mes poulettes,

Puis, après, je ferais des dettes :

Tendez vos deux mains et prenez !

Hurrah ! Je viens de débarquer,

Mettez vos faux cheveux, cocottes !

J'apporte à vos blanches quenottes

Toute une fortune à croquer !

Le pigeon vient ! plumez, plumez...

Prenez mes dollars, mes bank-notes,

Ma montre, mon chapeau, mes bottes,

Mais dites-moi que vous m'aimez ! (...) (p. 283/285)

La rubrique qui signale l'entrée du Brésilien fait allusion aux probables mécanismes d'origine de sa fortune: "Entre le Brésilien, suivi de deux petits nègres portant des sacs et des valises." (p. 283). Sa promesse de prodigalité est amplement justifiée, au final, quand la réconciliation générale, nécessaire pour une conclusion musicale joyeuse, se passe pendant un bal offert à tous par le Brésilien, une preuve incontestée de son obstination à dépenser l'argent accumulé – volé – à Paris. Pour renforcer son profil de benêt, de quelqu'un qui est venu de là-bas, il tombe amoureux de Gabrielle, la gantière.

IMAGEM 3

La pièce, de cette forme, basée sur le même modèle de caricature utilisé par *Le Brésilien*, va un peu plus loin, en accordant au type des couleurs historiques claires et des tons empruntés à la réalité. Elle révèle cependant non seulement un artifice du langage théâtral, ici la construction d'un personnage comique exubérant, mais le portrait d'une élite grossière inutile, d'un goût douteux. La variation des costumes, créés par Draner, illumine bien le changement opéré d'une pièce à l'autre, du type théâtral au type réel, bien que toujours caricatural.

Le Brésilien, alors, c'est le *rastaquera*, un sujet sans culture, un homme quelconque adonné aux plaisirs charnels les plus immédiats, aveugle devant les lumières de Paris. Pour lui, la ville n'est que fascination au plus haut degré de superficialité. Il n'y voit que l'occasion de dissiper sa fortune construite grâce au travail des esclaves. Le thème est d'une forte densité historique, puisque, à vrai dire, les auteurs, sous le jeu comique, ont traduit sur scène un vigoureux drame national. Ce sont les élites d'une société ébranlée par plusieurs défis sociaux celles qui, à Paris, gaspillent la richesse produite sous conditions pénibles, dans un univers de besoin social défavorable à la dignité humaine.

Nous pourrions utiliser une expression - état de fracture culturelle - pour définir cette condition culturelle de la société brésilienne, dans laquelle la richesse produite en société échappe décidément de la société, sans produire ni culture ni bien être. Dans ce jeu, l'élite, en possession de grandes fortunes obtenues à un obscur coût social dans un pays si pauvre, s'efforce de s'approcher du centre du pouvoir culturel sans, malgré tout, construire une relation de fond et d'intelligence avec ce monde du haut et sans proposer le renouvellement de la société d'origine.

À partir de cette constatation, il est possible de définir quelques lignes majeures de la situation de la culture au sein de la société brésilienne aujourd'hui, lignes qui construisent une identité négative pour les personnages de l'élite. À partir de 1986, le pays a vu naître, enfin, des lois d'allègement fiscal pour le développement de la culture, considérées comme outils pratiques pour que les hommes d'affaires jettent un nouveau regard sur la culture nationale et deviennent des mécènes. Le résultat de ces lois, aujourd'hui au sein d'un débat en société, nous amène à une donnée curieuse. Les entreprises et les hommes d'affaires, l'élite nationale, elle s'est donc servie beaucoup plus de cet allègement fiscal comme outil marketing de ses projets, promotion de marque bon marché, au lieu de promouvoir un véritable mécénat. La culture, malgré la dimension continentale du domaine de la culture et de l'art, continue d'être une activité instable, irrégulière, spontanéiste, sans flux consolidés de marché.

La question décisive insérée dans ce débat est autour de l'identité de ces seigneurs du pouvoir - entrepreneurs, hommes d'affaires, hommes politiques - élite sociale, finalement, distants d'une vision intelligente du jeu social, figés pour l'éternité dans la vision lucide de Meilhac, Halévy et Offenbach. Si l'on considère que la société brésilienne apparaît atteinte de forme croissante par une atmosphère de violence, de gangstérisme, de criminalité, de mépris pour la vie et d'une brutalité généralisée, il est sans doute instructif de se demander jusqu'à quel point l'état de fracture culturelle représente une vaste réalité sociale, capable d'articuler une situation d'instabilité permanente dans le domaine de la culture à une condition sociale de misère humaine qui balaie toute la société, dans un horrible tableau de persistance du XIX^e siècle.

Bibliographie :

Adorno, Sérgio. 1988. *Os Aprendizages do Poder*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra.

Bloch, Marc. 1968. *La société féodale*. Paris, Albin Michel.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction*. Critique Sociale du Jugement. Paris, Les Éditions de Minuit.

Clément et Larousse. 1897. *Dictionnaire des Opéras*. Paris, Librairie Larousse.

Corvin, Michel. 1991. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris, Bordas.

Hobsbawn. E. 2013. *Política e cultura no novo século*. In *Tempos Fraturados*. São Paulo, Companhia das Letras.

Meilhac et Halévy. S. D. *Théâtre IV et V*. Paris, Calmann Lévy.

Oster et Vermeil. 2008. *Guide Raisonnable et Dérisonnable de L'opérette et de la Comédie Musicale*. Paris, Fayard.

Pougin, A. 1885. *Dictionnaire Historique et Pittoresque du théâtre*. Paris, Librairie Firmin-Didot.

Said, E. 2000. *Culture et Impérialisme*. Paris, Fayard/Le Monde Diplomatique.

Sampaio, Helena. 1991. *Evolução do ensino superior brasileiro, 1808-1990*. São Paulo, Núcleo de Pesquisas sobre Ensino Superior, NUPES, Universidade de São Paulo.
<http://nupps.usp.br/downloads/docs/dt9108.pdf>

Teixeira, Anísio. 1969. *O ensino Superior no Brasil — Análise e Interpretação de sua Evolução até 1969*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.

Yon, Jean-Claude. 2000. Jacques Offenbach. Biographies. Paris, Gallimard.

Yon, Jean-Claude. 2019. *M. Offenbach nous écrit*. Paris, Actes Sud/Palazzetto Bruzane.

ⁱ La pensée esquissée ici évoque Marc Bloch, spécialement le texte *Les prolongements de la féodalité européenne*, dernier chapitre du classique *La société féodale* (1968).

ⁱⁱ Selon Yon (2019), Offenbach n'a utilisé le terme opérette que pour ses ouvrages en un acte, dans le sens littéral de "petit opéra" (p. 30).

³ Pour la définition du terme « *emploi* » considérée, Corvin, 1991, 290/291.

Légendes des images :

1. Le Brésilien, acteur Brasseur. Les Costumes de *Le Brésilien*. Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

2. Le Brésilien, acteur Brasseur. Les costumes de *La Vie Parisienne*, de Draner (Jules Renard, 1833 – 1926). Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

3. Le Brésilien, acteur Brasseur. Le bal. Les costumes de *La Vie Parisienne*, de Draner (Jules Renard, 1833 – 1926). Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

Illustrations :

1. *Le Brésilien*, costume du Brésilien. BNF, Gallica.



2. *La Vie Parisienne*. Costume du Brésilien. BNF, Gallica.



3. *La Vie Parisienne*. Costume du Brésilien, Le Bal. BNF, La Gallica.



UN VIE PAYSANNE
(Paysan Suisse, 1600)
DE BAZEL
(Lyonnais)