



**HAL**  
open science

## Orwell, l'anti-utopie de l'homme ordinaire.

Philippe Roussin

► **To cite this version:**

Philippe Roussin. Orwell, l'anti-utopie de l'homme ordinaire.. Communications [EHESS], 2001, Le parti pris du document., 71, pp.105-141. 10.3406/comm.2001.2081 . hal-03164340

**HAL Id: hal-03164340**

**<https://hal.science/hal-03164340>**

Submitted on 18 Mar 2021

**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.

## Orwell, l'anti-utopie de l'homme ordinaire

Philippe Roussin

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Roussin Philippe. Orwell, l'anti-utopie de l'homme ordinaire. In: Communications, 71, 2001. Le parti pris du document. pp. 105-141;

doi : <https://doi.org/10.3406/comm.2001.2081>

[https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_2001\\_num\\_71\\_1\\_2081](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2081)

---

Fichier pdf généré le 10/05/2018

*Philippe Roussin*

## Orwell, l'anti-utopie de l'homme ordinaire

Avant *La Ferme des animaux* (*Animal Farm*) et *1984*, l'anti-utopie qui l'a rendu célèbre en 1949, l'ensemble des ouvrages de George Orwell s'est partagé selon les catégories anglo-saxonnes de la « fiction » et de la « non-fiction ». À la fiction appartiennent les romans, à la non-fiction *Dans la dèche à Paris et à Londres* (*Down and Out in Paris and London*, 1933), *Le Quai de Wigan* (*The Road to Wigan Pier*, 1937) et *Hommage à la Catalogne* (*Homage to Catalonia*, 1938), qui feront l'objet de cet article<sup>1</sup>. Les trois livres ont été écrits au cours des années trente, « *the devil's decade* », comme Orwell les avait nommées. Les préoccupations documentaires dont ils témoignent, chacun à sa manière, prolongent le souci d'information du roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais les formes qu'ont prises ces récits procèdent aussi d'une insatisfaction à l'égard des formules du réalisme.

De la part d'Orwell (1903-1950), né au Bengale, formé à Eton et officier dans la police impériale des Indes en Birmanie de 1922 à 1927, la critique du réalisme est à la fois politique et artistique. Elle doit d'abord être rapportée à l'évidence de la réalité impériale et de l'espace de l'Empire, que l'écrivain évoquera dans *Burmese Days*. Le point de vue global du réalisme, qui prétend épuiser le réel qu'il entend documenter, est un point de vue partiel dès lors que le réel de la scène littéraire nationale a cessé d'être celui de la métropole pour devenir celui de l'Empire. Un segment significatif du système économique, passé hors de la vue, hors de l'expérience de la vie quotidienne de la métropole, est désormais situé dans des colonies dont l'existence comme l'univers sont inconnus et inimaginables pour les sujets de la puissance impériale. Et de cette disjonction spatiale résulte l'incapacité à saisir le monde comme à comprendre le mode de fonctionnement du système considéré dans son ensemble :

[...] ce que nous oublions toujours, c'est que l'immense majorité du prolétariat anglais ne vit pas en Angleterre, mais en Asie et en Afrique. Il n'est pas au pouvoir de Hitler, par exemple, de payer les ouvriers de l'industrie un penny de l'heure ; c'est pourtant un salaire normal en Inde, et nous faisons tout pour le maintenir à ce niveau<sup>2</sup>.

La littérature de la métropole n'a plus son sens le plus profond ni sa raison d'être en elle-même. C'est ainsi qu'il faut comprendre les remarques d'Orwell sur la littérature coloniale et sur Kipling :

[...] les hommes civilisés répugnent à s'écarter des centres de civilisation et l'on peut constater dans la plupart des langues la grande pauvreté de ce que l'on pourrait appeler la « littérature coloniale ».

Le grand mérite de l'« impérialiste forcené » qu'est Kipling, si impopulaire qu'il soit auprès de l'intelligentsia, est d'avoir produit la seule description littéraire de l'Inde anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle et compris la nature de la relation qui unit désormais la scène de la métropole à ses colonies : il « voit très bien que pour que certains hommes soient hautement civilisés, il faut qu'il y en ait d'autres, nécessairement moins civilisés, qui les nourrissent et les protègent ». En 1939, à Marrakech, Orwell se demande ce que représente le Maroc pour un Français : « une orangerie ou une sinécure dans l'administration » ?

On pourrait probablement y passer des années sans s'apercevoir que pour les neuf dixièmes des gens, la réalité de la vie n'est qu'un épuisant combat de tous les jours pour arracher un peu de nourriture à un sol érodé [...] tous les gens qui travaillent de leurs mains sont plus ou moins invisibles, et d'autant plus invisibles que le travail qu'ils font est plus important<sup>3</sup>.

La critique du réalisme est aussi celle de sa référence picturale et du privilège donné à la vision en tant qu'accès à l'objet. Le roman ne peut à la fois se donner pour une chronique sociale et pour une représentation globale. Parce qu'il ne s'est pas encore établi de rupture entre littérature et discours social, Dickens peut écrire sur les gens ordinaires, les sentiments et les mobiles ordinaires de l'humanité, mais il est « remarquablement peu disert [...] sur le travail ». Alors qu'il se présente comme une collection de documents, une représentation globale de la société et une image du monde, le roman du XIX<sup>e</sup> siècle trahit en même temps le caractère limité de sa vision :

Dickens n'écrit pas sur le prolétariat – ce en quoi il ne diffère pas de l'immense majorité des romanciers passés et présents. Si vous cherchez

## Orwell, l'anti-utopie de l'homme ordinaire

la classe ouvrière dans les œuvres de fiction anglaises, tout ce que vous trouverez c'est son absence [...] on a par ailleurs beaucoup écrit sur les criminels, les parias de la société et, depuis peu, sur les intellectuels déclassés. Mais le prolétariat urbain ordinaire, formé de ces hommes qui font tout simplement tourner la machine, a toujours été ignoré des romanciers<sup>4</sup>.

La représentation est ici comprise par Orwell comme une interprétation de la manière dont une culture se représente. La symbolisation de la culture relève de situations de communication qui impliquent dans l'histoire des choix de représentation<sup>5</sup>. La volonté réaliste de montrer, qui s'accompagne de l'effacement de l'auteur et du narrateur, ne traduit pas seulement le souci romanesque de la *scène*, du *tableau*, du *théâtre*, comme le veulent les thèses contemporaines de Lubbock dans *The Craft of Fiction* (1921). Elle consacre d'abord une autonomisation de la vue et trouve sa limite dans le fait qu'elle requiert une mise à distance du monde. L'affirmation documentaire posée par le roman réaliste demeure un effet d'optique ; elle expose surtout le point de vue d'un *spectateur*. Il y a là une étonnante critique de l'obsession réaliste du visuel et du visible. Dire l'invisibilité du travail dans le monde romanesque de Dickens, c'est relever les limites du postulat de la vision ; c'est dire que les représentations des romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'ils entendent obéir à une esthétique documentaire, se font du point de vue de l'« attitude purement esthétique à l'égard de la vie » qui, selon Orwell, est aujourd'hui devenue impossible. Le modèle de la peinture et de la vision immédiate qui fait l'esthétique du réalisme conduit l'observateur, qui entend décrire et inventorier le monde, à une figure de l'attention qui reste celle de la contemplation : Dickens « est un homme qui jouit de la vie au moyen de ses yeux et de ses oreilles plutôt que de ses mains ou de ses muscles ».

L'écriture documentaire d'Orwell, qu'il définit comme une « vitre transparente » et d'où il s'efforce de « bannir le pittoresque au profit de l'exactitude », doit peu aux formules esthétiques du réalisme et des « romans à ambitions sociologiques ». D'un roman de Priestley, dont l'intention plus ou moins avouée est de « mettre en lumière la poésie de Londres » et de découvrir les destins des employés, il conclut que « le livre n'est qu'un article standard étiré sur six cents pages » et qu'on ne demande pas à un romancier d'« avoir de bonnes intentions mais de faire œuvre de beauté ». Au réalisme, qui « désigne normalement une reproduction photographique de la vie de tous les jours », des dialogues rédigés en langage familier et des objets « décrits de façon telle qu'il soit possible de les visualiser », il oppose Joyce, qui « ne tente pas *seulement* de représenter la vie. La description complète d'une journée, ou même d'une

simple heure, ne serait qu'un gigantesque fourre-tout parfaitement informe et vraisemblablement dépourvu du moindre intérêt – quelque chose qui, en tout cas, ne donnerait absolument pas une impression de vécu. L'art implique un choix délibéré, un tri »<sup>6</sup>.

Orwell analyse l'*invisibilité* du travail et de l'homme ordinaire dans la littérature anglaise à partir des contre-exemples de Joyce et de Miller autant qu'à partir de son expérience personnelle de l'Empire. Joyce, l'Irlandais, et Miller, l'Américain, les deux contemporains auxquels il attache de l'importance au cours de la décennie, ont en commun de se préoccuper de l'homme ordinaire et d'être des exilés. Que l'homme ordinaire, l'anonyme, l'« homme de la rue », dont la place dans la littérature contemporaine de langue anglaise « est aujourd'hui plus restreinte qu'elle ne le fut jamais au cours des deux derniers siècles », apparaisse seulement dans les œuvres d'écrivains qui ne sont pas chez eux dans leur patrie ni ailleurs dans le monde, qui, du point de vue culturel, connaissent l'expérience de l'exil, de l'émigration et de l'étranger, indique que ce problème esthétique est aussi un problème culturel, celui de la réalité du divorce qui s'est opéré entre la littérature et le discours social. Il conduit Orwell à réfléchir aussi bien sur l'exil comme condition et vocation de l'écrivain que sur la place que la culture et la politique ménagent à l'*homme ordinaire*, à son point de vue et à ses valeurs et sur la manière dont, au cours des années trente, elles se construisent en fait contre lui.

À l'objectivité du réalisme, à la description du monde sans reste sur le modèle de l'inventaire, Orwell préfère *Ulysse*, « un roman qui nous ouvre de nouveaux horizons non pas en découvrant un monde étrange, mais en découvrant notre monde le plus familier », et la manière dont Joyce parvient à faire de la vie quotidienne et de l'expérience de l'homme ordinaire le sujet du roman. Bloom, qui lit *Tit-Bits*, le journal populaire, l'homme ordinaire devenu un héros épique, dont la vie intérieure vaut la peine d'être enregistrée dans tous ses détails, dont on connaît les secrets et les pensées informulées, est « un spécimen, exceptionnellement réceptif il est vrai, d'homme de la rue, et selon moi, l'intérêt tout particulier de la chose est que l'homme de la rue et l'homme cultivé ne cohabitent que très rarement dans la littérature anglaise moderne. Dans les œuvres de fiction, l'homme de la rue est généralement dépeint [...] de l'extérieur [...], ce qui fait l'intérêt de Bloom, c'est qu'il s'agit d'un homme ordinaire, non cultivé, décrit de l'intérieur par quelqu'un qui peut également le considérer de l'extérieur, sous un autre angle ». Il écrit encore, dans un article consacré à Miller en 1936, que l'intérêt de *Tropique du Cancer* réside en ceci qu'il jette « un pont par-dessus le terrible gouffre qui sépare, dans les œuvres d'imagination, l'intellectuel de l'homme de la rue [...]. Les livres dépeignant des gens ordinaires se comportant de manière ordinaire

sont rarissimes, parce qu'il faut pour les écrire quelqu'un qui soit capable de se placer à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'homme ordinaire – tel Joyce, simultanément à l'extérieur et à l'intérieur de Bloom ».

Être à l'intérieur est un problème de forme littéraire. Être à l'extérieur est un problème culturel. Raymond Williams, qui cite ces deux analyses du personnage de Joyce, fait justement remarquer que la question de la présence ou de l'absence de l'homme ordinaire dans la littérature anglaise telle que la lit Orwell est un problème de forme mais que ce problème de forme est aussi un problème de relations et de divisions sociales<sup>7</sup>. La formule documentaire qu'invente Orwell au cours des années trente et par laquelle il déplace les frontières entre document et roman, entre document et imaginaire, entre récit factuel et récit de fiction, telles que les avait dessinées le XIX<sup>e</sup> siècle, est une réponse à ce problème de forme.

Le besoin de *décrire les choses*, le désir de *voir les choses telles qu'elles sont*, de découvrir la *vérité des faits* (*Pourquoi j'écris*, 1946) ne passent ni par le roman ni par la vision sans sujet du réalisme mais par le récit, qu'Orwell associe, de manière constante, à la narration d'une « expérience que l'on juge intéressante et qu'il serait dommage de négliger » (*ibid.*) comme au souci de la faire partager : « Aujourd'hui, comme l'a remarqué Samuel Butler, le meilleur art (c'est-à-dire la transmission d'idées la plus efficace) doit être "vécu" pour être communiqué d'une personne à une autre. » À la *distance* de l'observateur et au point de vue du *spectateur*, il oppose le récit de l'expérience du partage de la condition de ceux sur lesquels l'écrivain enquête. Il ne s'agit pas d'observer pour voir, mais de vivre avec et de raconter. *Dans la dèche à Paris et à Londres*, *Le Quai de Wigan* et *Hommage à la Catalogne* sont le produit d'expériences personnelles : celle du vagabondage (*Dans la dèche à Paris et à Londres*), celle de la condition des mineurs et du chômage (*Le Quai de Wigan*), à l'issue de laquelle il devient socialiste, et celle de la guerre d'Espagne (*Hommage à la Catalogne*). Les trois livres reposent sur trois types d'expériences très différentes, mais chaque fois *construites* – et qui en cela les différencient du témoignage. Ils inventent, ce faisant, une utilité sociale de l'écrivain que la littérature française de la période, par exemple, n'a pas su trouver, qui ne se confond pas avec un engagement – « quand un écrivain s'engage en politique, dira Orwell, il devrait le faire en tant que citoyen, en tant qu'être humain mais pas en tant qu'écrivain » –, et illustrent la définition qu'il donnait de lui-même lorsqu'il se décrivait comme « un écrivain politique – en donnant autant de poids à chacun de ces deux mots ».

**« Dans la dèche à Paris et à Londres » :  
l'identification, l'incognito.**

Après la démission d'Orwell de la police impériale et son retour en Angleterre en 1927, « être à l'intérieur » passe d'abord par les expériences de l'exil – à Paris en 1928-1929, où il écrit deux romans qui ne seront pas publiés – puis du vagabondage avec les exclus de la société dans les quartiers ouvriers de Londres. *Dans la dèche à Paris et à Londres* (1933) est le récit du déplacement de l'individu dans la grille sociale de la métropole et de l'Empire et d'une enquête sociale menée à des fins personnelles. La partie française narre essentiellement les conditions de travail et les horaires quotidiens du plongeur et aide-cuisinier dans les sous-sols d'un grand hôtel parisien qu'Orwell a été à l'automne 1929. Elle est aussi une réflexion sur l'organisation sociale, la mise au travail et le luxe ; le plongeur est un des « esclaves » du monde moderne » mais l'essentiel de l'activité qu'il effectue n'a rien d'indispensable :

[...] un hôtel chic, c'est avant tout un endroit où cent personnes abattent un travail de forçat pour que deux cents nantis puissent payer, à un tarif exorbitant, des services dont ils n'ont pas réellement besoin. [...] la question qui vient alors à l'esprit est : pourquoi le plongeur doit-il continuer à travailler ? Un esclave, disait déjà Caton, doit travailler quand il ne dort pas. Peu importe que ce travail soit utile ou non : il faut qu'il travaille, car le travail est bon en soi – pour les esclaves tout au moins<sup>8</sup>.

La partie londonienne s'inscrit dans la tradition de l'enquête sociale et journalistique du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle est aussi très marquée par le précédent du *Peuple d'en bas* (1902) de Jack London, produit d'une plongée de trois mois dans l'univers de l'East End par un écrivain socialiste déguisé en clochard pour vivre au quotidien la vie du quartier, et que son auteur présente, à la manière positiviste du XIX<sup>e</sup> siècle, « comme un récit des faits tels qu'ils sont », mais aussi comme le « livre d'un correspondant œuvrant sur le terrain d'une guerre industrielle »<sup>9</sup>. On retrouve, chez Orwell, les épisodes des asiles de nuit et ceux de la récolte du houblon dans le comté de Kent qui figuraient dans le reportage de London, mais surtout le modèle du personnage masqué, changeant de vêtements et s'habillant à la façon de ceux qu'il côtoie pour pouvoir s'immerger dans un monde social auquel il n'aurait pas autrement accès.

Partager la condition des exclus en déguisant son identité, en se dissimulant, se faire passer pour autre que celui qu'on est : le procédé, chez

London, est celui du reporter à l'aventure. Sa finalité est plus ambiguë chez Orwell :

[...] pendant des mois, j'ai partagé la vie des pauvres et des petits délinquants, qui vivent dans les pires endroits des quartiers les plus déshérités, ou dans les rues, en mendiant ou en chapardant. À l'époque, je me suis joint à eux par manque d'argent, mais par la suite, c'est leur mode de vie en lui-même qui m'a beaucoup intéressé<sup>10</sup>.

L'expérience de l'abolition des distances et des hiérarchies sociales, du contact avec une autre classe, la volonté d'expérimenter des comportements et des processus mentaux passent par l'identification de l'écrivain exilé aux vagabonds. L'exil et le vagabondage, sinon le déclassement, sont deux formes possibles de la désituation sociale. L'exil est un vagabondage de l'écrivain. Le vagabondage est la condition de ceux qui sont dans la société sans y être. Le vagabondage de l'écrivain exilé est cependant tout autre chose que l'expérience de la condition des exclus vécue par le journaliste masqué qu'était London. Il n'est pas non plus l'expérience distanciée et romanesque de la ville que peut avoir le reporter – ce *flâneur salarié*, comme Henri Béraud choisit de le dénommer dans les années vingt<sup>11</sup>. Le rapport aux autres classes n'a plus pour fil conducteur, dans *Dans la dèche à Paris et à Londres*, le romantisme social qui conférait encore au récit de London la tonalité d'un roman d'aventures ni l'« état d'esprit de l'explorateur » qui le conduisait, à partir d'une vision évolutionniste et biologique du progrès, à constater la barbarie des laissés-pour-compte de l'évolution sociale, explicitement comparés à des primitifs. Le ton du récit d'Orwell est « banal », parce que son sujet « est une chose essentiellement dénuée de charme : j'ai nommé la pauvreté »<sup>12</sup>.

L'identification de l'écrivain aux vagabonds est la condition de l'abolition des distances sociales et de l'expérience du partage du quotidien d'autres classes. C'en est aussi la limite. L'extériorité de l'observateur n'est abolie que par le déguisement, la mise entre parenthèses et la suspension provisoire de son identité. La rencontre de l'altérité n'est possible qu'au prix du travestissement et de la mise entre parenthèses de soi-même comme sujet social situé<sup>13</sup>. C'est précisément cette indétermination sociale du sujet et des rapports du sujet à son objet d'enquête qui fait du récit d'une expérience, ni strictement littéraire ou esthétique ni explicitement journalistique, mêlant la décision de l'écrivain, l'enquête intime et le partage d'une condition, un *document* – c'est ainsi qu'Eugène Dabit devait qualifier l'ouvrage au moment de sa traduction française en 1935 :

[...] ce n'est pas un roman ; non plus ce qu'on nomme reportage, car George Orwell a eu souci d'autre chose que de pittoresque, de statistique, d'actualité. Peut-être nous donne-t-il simplement un document brut [...] sur ce milieu de garçons, de cuisiniers, maîtres d'hôtels français et étrangers [...], nous restons donc un peu en marge de la vraie misère des ouvriers parisiens ; et aussi en marge des faubourgs [...] ; mais cette vision qu'a de Paris un étranger qui y connut la noire débîne nous émeut. Au surplus, lorsque nous sommes transportés à Londres, George Orwell nous replonge dans une misère qui n'est pas moins désespérante que celle de Paris, dont chômeurs et vagabonds sur les routes et dans des asiles mornes, le long de la Tamise, sont les pitoyables acteurs. George Orwell ne s'est pas préoccupé de chercher une conclusion : pas davantage soucie d'art [...] ; il n'a eu le désir que d'apporter un témoignage humain dont la force et la franchise permettent d'espérer beaucoup de ceux qui suivront – témoignages dont le roman anglais, si riche par ailleurs, se montre bien avare<sup>14</sup>.

**« *Le Quai de Wigan* » :  
*l'ethnographie, la distance, la participation.***

En 1936, pour les besoins d'une enquête sur la condition ouvrière que lui a commandée son éditeur, Orwell se rend pendant deux mois dans les régions industrielles en déclin du nord de l'Angleterre. Il s'intéresse non plus à des marginaux mais à un problème social qui a alors valeur de drame national, celui du chômage massif dans les houillères, du sous-emploi chronique, traité au moyen des recettes libérales, qui enferme la population des régions de la première révolution industrielle dans une culture de la misère et de l'assistance. Il a le statut d'un reporter et d'un écrivain et fait fonction d'enquêteur social. Il est guidé sur place par des intermédiaires locaux. Il visite trois villes, Wigan, Sheffield et Barnsley, un grand nombre de maisons, « cent ou deux cents peut-être ». Il loge dans les foyers des mineurs, prend ses repas à la table familiale, se lave à l'évier de la cuisine. Il descend plusieurs fois jusqu'au front de taille. Il assiste à toute la série des opérations que l'extraction du charbon nécessite avant de commencer « à comprendre comment cela se passe ». Dans le second chapitre du livre, il décrit précisément la complexité du travail et ses différents gestes. Il ne glorifie pas la figure du travailleur mais rappelle que le mineur, l'homme ordinaire, est la base économique de la société anglaise :

Notre civilisation, n'en déplaise à Chesterton, est fondée sur le charbon [...], dans le métabolisme du monde occidental, le mineur de fond

vient, par ordre d'importance, tout de suite après l'homme qui laboure le sol. C'est une sorte de cariatide crasseuse portant sur ses épaules à peu près tout ce qui n'est *pas* crasseux. [...] en voyant les mineurs au travail, on se rend compte à quel point peuvent être éloignés les univers dans lesquels vivent les gens. Au fond, là où on extrait le charbon, c'est une sorte de monde à part qu'on peut aisément ignorer sa vie durant. Il est probable que la plupart des gens préféreraient ne jamais en entendre parler. Pourtant c'est la contrepartie obligée du monde d'en haut [...] ; pour que Hitler puisse marcher au pas de l'oie, pour que le pape puisse dénoncer le péril bolchevik, pour que les foules puissent continuer à assister aux matchs de cricket [...], il faut que le charbon soit là. Mais généralement nous ne sommes pas conscients de cela. Nous savons tous que « le charbon est primordial », mais nous ne pensons jamais, ou presque jamais, à tout ce qu'implique l'extraction de ce charbon, [...] ce n'est que très rarement, et à condition de faire un effort conscient de réflexion, que j'établis le lien entre ce charbon et le travail qui s'effectue là-bas au fond de la mine. C'est simplement du charbon – une substance dont je ne puis me passer. Un combustible noir qui m'est livré magiquement, venant de nulle part, une sorte de manne pour laquelle il suffit d'ouvrir son portefeuille. Rien de plus facile que de traverser en voiture tout le nord de l'Angleterre sans penser une seule fois que, à des centaines de mètres en dessous de la route que vous empruntez, il y a des mineurs qui triment pour vous procurer du charbon. [...] il en va de même pour tous les aspects du travail manuel : ce travail, qui nous permet de continuer à vivre, nous ne voulons même pas savoir qu'il existe [...] ce travail, si essentiel à notre survie – est en même temps si étranger à notre expérience quotidienne, si caché, en quelque sorte, que nous n'y prêtons pas plus d'attention que nous n'en prêtons à la circulation du sang dans nos veines.

Les années trente, en Angleterre, voient se multiplier les enquêtes et les ouvrages sur les effets de la faillite des industries traditionnelles des vieilles régions industrielles de la Grande-Bretagne (Lancashire, pays de Galles), les articles de presse sur les marches de la faim (1932-1933) comme les témoignages sur le chômage de masse. Ce sont, par ailleurs, celles de l'âge d'or du documentaire – du cinéma documentaire notamment<sup>15</sup>. Il est notable qu'Orwell ne mentionne aucunement le genre comme tel – il désigne simplement *Le Quai de Wigan* comme une sorte d'essai – et tout aussi remarquable que, au moment où il rédige le livre et s'efforce d'en trouver la forme, soit chez lui présente la référence à l'ethnographie. Il discute alors avec un anthropologue de la possibilité d'« étudier nos propres coutumes d'un point de vue anthropologique » et d'en appliquer les méthodes à l'analyse de groupes et de milieux observables en Angleterre. Il fait remarquer que « dans notre cas, les habitudes, mœurs, etc. des gens ne sont pas

seulement conditionnées par l'éducation, etc., mais aussi, dans une très large mesure, par les livres »<sup>16</sup>. Le livre invente en fait un genre. Il écarte les modèles naturalistes et littéraires, comme le réalisme cinématographique et photographique du documentaire anglais des années trente. Il est un mixte d'enquête sociale, de reportage et d'enquête ethnographique. Peut-être est-ce ce dernier terme qui le définit le mieux : c'est bien d'une étude et d'un travail de terrain au sens ethnographique du terme qu'il s'agit dans *Le Quai de Wigan*. L'expérience ne constitue pas un protocole d'observation méthodique et le matériel documentaire qu'il recueille ne saurait être confondu avec un ensemble coordonné de faits ethnographiques, mais le livre obéit bien aux rubriques classiques de l'inventaire ethnographique : le travail et son rythme, l'habitat et l'organisation de l'espace domestique, les itinéraires et les déplacements, les relations entre les sexes, l'articulation des pratiques professionnelles et des pratiques culturelles, le répertoire des objets matériels, les relations entre le travail ou le chômage et les loisirs, les rapports des classes populaires au métier, à la gestion du budget, à l'épargne, aussi bien que le rapport à l'éducation, au jeu, à la morale et aux autres.

Orwell produit les données chiffrées des budgets ouvriers pour analyser la réduction du niveau de vie des chômeurs. Il fait en même temps observer que les statistiques irréaliment les faits sociaux qu'elles sont censées mesurer et contribuent, paradoxalement, à l'organisation de leur invisibilité :

[...] si vous lisez dans les statistiques officielles qu'il y a deux millions de chômeurs, vous aurez facilement tendance à en conclure que [...] le reste de la population se trouve à peu près à l'abri du besoin.

Alf Smith n'est qu'un individu parmi un quart de millions d'autres, une donnée statistique. Mais aucun être humain n'aime à se voir sous le seul aspect d'une donnée statistique.

Il explique la rareté des mendiants et des sans-logis dans les rues des villes industrielles et minières du Lancashire – le signe le plus reconnaissable de l'existence de la pauvreté dans une métropole comme Londres – par les formes de solidarité familiales qui assurent à tout un chacun un foyer potentiel et limitent la présence d'« éléments de population isolés, en quelque sorte surgis de nulle part », à la différence de Londres où, « tant que vous n'enfreignez pas la loi, personne ne s'intéresse à vous et vous pouvez en arriver à un état de déchéance impensable dans un endroit où vous avez des voisins qui vous connaissent ». Il détaille aussi les effets destructurants, pour un mode de vie resté communautaire, des mécanis-

mes de contrôle des ressources (Means Test), officiellement justifiés par la chasse aux abus et qui conditionnent l'accès aux indemnités, une fois épuisés les droits de l'assurance chômage :

[...] le Means Test a ceci de particulièrement révoltant qu'il aboutit bien souvent à disloquer les familles [...]. Un retraité ayant perdu sa femme vivra normalement chez l'un ou l'autre de ses enfants, [...] pour l'administration, c'est un « hôte payant », et s'il s'obstine à rester, ses enfants verront leur allocation amputée en conséquence [...], il devra chercher un garni [...] et continuer à subsister en ayant tout juste de quoi ne pas mourir de faim. J'ai connu personnellement plusieurs cas de ce genre : on en découvrirait aujourd'hui des centaines à travers toute l'Angleterre.

*Le Quai de Wigan* est davantage qu'une enquête sociale sur le travail et les conditions de vie et de survie créées par le chômage dans les régions industrielles en déclin. Il est aussi le récit de la découverte de modes de pensée et de culture, de styles de vie et de langage, de communautés locales enracinées, de sentiments d'appartenance et de traditions, ainsi que de modes de consommation, absolument distincts de ceux de la *middle class*. Orwell montre comment, dès lors que l'idée de trouver un emploi est devenue « aussi utopique que celle de posséder un jour un avion et infiniment plus utopique que de gagner cinquante livres aux pronostics de football », la vogue des paris et des jeux se développe, au gré des fluctuations du chômage. Parce que le superflu est « aujourd'hui presque toujours moins cher que le nécessaire », des types de consommation inconnus auparavant font leur apparition et, sur les ruines de l'économie du charbon, les mineurs consomment, avec les allocations de chômage, les produits de la seconde révolution industrielle et des secteurs de l'économie qui découvrent dans la consommation de masse de la classe ouvrière des perspectives insoupçonnées :

[...] il va de soi que l'essor dans l'après-guerre des industries de petit luxe a été une aubaine pour ceux qui nous gouvernent. Il est très probable que les *fish-and-chips*, les bas rayonne, le saumon en boîte, le chocolat à prix sacrifié (cinq barres de deux onces pour six pence), le cinéma, la radio, le thé corsé et les pronostics de football ont eu au total pour effet de conjurer la menace de révolution. En foi de quoi il nous revient parfois aux oreilles que tout ceci ne serait qu'une manœuvre habilement montée par la classe dirigeante, une sorte de *panem and circenses* destinée à endormir les chômeurs. Le peu que je sais de notre classe dirigeante ne m'incline pas à penser qu'elle soit capable d'une telle rouerie. Cette évolution s'est produite, mais selon un processus parfaitement inconscient – la simple interaction entre le besoin qu'a le

fabricant de trouver un marché et le besoin qu'ont des gens à demi morts de faim de trouver à cette faim des dérivatifs à bon marché.

C'est sur la vision d'un intérieur ouvrier que se termine l'enquête :

[...] je connais assez les ouvriers pour ne pas être tenté de les idéaliser, mais je sais qu'on peut apprendre beaucoup de choses en vivant dans un foyer ouvrier, si l'on parvient à s'y faire accepter. Car vos idéaux et préjugés de petit-bourgeois se trouvent confrontés à d'autres partis pris, qui ne sont pas forcément meilleurs mais assurément différents. Prenez par exemple la conception de la famille. Une famille ouvrière est aussi soudée que peut l'être une famille de la classe moyenne, mais les rapports y sont beaucoup moins tyranniques. [...] dans un foyer ouvrier – je ne parle pas ici des familles de chômeurs, mais de celles qui vivent dans une relative aisance – on respire une atmosphère de chaleur, de décence vraie, de profonde humanité qu'il n'est pas facile de retrouver ailleurs, [...] j'ai souvent été frappé par l'impression de tranquille plénitude, de parfaite symétrie si vous préférez, que dégage un intérieur ouvrier quand tout va bien. En particulier l'hiver, après le thé du soir, à l'heure où le feu luit doucement dans le fourneau de cuisine et se reflète dans le garde-feu d'acier, à l'heure où le père, en manches de chemise, se balance dans son rocking-chair en lisant les résultats des courses, tandis que la mère, lui faisant pendant de l'autre côté de l'âtre, fait de la couture – les enfants qui se régalent de trois sous de bonbons à la menthe et le chien qui se rôtit doucement sur le tapis de chiffons... C'est un endroit où il fait bon vivre, à condition de n'être pas là juste physiquement, mais aussi moralement.

Ce passage, qui clôt la première partie du livre, a souvent été jugé sentimental, remarque B. Crick<sup>17</sup>. On peut critiquer, en termes strictement marxistes, l'espace idyllique de la famille ainsi proposé comme refuge utopique. On peut aussi considérer cette page du point de vue de la justesse de l'observation ethnographique concernant l'importance conférée aux relations domestiques et à l'intimité du groupe restreint, le foyer ouvrier comme support de rassemblement de la communauté familiale et lieu de la plupart des loisirs<sup>18</sup>. On peut enfin rattacher cette vision au type de socialisme qui fut celui d'Orwell et à son rejet du volontarisme qui entendait faire table rase des valeurs « petites-bourgeoises » de la classe ouvrière<sup>19</sup>.

Enquête ethnographique qui vise à restituer l'expérience vécue d'une collectivité, *Le Quai de Wigan* n'est cependant pas qu'une monographie. Si le modèle ethnographique est prégnant, dans le rapport au terrain comme dans le souci d'appliquer au proche un regard distancié, le livre s'en éloigne par la manière dont il établit son rapport à l'objet. Il s'agit précisément,

pour le comprendre et le décrire, de ne pas le constituer, à travers l'objectivation, comme un autre. L'altérité n'est plus conçue en termes d'altérité radicale mais comme un ensemble de différences situées. La question n'est plus celle de l'exil mais de l'appartenance et, donc, de la qualification et de la description d'une division sociale et culturelle. L'ambiguïté de l'identification et de la désidentification qui était au cœur de *Dans la dèche à Paris et à Londres* est levée. Le déguisement et le travestissement laissent place à l'exposé d'une proximité et d'une différence mesurées à partir de l'analyse de la relation du sujet – l'observateur – à son objet. D'où la forme et l'organisation singulières du livre, en deux parties, qui fait suivre l'enquête proprement dite d'un récit personnel qui précise, s'il ne l'objective pas, le rapport à la classe ouvrière constitué par l'appartenance de l'observateur à la « sous-caste » dont il se trouve être le produit, la « classe moyenne-inférieure supérieure ». À la différence d'une monographie classique, *Le Quai de Wigan* ne fait pas silence sur la relation de l'observateur à la communauté qu'il décrit. À la différence du roman réaliste, celui qui regarde n'est pas à l'extérieur du tableau<sup>20</sup>. Il ne s'agit plus, comme dans *Dans la dèche à Paris et à Londres*, de partager une expérience en déguisant son identité ou de s'identifier à ceux pour qui cette expérience est en fait une condition durable – « peut-on vraiment avoir une connaissance intime de la classe ouvrière ? [...] Je ne pense pas que cela soit possible » –, mais de trouver la distance juste, qui permet de décrire la culture de communautés dont Orwell ne partage pas nécessairement les valeurs, en précisant la situation du sujet par rapport à lui-même, par rapport à sa propre classe, par rapport aux autres classes. Le retour sur soi, exposé dans la seconde partie du volume, est le contraire de l'identification ; il est la condition de l'exactitude de l'écriture dans le rapport à autrui. Le travail de soi sur soi passe alors par la mise en question des évidences, des catégories et des schèmes de pensée acquis – ceux de l'élitisme des *public schools* et de la classe moyenne – qui sont au principe de l'image que les autres classes, et l'observateur lui-même, ont des classes populaires et de leurs valeurs : « pour se débarrasser des préjugés de classe, il faut commencer par l'image que présente une classe au regard d'une autre ».

Mélange de participation et de distance, la relation ethnographique consacre la rupture avec la perspective *esthétique* qui organisait le point de vue de l'observateur littéraire. Elle lui substitue l'observation axiologiquement neutre des conditions de travail et d'existence, des conduites et des pratiques :

[...] on a constaté la laideur apportée par l'industrialisme et admis qu'il y a là de quoi être choqué quand on la découvre pour la première fois, je ne crois pas que ce soit un point d'une importance capitale. Je

dirais même que, l'industrialisme étant ce qu'il est, il n'est pas souhaitable qu'il apprenne à se parer de déguisements trompeurs. Par ailleurs, même dans la pire des villes industrielles, on découvre beaucoup de choses qu'on ne peut taxer de « laides » au sens strictement esthétique du terme. Si une cheminée vomissant sa fumée ou un taudis à l'atmosphère empuantie provoque chez vous une réaction de dégoût, c'est surtout à cause des vies gâchées et des enfants souffreteux que cela implique. [...] il serait sans doute très facile de découvrir, comme l'a fait Arnold Bennett, la beauté cachée derrière les façades noircies des villes industrielles. On imagine très bien un Baudelaire, par exemple, consacrant un poème à un terril. Mais beauté ou laideur, ce n'est pas ce qui importe dans la société industrielle. Le mal véritable a des racines beaucoup plus profondes et insidieuses. Il faut toujours garder cette idée présente à l'esprit, car la tentation reste grande de croire que l'industrialisme est inoffensif du moment qu'il présente un visage pimpant et soigné.

Orwell a dit lui-même que c'est l'enquête sur la condition ouvrière qui avait précipité sa conversion au socialisme. Il faut préciser la nature de ce socialisme :

[...] je me suis rallié au socialisme, écrira-t-il en 1946, plus par dégoût de l'oppression, du délaissement qui était le lot des franges les plus pauvres des ouvriers de l'industrie que par admiration théorique pour une société planifiée<sup>21</sup>.

Il est, dans la tradition du radicalisme anglais, une haine de la hiérarchie et de l'esprit de caste. L'attachement à la texture et à la matière factuelles comme à la nature non transcendante de la vérité de fait s'inscrit, chez lui, aussi bien en faux par rapport aux thèses des benthamiens (le principe de la responsabilité morale de chaque individu, le paupérisme comme fruit de la paresse) et aux préjugés du conservatisme (« l'idée que les classes laborieuses ont été stupidement chouchoutées, perverties à jamais par les allocations de chômage, les pensions de vieillesse, la gratuité de l'enseignement, cette idée est encore largement répandue ») qu'aux images du socialisme utopique qui, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, s'est beaucoup formulé en Angleterre par l'intermédiaire de la littérature, chez John Ruskin (dans ses « lettres » aux ouvriers, *Fors Clavigera*), William Morris (*News from Nowhere*, 1890), dans le fabianisme, chez Herbert George Wells (*When the Sleeper Wakes*, 1899 ; *Anticipations*, 1901)<sup>22</sup>. Orwell, dans la seconde partie du *Quai de Wigan*, se démarque explicitement de l'idéalisation du monde médiéval de Ruskin, des rêves de William Morris sur l'artisanat et la réconciliation des activités manuelles et intellectuelles.

Il se sépare aussi des auteurs socialistes ou acquis au fabianisme qui, tel George Bernard Shaw, voient avant tout dans le prolétariat une masse souffrante et passive :

Shaw déclare lui-même qu'un ouvrier ne peut être présenté sur une scène de théâtre que comme « un objet de compassion ». En fait, il ne lui confie même pas ce rôle mais se borne à en faire une sorte de marionnette [...], quand le propos se fait plus grave [...] il n'a pour les ouvriers que mépris et dégoût.

Il n'a guère d'estime pour l'entreprise de moralisation du sentimentalisme social qui propose « comme médications, pour hisser la classe ouvrière à un niveau supérieur (c'est-à-dire à son niveau), l'hygiène, les jus de fruits, le contrôle des naissances, la poésie et autres fariboles du même tonneau ». Le socialisme n'est ni une expérience esthétique et culturelle, ni un projet ascétique et moralisateur. L'idée de voir confier à une classe d'éducateurs et de clercs la tâche de remodeler les mœurs et le caractère des classes populaires lui répugne clairement, tout comme l'inquiète la perspective d'un socialisme qui ne remettrait pas en cause les vieilles hiérarchies et se réduirait à un « ensemble de réformes que *nous*, les gens intelligents, allons imposer aux basses classes » (« *a set of reforms which "we", the clever ones, are going to impose upon "them", the Lower Orders* »). Mais il refuse tout aussi bien de croire que le développement social se trouve en germe dans l'essor économique du capitalisme. Il se démarque de l'« image des citoyens d'Utopie » et des utopies scientifiques de H.G. Wells, qui entend organiser la société socialiste du futur autour du système de la production. Il critique ses prophéties d'un nouvel ordre économique rationnel comme ses rêves d'État mondial :

Le monde socialiste s'annonce avant tout comme un monde *ordonné*, un monde *fonctionnel*. Mais c'est précisément cette vision d'un futur à la Wells, d'un futur nickelé, qui rebute les esprits réceptifs.

Les vérités de faits et le rapport au présent que construit Orwell par la médiation de la relation ethnographique excluent tout principe d'utopie – cette projection littéraire propre à ceux qui ne « se soucient guère de chercher à savoir ce qui se passe dans la tête des autres ». Ils interdisent également toute idéalisation de la classe ouvrière en tant que classe. Le terme d'« idéalisation » – au sens de mythification – est fréquent dans *Le Quai de Wigan*. Il désigne tantôt l'ensemble des attitudes qui définissent le rapport de l'intelligentsia aux classes populaires, tantôt ce qu'Orwell nomme la « logomachie prolétarienne » de la propagande socialiste :

Pour symboliser la lutte des classes, elle a bâti de toutes pièces un « prolétaire » mythique, ce grand gaillard musclé en salopette grasseuse foulé aux pieds par l'infâme capitaliste pansu arborant chapeau claqué et col de fourrure.

Il vise alors, à travers la grande fiction stalinienne contemporaine de la construction du monde nouveau (le complexe associatif « socialisme-progrès-machinisme-Russie-tracteur-hygiène-machinisme-progrès »), cette conception qui fait de la société, d'abord et avant tout, un immense processus de production, une entreprise prométhéenne, et le matériau d'une nouvelle épopée :

[...] le socialisme, tel qu'il est généralement présenté, charrie avec lui l'idée d'un progrès mécanique conçu non pas comme une étape nécessaire mais comme une fin en soi – je dirais presque comme une nouvelle religion. Cela saute aux yeux quand on considère tout le battage orchestré autour des réalisations mécaniques de la Russie soviétique (les tracteurs, le barrage sur le Dniepr).

Le socialisme anti-utopique d'Orwell a pour fondements la reconnaissance de la vie ordinaire et le fait qu'elle « a ses exigences propres<sup>23</sup> ». Il ignore absolument l'idée, propre à l'utopie – et à ceux qui jugent que la misère « et, ce qui est pire, les dispositions de pensée créées par la misère sont des choses qu'il faut abolir d'*en haut*, par la violence au besoin, et même de préférence par la violence » –, d'une malléabilité du matériau humain, de son amélioration possible en vue d'en cultiver les aspects les plus nobles et les plus moraux. Il est profondément hostile à la théorie marxiste qui réduit toutes les valeurs à de simples instruments de l'oppression de classe ou à un reflet des modes de production :

[...] du point de vue économique, le doute n'est pas permis, il n'y a que deux classes, les riches et les pauvres. Mais socialement parlant, il y a toute une hiérarchie de classes, et les mœurs et règles de conduites apprises dans l'enfance ne sont pas seulement très différentes d'une classe à l'autre mais – et ceci est le point essentiel – elles accompagnent l'individu de sa naissance à sa mort.

À la gamme des attitudes – l'esprit de caste, la compassion sentimentaliste, le romantisme social, l'exaltation de la classe, l'héroïsation de l'homme nouveau – qui définissent le rapport ethnocentrique de l'intelligentsia au « peuple », la relation ethnographique du *Quai de Wigan* oppose la réalité de la vie quotidienne et de l'homme ordinaire :

*Orwell, l'anti-utopie de l'homme ordinaire*

[...] je suis frappé par la différence qui existe entre les mineurs que l'on voit au fond et ceux que l'on croise dans la rue. À la surface, un peu gauches dans leurs vêtements mal coupés, ce sont des hommes ordinaires, en général plutôt petits, en rien remarquables. De fait, on ne saurait les distinguer du commun des mortels, n'étaient leur démarche (pas lourd, large carrure) et les marbrures bleues qui marquent leur nez<sup>24</sup>.

Elle invite à considérer les valeurs réelles des gens quelconques, les idées qui, souvent, ne sont pas des idées mais des croyances, des préférences ou même des préjugés. Les valeurs socialistes ne sont ni des valeurs nouvelles ni des valeurs anciennes que la révolution devrait transfigurer ou faire exister dans une nouvelle conscience révolutionnaire<sup>25</sup>. Elles existent déjà dans la *decency*, la fraternité, la sociabilité, la tolérance et le scepticisme de la classe ouvrière envers l'autorité : « le socialiste de la classe ouvrière n'est pas très calé sur le chapitre doctrinal et s'il ouvre la bouche, c'est presque à coup sûr pour proférer une hérésie. Mais il est lui au cœur de l'affaire. Il comprend parfaitement ce fait central que le socialisme signifie l'abolition de la tyrannie » ; sa vision d'un avenir socialiste est « une vision de la société actuelle débarrassée de ses abus les plus criants, mais s'organisant autour des mêmes centres d'intérêt qu'aujourd'hui – la famille, le pub, le football et la politique locale ». Le socialisme n'est pas l'utopie de l'homme régénéré, il n'a pas pour première tâche de refondre le peuple, il « ne heurte pas forcément la commune décence ».

*Le Quai de Wigan* est paru en 1937, illustré d'un cahier photographique. L'initiative en revient à l'éditeur, qui souhaitait un livre « pleinement documentaire, aussi bien en ce qui concerne le texte qu'en ce qui concerne les images<sup>26</sup> ». Orwell, alors en Espagne, n'a pas lui-même relu les épreuves de l'ouvrage, pas plus qu'il ne semble avoir été associé au choix des images, qui illustrent certains des sujets de son enquête (les taudis, le décor des villes minières, les crassiers) mais montrent le plus souvent d'autres régions que celles où il s'est rendu. Le texte, en fait, se suffit à lui-même. Le livre est très construit. Il est organisé autour d'un jeu de symétries, entre le chapitre d'ouverture consacré à la description de la pension de famille où échoue d'abord le narrateur et l'image du foyer ouvrier qui clôt l'enquête proprement dite, entre l'enquête de la première partie et le retour sur soi de la seconde. Il est parfois possible de comprendre comment Orwell a travaillé et organisé la matière première de ses expériences en comparant, comme le fait B. Crick, la séquence qui clôt le premier chapitre et les notes correspondantes du journal de travail :

Le train m'emportait à travers un monstrueux décor de terrils, de cheminées, de ferrailles amoncelées, de canaux emplis d'eau croupie, de chemins au sol de boue cendreuse marquée par les empreintes de centaines de galoches. C'était le mois de mars, mais il avait fait terriblement froid et l'on voyait un peu partout des monticules de neige noircie. Alors que le convoi traversait lentement les faubourgs de la ville, je découvrais des rangées de petites maisons grises s'alignant à angle droit le long de la voie. Derrière une de ces maisons, une femme, jeune, était à quatre pattes sur la pierre, enfonçant un bâton dans le tuyau de vidange de cuivre partant de l'évier. Celui-ci devait sans doute être bouché. J'eus le temps de détailler cette femme – son tablier informe, ses grosses galoches, ses bras rougis par le froid. Elle leva la tête au passage du train, et je pus presque croiser son regard. Elle avait un visage rond et pâle, le visage las de la fille des taudis ouvriers, qui a vingt-cinq ans et qui en paraît quarante, après une série de fausses couches et de travaux harassants. Et, à la seconde où je l'aperçus, ce visage était empreint de l'expression la plus désolée, la plus désespérée qu'il m'ait été donné de voir. Je compris soudainement l'erreur que nous faisons en disant que « pour eux, ce n'est pas la même chose que pour nous », sous-entendant que ceux qui sont nés dans les taudis ne peuvent rien imaginer au-delà des taudis. Car ce que j'avais reconnu sur ce visage n'était pas la souffrance inconsciente d'un animal. Cette femme ne savait que trop ce qu'était son sort, comprenant aussi bien que moi l'atrocité qu'il y avait à se trouver là, à genoux dans le froid mordant sur les pierres glissantes d'une arrière-cour de taudis, à fouiller avec un bâton un tuyau de vidange nauséabond.

Avec ce *travelling*, Orwell s'approche au plus près du langage du modernisme, mais on voit bien que ce qui est signifié ici est tout autre chose que le point de vue moderniste de la rencontre de hasard. La figure qui passe dramatise l'émergence d'un visage et son enregistrement dans la mémoire sur le fond du contraste de la vitesse et de l'immobilité, symbole d'une séparation spatiale qui est en même temps celui de la division sociale. Dans le journal de travail, la version est tout autre et la scène évoquée l'est en quelques lignes. La rencontre s'est produite « en passant dans une ruelle sordide ». Dans le même chapitre, Orwell inscrit immédiatement à la suite une autre séquence, le manège amoureux de corneilles dans la campagne. La scène est extraite, comme la première, du journal de travail mais elle a été observée et notée bien plus tard et ailleurs, près de Sheffield. Le récit est ainsi un montage : il assemble en une même scène deux moments ; il déplace et rapproche des éléments disjoints et leur éclairage réciproque prête à chacun une valeur symbolique. L'« exactitude » de la bonne prose et l'attachement à la matière factuelle ont peu de rapports avec le fétichisme du fait et avec la croyance

dans l'existence de faits à l'état pur. Crick note justement que « le style dépouillé du documentaire est en réalité une création artistique parfaitement délibérée<sup>27</sup> ». On peut appliquer ici à Orwell la formule que lui inspirait *Ulysse* : « l'art implique un choix délibéré, un tri ».

Si le livre est un travail sur les faits, il est surtout le produit d'une mise en forme et d'une communication de l'évidence. L'évidence ne se suffit pas à elle-même ; elle n'est pas offerte aux yeux ou à la raison : « nous sommes devenus trop civilisés pour voir l'évidence » (*Réflexions sur la guerre d'Espagne*, 1942). Elle a besoin du récit et elle ne se laisse approcher et constituer que par le récit. Le récit est d'abord une manière de rendre réel, pour celui qui le lit, ce qui ne fait pas partie de son horizon mental, ce qui se situe hors de son domaine d'action et ne se rattache pas à ses convictions. Rendre réel, rendre présent ne passe pas par la fidélité au réel ni par l'idéal positiviste qui consiste à vouloir rapporter les choses telles qu'elles se sont passées, mais par l'atténuation de la distance, la négociation de la proximité et de l'empathie, le jeu de l'identité et la différence que produit le récit. Ce que l'écrivain a à dire appartient à des données de base. Ce qui rend convaincants ses arguments est le récit qu'il en fait. Enquête ethnographique, *Le Quai de Wigan* est aussi l'histoire de la découverte par Orwell de ses sentiments et de son attitude à l'égard des gens dont il parle. Ces sentiments ne viennent pas au premier plan pour leurs propres mérites, mais ce sont les sentiments du narrateur à l'égard de son sujet. Il ne s'agit pas seulement de noter que le personnage et la figure du narrateur sont, dans les écrits documentaires d'Orwell, un artefact et une construction et qu'ils constituent le premier vecteur de la persuasion<sup>28</sup>. Ni de rappeler, comme il le savait lui-même, que le récit à la première personne auquel il recourt est un puissant moyen d'accroître la crédibilité et la confiance :

*in the first person, anything can be made to sound credible. This is so in the first place because whatever he writes seems credible to the author, for you can daydream abt yourself doing no matter what, whereas third-person adventures have to be comparatively probable. The reader, again, finds anything told in the first person credible, because he either identifies himself with the « I » of the story, or, because an « I » is talking to him, accepts it as a real person<sup>29</sup>.*

Il s'agit plutôt de relever que le récit du *Quai de Wigan* met au centre de l'échange narratif l'identification – au sens qu'a le terme dans la rhétorique contemporaine de Kenneth Burke<sup>30</sup>.

Rendre visible, montrer le travail des mineurs et la vie hors travail des classes populaires n'est possible que s'il est permis au lecteur de s'identifier à celui qui fait le récit, d'adopter la posture qui est celle du narrateur.

S'identifier à celui qui fait le récit n'est possible que parce que les sentiments et les attitudes du narrateur sont donnés par le récit pour ceux de la *common decency*. Orwell s'efforce de créer un narrateur qui reproduise exactement le point de vue de son interlocuteur – l'« homme de la rue », « en tenant pour acquis qu'un tel homme existe dans la réalité » –, l'homme ordinaire, dont il fait le destinataire idéal de ses récits. Le récit n'a pas pour objet de dire le vrai ou de prouver : il a pour objet de rapprocher, de bannir les distances sociales, mentales et imaginaires qui régissent les hommes, de réaliser l'identité et de faire agir dans un sens conforme à l'identité du groupe selon ce qu'il reconnaît comme le bien. Il repose sur une éthique de la narration, idéalement construite à partir du point de vue de l'homme ordinaire et contre la « logomachie », la rhétorique du pathos ou de l'héroïsation. Contre la double illusion de l'identification et de l'altérité absolues, la rhétorique du récit d'Orwell fait jouer un ensemble d'identités et de différences (ainsi quand, dans la description du travail du mineur de fond, il convertit, pour son lecteur, les échelles de temps qui sont celles de la progression dans la galerie jusqu'au front de taille). Elle mobilise la capacité qu'ont les vérités du sens commun de s'imposer même à ceux qui les rejettent pour leur permettre de juger en se mettant à la place de tout autre homme. Le « nous » qui ouvre le premier chapitre, l'alternance des « je » et des « vous », qui débute presque systématiquement les chapitres suivants, permettent au lecteur de s'identifier à celui qui fait le récit, et d'identifier ceux dont il parle.

Les phrases du *Quai de Wigan* sont courtes, les mots sont des mots de peu de syllabes. L'écriture est directe, elle bannit les termes abstraits comme les néologismes et utilise le plus souvent des expressions idiomatiques<sup>31</sup>. Il faut, dit Orwell, « donner à voir un sens sous une forme qui ne puisse prêter à confusion<sup>32</sup> ». Parce qu'il invente, en même temps, le personnage d'un narrateur dont le lecteur ait envie d'entendre l'histoire et une voix – « une voix qui vous parle, comme il l'écrit de Miller, dénuée de toute forfanterie, de toute intention morale, une voix qui vous dit simplement qu'au fond nous sommes tous semblables. En un instant [...] vous vous trouvez de plain-pied avec des expériences spécifiques vécues par d'autres êtres humains » –, le récit documentaire d'Orwell est en même temps une écriture adressée – « *mutually involving* », comme l'indique R. Hoggart –, qui suppose une communauté d'expérience avec le lecteur et fait voir dans la mesure où elle rapproche du narrateur et de l'objet du récit.

***La fin de l'exil, la culture populaire, l'appartenance.***

Le retour sur soi en tant que personnage situé dans la classe moyenne met fin à l'exil comme extériorité absolue et comme seule condition sociale possible de l'écrivain contemporain. La réflexion sur le rapport de l'art au présent, à la culture, à l'ensemble social et national trouve sa formulation achevée, en 1940, dans un ensemble d'essais regroupés sous le titre symbolique *Inside the Whale* et consacrés à la fonction sociale de la littérature envisagée comme formation idéologique nationale et du point de vue de l'évolution de sa pertinence publique. Le premier porte sur Dickens et la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, le deuxième sur la littérature populaire d'imagination et le roman d'aventures, le troisième, qui donne son titre au volume, est principalement consacré à Joyce et à Miller. Dickens, parce que le romancier du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas encore isolé dans l'ensemble social, peut écrire sur les gens ordinaires et toucher les gens simples. Du romancier, qu'il est un des premiers à considérer sérieusement, Orwell note qu'aucun adulte ne peut le lire

[...] sans percevoir ses limites [mais] elles ne remettent pas en cause cette générosité d'esprit innée qui joue en quelque sorte le rôle d'une ancre [...]. C'est probablement là le secret de sa popularité. Cette espèce d'heureux antinomianisme que l'on trouve chez Dickens est un des traits caractéristiques de la culture populaire occidentale. Il est présent dans les contes et les chansons humoristiques, dans des figures mythiques comme Mickey Mouse ou Popcyc, [...] dans l'histoire du socialisme ouvrier, dans les protestations populaires [...] contre l'impérialisme [...]. C'est le sentiment qu'il faut toujours être du côté de l'opprimé, prendre le parti du faible contre le fort [...], un sentiment qui est passé de mode depuis une cinquantaine d'années. L'homme de la rue vit toujours dans l'univers psychologique de Dickens, [...] d'un point de vue marxiste ou fasciste, la quasi-totalité des valeurs défendues par Dickens peuvent être assimilées à la « morale bourgeoise » et honnies à ce titre. Mais pour ce qui est des conceptions morales, il n'y a pas plus « bourgeois » que la classe ouvrière anglaise. Les gens ordinaires, dans les pays occidentaux, n'ont pas encore accepté l'univers mental du « réalisme » et de la politique de la Force<sup>33</sup>.

Objet du mépris esthétique de ceux qui considèrent « avec dégoût toutes les émotions élémentaires » et pour qui « la générosité est tout aussi difficile à supporter que la mesquinerie, la gratitude aussi odieuse que l'ingratitude » (*Réflexions sur la guerre d'Espagne*), le sentimentalisme et

la popularité de Dickens constituent plutôt, aux yeux d'Orwell, un signe positif de la résistance au réalisme que les années trente imposent dans le domaine des relations sociales et de la politique :

[...] il a su exprimer sous une forme comique, schématique et par là même mémorable, l'honnêteté innée de l'homme ordinaire. Et il est important que sous ce rapport des gens de toutes sortes puissent être considérés comme « ordinaires ».

Dans l'essai sur les magazines pour jeunes garçons, Orwell analyse la manière dont la culture traditionnelle du récit, évincée du roman moderne, continue de vivre dans la littérature populaire d'imagination, là où « les personnages sont assez typés pour donner à chaque lecteur un modèle auquel il puisse s'identifier ». Dans « Dans le ventre de la baleine<sup>34</sup> », il salue en Miller l'écrivain devenu un homme quelconque, capable de s'adresser à des hommes quelconques, chez qui il s'agit « de donner droit de cité aux faits et aux émotions de la vie quotidienne », qui partage, avec Joyce, « la banalité prosaïque de son matériau » ou « la volonté de relater les faits imbéciles et sordides de la vie quotidienne » et qui, pour cet ensemble de raisons, se rapproche davantage « de l'homme de la rue que cela n'est possible à des auteurs plus soucieux d'engagement ». Il parle de l'écrivain heureux qu'est Miller, à la différence de l'« homme de lettres réfractaire ». De l'« expatrié cultivé », il écrit alors qu'il ne peut guère partager que la condition de ceux qui sont eux-mêmes sortis du monde social :

[...] c'est le prix à payer quand on quitte sa terre natale : il faut enfoncer ses racines dans un humus moins riche. L'exil est vraisemblablement plus néfaste à un romancier qu'à un peintre ou même à un poète, car il le détache du monde du travail, et borne son horizon à la rue, au café, à l'église, au bordel, à l'atelier.

On lit, en fin de compte, dans leurs livres « des histoires de gens qui mènent une vie d'expatriés, de gens qui boivent, parlent, pensent et copulent – pas de gens qui travaillent, se marient, mettent au monde et élèvent des enfants. [...] c'est la conséquence logique de l'expatriation ».

L'expérience de 1936 est à l'origine des nombreux articles et essais qu'Orwell a, par la suite, consacrés aux formes multiples de la culture populaire : la cuisine, les jardins à la campagne, les fleurs, les chansons de music-hall, la bière, les pubs – principal loisir des ouvriers et lieu où l'on se rencontre pour parler, entièrement absent, sinon chez Joyce précisément, de l'univers de la littérature anglaise du modernisme –, les

magazines pour jeunes garçons ou encore les cartes postales comiques dont il écrit, non sans humour, que « rien ne sert de les condamner sous prétexte qu'elles sont vulgaires et laides » :

[...] c'est précisément pour cela qu'elles existent. Tout leur sens, toute leur vertu, réside dans leur irrémédiable trivialité, trivialité dont l'obscénité n'est pas la seule manifestation. [...] Y introduire quoi que ce soit de « noble » les ruinerait à jamais<sup>35</sup>.

Orwell présente cette caractéristique rare d'être un intellectuel qui envisage le peuple à partir d'un point de vue foncièrement démocratique. Ce qu'il a à dire de la culture populaire ne correspond ni à son idéalisation par les élites d'opposition ni à la disqualification éthique et esthétique du monde du travail ou à la réécriture de la culture populaire comme culture de masse que l'on observe dans l'élitisme du modernisme, celui de Bloomsbury, de Virginia Woolf parlant du « monstre anonyme de l'homme de la rue », de Clive Bell évoquant, dans *Civilization*, les élites civilisées seules à même d'apprécier la « forme pure » en l'isolant des « *sentimental irrelevancies* », pour conclure : « *the mass of mankind will never be capable of making delicate aesthetic judgements* »<sup>36</sup>. À ceux qui, tel F.R. Leavis dans *Mass Civilization and Minority Culture* (1930), dramatisent l'avènement de la culture de masse, définissent les artistes comme des aristocrates ou, tel Greene, suggèrent que « *ordinary human decency is of no value* », il répond prosaïquement, dans *Le Quai de Wigan* :

[...] ce ne sont pas les triomphes de la technique moderne, ce n'est pas la radio, le cinéma ou les cinq mille romans publiés chaque année, ce ne sont pas les foules d'Ascot ni le match de cricket Eton-Harrow, mais bien le souvenir des intérieurs ouvriers [...] qui me rappelle que, tout compte fait, notre époque n'aura pas été une époque si pénible à vivre.

On cherchera vainement dans les essais d'Orwell les traces de ce mépris élitiste pour les formes peu légitimes de culture qu'on lit le plus souvent dans les critiques récurrentes du mauvais goût, du matérialisme, du fétichisme des biens de consommation et de l'incapacité des classes populaires sinon à apprécier, du moins à reconnaître les valeurs de la culture raffinée des élites sociales. En lieu et place de la condamnation éthique d'une industrie des loisirs qui leur procurerait l'ersatz de la culture qu'elles seraient par nature incapables de produire, on rencontrera, en revanche, l'observation que, « dans toute société, les gens ordinaires doivent vivre dans une certaine mesure contre l'ordre existant » et que « la culture authentiquement populaire de l'Angleterre mène une existence

souterraine, clandestine, officieuse, et plus ou moins réprouvée par les autorités ». L'amour des fleurs qui « se découvre chez des gens qui ne manifestent par ailleurs aucune sorte de sentiment esthétique » se rattache au « goût profond pour les hobbies et autres activités de loisir » comme à l'« importance que nous accordons à la *vie privée* » :

[...] nous sommes une nation d'amateurs de fleurs, mais aussi de collectionneurs de timbres, de colombophiles, de menuisiers du dimanche, de découpeurs de bons, de joueurs de fléchettes, de fanatiques des mots croisés. Notre culture la plus singulière s'organise autour de réalités qui, même si elles ont un caractère collectif, n'ont pas de statut officiel : le pub, le match de football, le petit jardin qu'on a derrière chez soi, le coin du feu et la « bonne tasse de thé »<sup>37</sup>.

On y trouvera également l'intuition de l'utilité et de la fonction sociales que ces formes non reconnues de la culture remplissent. Même si les cartes postales comiques ne sont pas dépourvues d'une « certaine qualité artistique », l'important n'est pas de vouloir leur trouver « une qualité esthétique » – qu'elles n'ont d'ailleurs pas –, mais de noter que leurs thèmes habituels (la sexualité, la politique, l'ivrognerie, les blagues scatologiques, le snobisme au sein de la classe ouvrière) incarnent des valeurs qui n'ont pas été laminées par l'individualisme compétitif et qu'ils traduisent la conception de la vie de Sancho Pança, du « petit homme » dont le point de vue « n'a jamais droit à l'attention qu'il mériterait », « dans l'organisation de la société que l'on connaît ». Elles expriment le point de vue « non héroïque » des gens ordinaires, leur résistance spontanée face aux sentiments élevés, à la discipline et à la mobilisation qu'attendent d'eux ceux qui leur promettent de la peine, du sang, de la sueur et des larmes. Une culture commune n'est pas nécessairement une culture égale ; mais elle doit au moins ne pas placer de barrière à l'entrée de chacune de ses activités. Et il s'agit d'abord de reconnaître la diversité des formes qu'elle prend : « la liberté d'avoir une maison à soi, de faire ce qu'on a envie de faire de ses moments de loisirs, de choisir ses distractions sans qu'on vous les impose d'en haut ».

De même que le socialisme d'Orwell – qui rejoindra, en 1938, l'Independent Labour Party – présente toutes les caractéristiques du « socialisme anglais » des *trade-unions* (la volonté de persuasion, le respect des libertés démocratiques, la répudiation de la violence), qu'il n'est pas un arrachement au passé et à l'existant, un rejet de l'héritage et des formes d'enracinement, et encore moins le monopole d'une élite ou d'une avant-garde éclairée, la liberté n'est pas non plus, chez lui, une liberté abstraite, un affranchissement des appartenances collectives et des formes de néces-

sité inhérentes à l'inscription dans le monde. Elle n'est pas le détachement des personnes de leurs univers concrets d'existence. Elle n'a pas pour modèle, après *Le Quai de Wigan*, la liberté du rebelle, de l'exilé, ni l'indétermination sociale de l'individu autonome ou exceptionnel symbolisé par l'artiste contemporain du capitalisme libéral<sup>38</sup>. Elle est une liberté liée à des formes de culture et d'appartenance, « une problématique du “lien et de l'attachement” », comme l'écrit J.-C. Michéa, soit « pour chaque individu comme pour chaque communauté une somme de fidélités et d'habitudes composant un univers personnel qu'il s'agit à la fois de protéger et de partager »<sup>39</sup>.

L'attachement aux choses et aux objets est aussi un attachement aux lieux et à la culture, au sens anthropologique plus qu'esthétique où Orwell l'entend. Le socialisme n'a pas pour condition l'État mondialisé rêvé par Wells mais il peut trouver à s'incarner dans la permanence d'un sentiment national, comme on le voit dans « *The Lion and the Unicorn : Socialism and the English Genius* », écrit durant la période du *blitz* entre août et octobre 1940, et où la ferveur révolutionnaire de l'avant-guerre investit un patriotisme qui retrouve les idées politiques du vieux radicalisme anglais et de la tradition jacobine<sup>40</sup>. Par patriotisme, Orwell entend alors « une fidélité à une réalité sans cesse changeante » et « l'attachement à un lieu particulier et à une manière de vivre particulière ». Il se trouve que les valeurs locales – « la liberté individuelle », « l'importance que nous accordons à la vie privée », les idées de justice, de liberté et de vérité objective (« des illusions mais des illusions très puissantes. La croyance qu'on a en elle influence les comportements ») – peuvent aussi nourrir des luttes qui ne le sont pas : l'Angleterre est « le seul grand pays européen qui ne soit pas obligé de pousser vers l'exil ou les camps de concentration des centaines de milliers de ses ressortissants » (« *Le Lion et la Licorne : socialisme et génie anglais* »).

**« *Hommage à la Catalogne* » :  
témoignage, information, propagande.**

Orwell répond aux grandes questions des années trente : celle de la relation entre l'art et la guerre, celle de la frontière entre l'art et la propagande. La Seconde Guerre mondiale commence pour lui avec la guerre d'Espagne et, à partir de 1936, son horizon devient celui de l'Europe davantage que celui de l'Empire. *Hommage à la Catalogne*, son dernier texte de nature documentaire, est le récit de son engagement personnel dans la guerre civile sur le front d'Aragon. Il est aussi, dans deux chapitres qui avaient initialement trouvé place au centre du livre mais qu'Orwell

en 1946 a souhaité voir placés en appendice, à la fin du volume, un témoignage sur les rivalités et les conflits politiques et idéologiques internes au camp républicain et sur les événements de Barcelone en mai 1937. La vision que ces deux chapitres offrent de la ville présente un contraste voulu avec l'atmosphère qui y règne à l'ouverture du récit : l'abolition des divisions de classes, la représentation de la collectivité dans le moment ponctuel de la révolution. Le témoignage sur Barcelone, l'épuration intestinale qui accompagne le retour à l'ordre, les emprisonnements en masse sans jugement, la répression des collectifs anarchistes et du POUM par le parti communiste – une fois consolidée sa position dans le gouvernement républicain –, leur éviction du gouvernement et leur interdiction, la manière dont la presse internationale s'est faite le relais de la thèse du « complot hitléro-trotskiste » qui devait justifier la terreur, exposent le nouveau conflit qui oppose désormais le témoignage et l'information, la vérité de fait et la politique. Il est encore à l'origine directe de la critique du monde totalitaire qui donnera naissance à *La Ferme des animaux* (1945), conçue dès cette époque, et à *1984*.

Le récit de la guerre dit la fraternisation, symbolisée par la poignée de main échangée avec un milicien italien qui ouvre le livre, et l'inclusion dans une communauté. Le récit du combattant sur le front d'Aragon expose, par ailleurs, le point de vue de l'homme ordinaire ; il est celui des actions quotidiennes au sein de la guerre et s'efforce de prévenir la transformation du personnage en figure héroïque et des épisodes en geste épique. Il n'a rien d'un récit héroïque et, comme Orwell l'écrit lui-même, rien d'un récit fait du point de vue politique. Le combattant n'a rien d'un homme hors du commun ni d'un grand homme. Il est sans dimension d'exemplarité. Orwell fera plus tard remarquer que c'est dans les récits d'aventures qu'on « peut se croire au cœur des événements » mais que, dans la vie réelle, « on est généralement une victime passive ». Il se décrit alors lui-même comme une « sorte d'objet passif » :

[...] le point capital, c'est le fait d'avoir été tout ce temps-là isolé – car au front, l'on était presque complètement isolé du reste du monde : même de ce qui se passait à Barcelone l'on ne pouvait avoir qu'une vague idée – et parmi des gens que l'on pouvait en gros, mais sans trop se tromper, qualifier de révolutionnaires.

Le récit du combattant dit aussi l'absence et l'inexistence, chez le témoin, de toute vision globale de l'histoire immédiate. Celui qui vit la guerre ne dispose pas du sens du conflit dans lequel il est engagé et celui qui la raconte ne peut se prononcer que sur le sentiment de ce qu'il a vécu :

*Orwell, l'anti-utopie de l'homme ordinaire*

[...] quand on est en train de prendre part à des événements tels que ceux-ci, je suppose qu'on est en train, dans une modeste mesure, de faire de l'histoire, et l'on devrait, en toute justice, avoir l'impression d'être un personnage historique. Mais non, on ne l'a jamais, parce qu'à de tels moments les détails d'ordre physique l'emportent toujours de beaucoup sur tout le reste. [...] c'était peut-être de l'histoire, mais on n'en avait pas l'impression [...], au lieu de faire acte d'héroïsme, on avait simplement à rester à son poste, malade d'ennui, tombant de sommeil, et se fichant éperdument de savoir de quoi il retournait.

*Hommage à la Catalogne* s'écrit, en ce sens, loin du point de vue politique qui organise la majorité des témoignages contemporains que la guerre d'Espagne a suscités et il prend, ici, son sens sur le fond des leçons des récits des combattants de la Première Guerre mondiale :

[...] presque tous ceux qui demeurent encore lisibles sont écrits d'un point de vue passif, négatif. Ils évoquent quelque chose qui n'a aucun sens, un cauchemar qui se déroule dans le vide. Ce n'est pas à proprement parler la vérité sur la guerre mais c'est la vérité sur les réactions individuelles à la guerre. Tout ce que voyait le soldat montant à l'assaut sous le feu des mitrailleuses ou croupissant, dans l'eau jusqu'à la taille, au fond d'une tranchée inondée, c'est qu'il vivait une terrible expérience face à laquelle il était totalement impuissant. Il avait donc plus de chances d'écrire un bon livre en parlant de ce sentiment d'impuissance et d'incompréhension qu'en prétendant replacer la chose dans une perspective d'ensemble (« Dans le ventre de la baleine »).

Il ne s'agit pas seulement de s'inscrire en faux contre la vision traditionnelle de la guerre propre à ceux qui sont habilités à en parler, d'opposer à la guerre vue d'en haut, à la vision stratégique qu'on en donne, la guerre vécue, ni de dire – telle est la thèse qui oriente l'analyse par Jean Norton Cru des souvenirs des combattants dans *Témoins* (1929) et *Du témoignage* (1930) – qu'on ne peut comprendre que ce que l'on a vécu, mais d'indiquer, plutôt, qu'il n'y a pas d'intelligibilité immédiate de l'événement pour celui qui le vit<sup>41</sup>. Le témoin ne témoigne que de sa propre histoire et l'histoire, dès lors qu'elle est celle d'un témoin, ne renvoie jamais à un sens total.

La volonté de constater les faits sans les interpréter, en évitant de transformer l'ordinaire et le chaos en une histoire ordonnée selon un schéma téléologique, le fait qu'il n'est de représentation que d'un lieu, d'un moment, par la relation aux objets de ce lieu et de ce moment doivent être rapportés à une autre leçon, centrale, du livre. *Hommage à la Cata-*

*logne* est, en même temps qu'un récit de combattant, un témoignage contemporain sur l'émergence des médias de masse modernes et le livre d'un écrivain politique affronté à la vision plénière du présent et de l'histoire que l'information prétend délivrer.

Il s'oppose explicitement au récit de l'envoyé spécial et se donne d'emblée pour une alternative au reportage de guerre et pour la récusation d'un tel point de vue : « j'étais venu en Espagne dans l'intention d'écrire quelques articles pour les journaux, mais à peine arrivé je m'engageais dans les milices, car à cette date, et dans cette atmosphère, il paraissait inconcevable de pouvoir agir autrement ». Le personnage du narrateur est maintenu à distance de la figure du journaliste, du correspondant de guerre et du photoreporter telle qu'elle a alors été construite par la presse d'information, sur le fond des affrontements idéologiques de la période. Dans l'histoire des médias de masse, comme dans l'histoire du photoreportage, la guerre d'Espagne, on le sait, représente généralement un moment mythique et toujours magnifié. Son déclenchement a coïncidé avec le lancement de nombre de médias illustrés : *Life* en novembre 1936, *Look* en janvier 1937, *Paris Match* en France et *Picture Post* en Angleterre en 1938, *Ce soir*, le quotidien communiste dirigé par Aragon, en mars 1937. Elle a fait l'objet d'une couverture intensive et d'une mobilisation sans précédent de la part des journaux. Elle a également été l'occasion de la création de la légende et du mythe du correspondant de guerre et du photoreporter, une légende et un mythe largement produits par la presse elle-même lorsqu'elle vantait les exploits ou les risques que prenaient les photographes en allant au cœur des combats. C'est à l'occasion de ce premier conflit de la Seconde Guerre mondiale que le photoreportage de guerre a fait son entrée dans la presse comme mode de reportage à part entière, que le photographe a vu son nom apparaître à la une des quotidiens et en couverture des magazines, et que ses images ont commencé à être créditées. C'est au cours de la guerre d'Espagne que, à côté de David Seymour Chim, Robert Capa, dont les images paraissent alors en France, en Angleterre comme aux États-Unis (dans *Ce soir*, *Regards*, *Vu*, *Match*, *Picture Post*, *Life* ou *Time*), est devenu la figure emblématique de la profession qu'il représente encore dans les histoires de la photographie et du photojournalisme<sup>42</sup>.

Orwell relève que « l'un des traits les plus abominables de la guerre, c'est que toute la propagande de guerre, les hurlements et les mensonges et la haine, tout cela est invariablement l'œuvre de gens qui ne se battent pas » ; mais ce n'est pas principalement du conflit entre le front et l'arrière qu'il traite lorsqu'il prend soin de démarquer son récit d'un reportage. Le reportage est, comme le roman réaliste, dont il reproduit et adapte les formules à la presse – les lignes de partage avec le documentaire sont

identiques –, le fait d'un spectateur, extérieur et distant, dont il est secondaire qu'il se dise impartial ou engagé. Orwell résume la chose en une formule définitive : « *the soldiers do the fighting, the journalists do the shouting* ». *Hommage à la Catalogne* se construit explicitement contre le point de vue d'un tel observateur. Le reporter, comme le romancier réaliste face au monde social, est l'observateur qui prétend disposer de l'exactitude d'un point de vue :

Pendant toute la durée des troubles, il ne m'est pas arrivé une seule fois de faire l'« analyse exacte » de la situation, comme le faisaient avec tant d'aisance les journalistes à des centaines de kilomètres de là.

Il est également celui pour qui la guerre est une réalité « héroïque », à laquelle il prête les allures du mythe et de l'épique, et dont il entend livrer le sens global. Le sens global n'est rien d'autre, ici, qu'une réécriture de l'histoire et une falsification des faits. *Hommage à la Catalogne* ne fait pas de différence entre information et désinformation et pose une identité de fait entre reportage et propagande. L'information de masse y est analysée dans la perspective de la montée en régime de propagandes, à partir de la fonction politique et d'encadrement qu'elle remplit. Le recouvrement des faits ne permet pas de distinguer, dans la construction de l'événement, entre le discours de l'information et les propagandes qui, sur place, réécrivent l'histoire :

[...] en Espagne, pour la première fois, j'ai lu des articles de journaux qui n'avaient aucun rapport avec les faits, pas même le genre de rapport qu'implique habituellement de mentir à leur sujet. J'ai lu le récit de grandes batailles là où il n'y avait eu aucun combat, puis pas une ligne quand des centaines d'hommes avaient été tués, [...] j'ai vu, en fait, l'histoire s'écrire non pas en fonction de ce qui s'était passé mais en fonction de ce qui aurait dû se passer, selon les diverses *lignes de parti* (*Réflexions sur la guerre d'Espagne*).

La distorsion entre les vérités de fait que le témoignage se donne pour fin de transmettre et le reportage ou la propagande comme nouvelles formes d'écriture du présent révèle dès lors les contraintes que subit tout récit d'une expérience personnelle qui entend être partagé. Le problème du témoignage n'est plus tant celui de sa nature partielle ou de son impossibilité de fournir une leçon d'histoire que celui de son statut et de sa recevabilité à l'ère de l'information de masse, des nouveaux médias, des technologies de communication et des propagandes. La vérité de fait, comme le rappelle Hannah Arendt, est établie par des témoins et elle repose sur des témoignages. Les faits qu'ils transmettent sont la matière

de l'opinion. Les opinions, tout en différant, demeurent légitimes aussi longtemps qu'elles font droit à ces vérités de fait. Celles-ci sont relatives à plusieurs, elles concernent des circonstances et des événements dans lesquels plusieurs sont engagés. Elles ne fournissent des informations que pour autant que les faits, une fois perçus comme vrais et déclarés tels, ne font pas l'objet d'un débat mais s'imposent à tous, au-delà de l'accord, du consentement et de la discussion :

[...] les faits sont au-delà de l'accord et du consentement, et toute discussion à leur sujet – tout échange d'opinions qui se fonde sur une information exacte – ne contribuera en rien à leur établissement<sup>43</sup>.

Mais les vérités de fait n'ont pas d'origine transcendante. En d'autres termes, un témoignage et les vérités que son auteur entend transmettre supposent, pour être reçus, l'existence nécessaire d'un accord sur la valeur de la factualité des choses.

C'est la disparition de cette base d'accord touchant à la matière factuelle qu'Orwell constate avec la réécriture de la guerre civile idéologique et politique qu'est le conflit espagnol :

[...] la notion même de vérité objective est en train de disparaître de notre monde. [...] je suis prêt à croire que l'histoire est la plupart du temps inexacte et déformée, mais ce qui est particulier à notre temps, c'est que l'on renonce à l'idée même que l'histoire *pourrait* être écrite de façon véridique. Dans le passé, les gens mentaient délibérément, écrivaient volontairement de façon tendancieuse ou s'efforçaient de serrer au plus près la vérité, sachant fort bien qu'ils ne pourraient jamais éviter un certain nombre d'erreurs. Mais tous croyaient à l'existence de « faits » plus ou moins faciles à établir. Et dans la pratique, il y avait toujours un ensemble considérable de faits sur lesquels tout le monde, ou presque, pouvait tomber d'accord. [...] c'est précisément cette base d'accord, impliquant que tous les êtres humains appartiennent à une même espèce, que s'applique à détruire le totalitarisme (*Réflexions sur la guerre d'Espagne*).

Dans l'Espagne en guerre, Orwell est le témoin – ce dont les deux chapitres politiques consacrés aux événements de Barcelone et à leur traitement par la presse s'efforcent de rendre compte – de la réécriture de l'histoire contemporaine sous les yeux mêmes de ceux qui en ont été les protagonistes :

[...] des faits sont dissimulés, des dates modifiées, des citations isolées de leur contexte et truquées de façon à en altérer le sens. Les événements dont on souhaiterait qu'ils n'aient pas eu lieu sont occultés et finalement niés<sup>44</sup>.

Dans le contexte nouveau qui est celui de la manipulation et du réarrangement complet de la matière factuelle, les vérités de fait entrent maintenant dans le régime variable qui est celui de l'opinion (il devient, dit Orwell, impossible de combattre « en faisant appel aux réalités, quand bien même elles seraient connues ») et les témoignages rencontrent inévitablement l'accueil d'une réception sceptique, dès lors qu'il devient possible d'en produire et d'en fabriquer pour les besoins idéologiques du moment – Orwell rapproche souvent la réécriture de la guerre d'Espagne des aveux des accusés des procès de Moscou – ou qu'ils sont désormais susceptibles d'être livrés à l'opinion au gré des circonstances et utilisés dans la perspective purement politique qui est celle du pouvoir :

Les désastres dont nous sommes en permanence informés – batailles, massacres, famines, révolutions – tendent à susciter chez l'homme de la rue un sentiment d'irréalité. Démuni de tout moyen de vérifier les faits, il n'est même pas fermement convaincu de leur réalité [...]. Quelle est la vérité sur les chambres à gaz allemandes en Pologne ? [...] cette incertitude générale quant à la réalité des faits favorise le désir de se cramponner à des convictions irrationnelles [...]. Ce qui m'a beaucoup frappé ces dernières années, c'est que les crimes et les désastres les plus terribles – purges, déportations, massacres, famines, emprisonnements sans jugement, guerres d'agression, traités rompus – non seulement n'émeuvent pas la masse du public, mais passent complètement inaperçus s'ils ne correspondent pas à l'humeur politique du moment. Ainsi il est *maintenant* possible de susciter une certaine indignation à propos de Dachau, Buchenwald, etc., alors qu'avant la guerre il était impossible d'intéresser le moins du monde l'homme de la rue à de telles choses, malgré l'abondante publicité faite aux pires atrocités. [...] Même chose pour l'URSS : s'il pouvait être prouvé demain que les camps de concentration russes dans l'Arctique existent bel et bien et qu'y sont enfermés dix-huit millions de prisonniers, comme le proclament certains observateurs, je doute que cela fasse beaucoup d'effet sur la fraction russophile de la population <sup>45</sup>.

\*

\* \*

À partir d'*Hommage à la Catalogne*, le rapport critique au présent cesse, chez Orwell, de s'incarner en une écriture documentaire gagée sur l'expérience personnelle. Il se dissocie et se scinde pour prendre la forme double d'une critique de l'alignement de la langue de l'information sur l'idéologie, du côté du politique, et de la fable, du côté de la réalisation littéraire. Le souci de la langue n'est pas une préoccupation d'esthète, il

est un souci de la communauté. Il donne lieu à une réflexion sur la signification éthique et politique de l'usage du langage. Le totalitarisme interdit « *the truthful recording of facts* » et « *the right to report contemporary events truthfully* », il fabrique « des faits et des sentiments imaginaires » : « le lien entre les modes totalitaires de pensée et la corruption du langage est un sujet important qui n'a pas été suffisamment étudié »<sup>46</sup>. Le langage politique et totalitaire s'efforce de nommer les choses de façon qu'on ne puisse leur associer aucune image mentale :

*Things like the continuance of British rule in India, the Russian purges and deportations, the dropping of the atom bombs on Japan, can indeed be defended, but only by arguments which are too brutal for most people to face [...] thus political language has to consist largely of euphemism, question-begging and sheer cloudy vagueness [...]. Million of peasants are robbed of their farms and sent trudging along the road with no more than they can carry : this is called transfer of population or rectification of frontiers. People are imprisoned for years without trial, or shot in the back of the neck or sent to die of scurvy in Arctic lumber camps : this is called elimination of unreliable elements. Such phraseology is needed if one wants to name things without calling mental pictures of them [...]. When the general atmosphere is bad, language must suffer. [...] The German, Russian and Italian languages have all deteriorated in the last ten or fifteen years, as a result of dictatorship*<sup>47</sup>.

L'appauvrissement du langage que décrit l'écrivain politique n'a rien d'une déploration d'artiste : il est le constat d'une nouvelle gestion des affaires humaines. Il est fonctionnel. La négation de la matière factuelle, la corruption de la langue par les médias à l'Ouest, par le pouvoir à l'Est, autorisent la dépersonnalisation qui précède la disparition – on ne dit pas « assassiner », mais « liquider », « éliminer » ; elle garantit l'invisibilité qui assure la possibilité du meurtre de masse ou la dissimulation de l'esclavage dans les camps de concentration, présentés à l'opinion comme des lieux de rééducation :

[...] considérez par exemple le renouveau de l'esclavage, écrit Orwell à l'automne 1942. Qui aurait imaginé il y a vingt ans que l'esclavage ferait sa réapparition en Europe ? Eh bien, l'esclavage a été restauré sous nos yeux. Ces camps de travail forcé disséminés dans toute l'Europe et l'Afrique du Nord, où des Polonais, des Russes, des juifs et des prisonniers politiques de toutes les races s'épuisent à construire des routes ou à assécher des marécages en échange d'une misérable ration de survie, que sont-ils d'autre que des parcs à esclaves ? (*Réflexions sur la guerre d'Espagne.*)

## Orwell, l'anti-utopie de l'homme ordinaire

En matière littéraire, le rapport au monde et au présent de ce monde ne passe plus par le récit d'expériences personnellement vécues. Orwell ne revient pas pour autant au réalisme de la représentation contemporain du capitalisme du XIX<sup>e</sup> siècle. L'écart de l'homme par rapport à son propre monde, à son propre présent et à sa propre histoire passe désormais par la fable et l'allégorie (*La Ferme des animaux*) et par la science-fiction et l'anti-utopie (1984). Dans 1984, la disjonction entre les faits et l'événement, l'écart entre le local et le global, la reconnaissance de l'incommensurabilité du témoin et de la totalité manipulée et réécrite trouvent leur solution littéraire dans le motif narratif de la conspiration, qui unit le point de vue individuel, l'interprétation d'une totalité devenue invisible, passée hors du champ de l'expérience et de la perception, et l'imaginaire social et collectif, à travers le thème du contrôle de la vie privée, désormais exposée à la visibilité absolue du panoptique de Bentham. Le motif du contrôle est certes une mobilisation de la structure paranoïaque (l'omnipotence et l'omniprésence de la totalité non représentable). Il est aussi une thématization de l'information, des nouvelles technologies de communication et de leurs réseaux. Au « paradis lointain », à l'utopie engloutissant la société civile, ce ne sont plus le document ou le témoignage – le journal qu'écrivait Winston dans 1984 est l'aveu d'une non-conformité de pensée – qui peuvent faire pièce, mais l'anti-utopie et la dystopie, qui, plaçant l'histoire présente sous le signe de la fable, forment la représentation commune et l'interprétation du monde totalitaire qui repose sur la négation du point de vue de l'homme ordinaire et des vérités de faits.

Philippe ROUSSIN

Centre de recherches sur les arts et le langage  
EHESS-CNRS

### NOTES

1. Dans la dèche à Paris et à Londres, Paris, 10/18 ; *Le Quai de Wigan*, Paris, Champ Libre. 1982 ; *Hommage à la Catalogne*, Paris, 10/18. Pour les romans, *Burmese Days* (1934), *A Clergyman's Daughter* (1935), *Keep the Aspidistra Flying* (1936), *Coming up for Air* (1939) : Champ Libre et 10/18 pour les traductions françaises.

2. « À l'exclusion des moricauds » (juillet 1939), *Essais, Articles, Lettres*, vol. I (1920-1940), Paris, Ivrea, 1995, p. 498 – dans la suite de l'article, les renvois se font également aux volumes II (1940-1943) et III (1943-1945), parus chez le même éditeur en 1996 et 1998 (abrégés en *EAL*, I, II et III). Pour le quatrième volume, non traduit, je renvoie à l'édition anglaise procurée par S. Orwell et I. Angus : *The Collected Essays, Journalism and Letters (1945-1950)*, vol. 4, Boston, Nonpareil Books, 2000 (abrégé en *CE*, IV). Sur les rapports entre la littérature de la métropole et la représentation de l'espace impérial, voir T. Eagleton, F. Jameson et E. Saïd, *Nationalisme*,

## Philippe Roussin

*Colonialisme et Littérature*. Lille, Presses universitaires de Lille, 1994 ; et E. Saïd, *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard, 2000, qui considère Orwell dans la perspective critique de R. Williams.

3. « Marrakech » (printemps 1939), *EAL*, I, p. 489-490.
4. « Charles Dickens » (1940), *EAL*, I, p. 517-574.
5. J. Bessière, *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, p. 309-324 ; du même, *La Littérature et sa rhétorique*, Paris, PUF, 1999.
6. Lettre à B. Slaked, décembre 1933, *EAL*, I, p. 167.
7. R. Williams, *Orwell*, Londres, Fontana Press, 1991, p. 41-43.
8. *Dans la dèche à Paris et à Londres. op. cit.*, p. 158-162.
9. J. London, *Le Peuple d'en bas (The People of the Abyss)*, Paris, Phébus, 1999.
10. Préface d'Orwell à l'édition ukrainienne d'*Animal Farm*, *EAL*, II, p. 505.
11. H. Béraud, *Le Flâneur salarié (1927)*, préface de P. Mac Orlan, Paris, 10/18, 1985.

Présentant le reportage comme « la littérature de demain », Béraud situe explicitement le genre dans le sillage du naturalisme pour l'opposer à la littérature des hommes de lettres : « Zola le savait bien, qui donnait à tous les jeunes écrivains le même conseil : "faites du reportage". Faites du reportage, cela signifie : regardez l'envers de la société, mêlez-vous aux hommes, percez les mobiles des grands et touchez les plaies des humbles, [...] errez dans une ville de cristal où l'on voit les négociants derrière leur bureau, les ouvriers au fond de leur taudis, les prêtres dans leur sacristie, les politiciens dans leurs couloirs, les assassins devant la guillotine, [...] le voyage hâtif, l'interview, le fait divers, le plancher des commissariats, les salles de banquets, la pénombre des tripots, la funéc des meetings, la maison du crime, l'attente dans les antichambres, [...] le devoir quotidien enfin de serrer la vérité, d'écrire ce qu'il faut écrire dans les termes mêmes où cela doit être écrit... Zola disait vrai : l'école du romancier moderne est là, non dans les bibliothèques » (p. 14-15).

12. Introduction à l'édition française, parue sous le titre *La Vache enragée*, de *Down and Out in Paris and London*, Paris, Gallimard, 1935.

13. En 1937, dans la partie autobiographique du *Quai de Wigan*, Orwell reviendra ainsi sur les expériences qui ont fourni la matière du récit de *Dans la dèche à Paris et à Londres* : « il fallait se déguiser et je n'ai jamais eu le don d'acteur [...]. J'ai connu des mois durant la vie des *lodging houses* à dortoir [...], quand on partage la vie des chemineaux, on se trouve [...] amalgamé à une fraction – une sous-caste – de la classe ouvrière, expérience qu'il est, je crois, impossible de vivre autrement [...] ; dans cet infra-monde sordide et, il faut bien le dire, terriblement banal, j'avais un sentiment de libération, d'aventure, qui me paraît absurde quand j'y repense mais qui était alors pour moi suffisamment vivant. Malheureusement, on ne résout pas le problème de classe en fraternisant avec les clochards [...]. Les chemineaux, mendiants, malfaiteurs et autres parias de la société sont des cas d'espèce qui ne sont pas plus représentatifs de la classe ouvrière que peut l'être, par exemple, l'intelligentsia littéraire au sein de la bourgeoisie, [...] dès qu'on aborde la classe ouvrière "normale", le décor change du tout au tout. Pour commencer, il n'y a pas de raccourci pour y accéder. Vous pouvez vous improviser trimardeur en endossant quelques vieilles nippes et en vous présentant à la porte du premier asile de nuit venu, mais il n'y a pas de baguette magique qui puisse faire de vous un terrassier ou un mineur de fond » (*Le Quai de Wigan, op. cit.*, p. 172-175).

14. E. Dabit, « *La Vache enragée*, par George Orwell », *Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> novembre 1935, p. 785-786.

15. C'est au cours de la décennie que sont tournés les films de l'unité cinématographique du General Post Office dirigée par J. Grierson, qui ont le plus souvent pour sujet le travail et les hommes au travail, et dont les plus célèbres sont *Nightmail* (1936), sur le travail postal de nuit, et *Coalface*, sur la vie des mineurs. *Nightmail* associe la matière filmique, les vers de W.H. Auden, la musique de B. Britten et le travail sur la bande-son d'Alberto Cavalcanti. Inaugurant une nouvelle direction qui conduira au cinéma direct, les nouvelles techniques sonores permettent, dans *Housing Problems* (1935), de faire parler à l'écran ceux qui vivent dans les taudis. Le documentaire tel que le conçoit Grierson n'a pas seulement un but informatif, il doit aussi permettre d'enseigner le fonctionnement de la démocratie : il est une propagande, c'est-à-dire « un art de la persuasion publique ». Cf. J. Grierson, *On Documentary*, édition et introduction de F. Hardy, Londres, Faber and Faber, 1979 ; I. Aitken, *Film and Reform : John Grierson and the*

## Orwell, l'anti-utopie de l'homme ordinaire

*Documentary Film Movement*, Londres, Routledge, 1990 ; et P. Swann, *The British Documentary Film Movement 1926-1946*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Dans le domaine de l'écrit, le document est, au même moment, pensé tantôt comme un matériau qui est à lui-même sa propre fin et se suffit à lui-même – « le reportage descriptif a un impact particulièrement révolutionnaire [...]. Décrire les choses comme elles sont est un acte révolutionnaire en soi » (M. Salter, *Left Review* ; cité par V. Cunningham, *British Writers of the Thirties*, Oxford, 1988, p. 318) –, tantôt, au contraire, comme la source et la matière première de romans, de pièces ou de poèmes progressistes ; il conserve alors le statut photographique d'une preuve, qui requiert cependant son traitement et sa reprise par l'art au service d'une cause : « *the conditions for the growth of a socialist literature scarcely exist. We have to create them. We need documents, not as the Naturalists needed them, to make their drab tuppenny-ha'penny dramas, but as charts, as timber for the fire some writer will light to-morrow morning* » (S. Jameson, « Documents », *Fact*, n° 4, juillet 1937, p. 13 ; cité par G. Bonifas, *George Orwell : l'engagement*, Paris, Didier, 1984, p. 417, n. 1).

16. Lettre à G. Gorer, mai 1936, *EAL*, I, p. 285. Anthropologue social, G. Gorer est notamment l'auteur de *Bali and Angkor*, *Himalayan Village* et *Africa Dances*.

17. B. Crick, *George Orwell, une vie*, Paris. Éd. du Seuil, 1984, p. 262.

18. Dans le journal du *Quai de Wigan*, qui ne constitue pas, indique B. Crick, un journal tenu au jour le jour mais une phase intermédiaire du livre, Orwell note au contraire l'impression d'étouffement qu'offre au visiteur d'une autre classe l'atmosphère du foyer ouvrier : « Ressenti pendant tout ce temps avec acuité la différence d'atmosphère entre un logement occupé par des petits-bourgeois – fussent-ils aussi petits que ceux-là – et un logement ouvrier. La différence fondamentale, c'est qu'on a les coudées franches malgré la présence dans la maison de cinq adultes et trois enfants, sans compter les animaux. Les enfants sont bruyants, mais si on veut s'isoler pour être tranquille, on le peut – ce qui n'est jamais le cas dans un logement ouvrier, que ce soit la nuit ou le jour » (*The Road to Wigan Pier. Journal. EAL*, I, p. 252).

19. On peut utilement rapprocher de la page d'Orwell celles qu'Ossip Mandelstam consacre en 1923 aux formes monumentales de l'architecture sociale de l'URSS, qu'il oppose à la platitude des maisons et à la notion du *home* anglais : « L'homme est la mesure de l'architecture sociale. Il arrive qu'elle lui devienne hostile et fasse de son humiliation, de son anéantissement l'instrument de sa propre grandeur [...]. Chacun ressent le caractère monumental de l'architecture qui s'avance [...] ; désaccoutumés des formes sociales monumentales [...], élevés dans la platitude des États de droit du XIX<sup>e</sup> siècle, nous marchons vers cette ombre avec effroi, avec stupeur, sans savoir ce qu'elle est. [...] les gens construisent des maisons plates, et cette recherche de la platitude, ce refus de l'architecture, depuis la Révolution française, traverse la vie du droit de ce XIX<sup>e</sup> siècle, qui s'est tout entier déroulé dans l'attente angoissée d'un sursaut souterrain, d'un bouleversement social [...]. Le monde du chaos s'est engouffré dans le *home* anglais, [...] la notion de *home* est née, voici des siècles, [...] comme une notion révolutionnaire, comme la justification naturelle de la première révolution sociale d'Europe, une révolution qui, par son type même, était plus profonde, plus proche de notre temps que la Révolution française. Le caractère monumental de l'architecture sociale qui s'avance est déterminé par sa vocation à former la société sur le principe d'une familialisation mondiale destinée à servir les besoins de l'être humain [...] jusqu'aux limites de l'univers, en soufflant sur le feu du foyer individuel jusqu'à en faire une flamme cosmique » (« L'humanisme et notre temps », *La Quatrième Prose*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 45-47).

20. C'est précisément le reproche que S. Jameson formule à l'adresse de la seconde partie du *Quai de Wigan* : « *the first thing a socialist writer has to realize is that there is no value in the emotions, the spiritual writhings, started in him by the sight, smell, and touch of poverty. The emotions are no doubt unavoidable. There is no need to record them* » : l'écrivain ne doit se rendre sur les lieux où règne la misère que « *for the sake of the fact, as a medical student carries out a dissection and to equip himself, not to satisfy his conscience or to see what effect it has on him [...] as the photographer does, so must the writer keep himself out of the picture* » (« Documents », art. cité, p. 11 et 15).

21. Préface d'Orwell à l'édition ukrainienne d'*Animal Farm*, art. cité, p. 505.

22. Cf. K. Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford, Basil Blackwell, 1987 ; du même, introduction à l'édition de *News from Nowhere* de W. Morris, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 ; du même encore, « Utopie et anti-utopie au XX<sup>e</sup> siècle », in L. T. Sargent

## Philippe Roussin

et R. Schaer (sous la dir. de), *Utopie. La Quête de la société idéale en Occident*, Paris, Bibliothèque nationale de France-Fayard, 2000, p. 256-265.

23. Cf. M. Walzer, « L'Angleterre de George Orwell », *La Critique sociale au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Métailié, 1996, p. 132-151.

24. *The Road to Wigan Pier*, *Journal*, *op. cit.*, p. 271.

25. Cf. B. Crick, *The Lion and the Unicorn. Socialism and the English Genius*, Londres, Penguin Books, 1982, introduction, p. 7-30.

26. Cf. l'introduction de P. Davidson à G. Orwell, *The Complete Works*, Secker and Warburg, 1986, vol. I, p. XXII sq.

27. B. Crick, *George Orwell, une vie*, *op. cit.*, p. 260-262. S. Leys, dans *Orwell ou l'Horreur du politique*, évoque, à ce propos, « la transmutation du journalisme en art, la re-création du réel sous le déguisement d'un reportage objectif » : « ce que l'art invisible et si efficace d'Orwell illustre, c'est que la "vérité des faits" ne saurait exister à l'état pur. Les faits par eux-mêmes ne forment jamais qu'un chaos dénué de sens : seule la création artistique peut les investir de signification, en leur conférant forme et rythme [...], littéralement il faut inventer la vérité » (Paris, Hermann, 1984, p. 10 et 16).

28. R. Filloy, « Orwell's Political Persuasion : A Rhetoric of Personality », in G. Holderness, B. Loughrey et N. Yousaf (sous la dir. de), *G. Orwell Contemporary Critical Essays*, Londres, Macmillan Press, 1998, p. 47-63.

29. « For and Against Novels in the First Person », *Extracts from a Manuscript Note-book*, 1949, *CE*, IV, p. 511.

30. K. Burke, *A Rhetoric of Motives*, Berkeley, University of California Press, 1950.

31. R. Hoggart, *The Road to Wigan Pier*, Londres, Penguin Books, 1989, introduction, p. v-xii.

32. « Nouveaux mots », *EAL*, II, p. 18.

33. « Charles Dickens », art. cité, p. 573.

34. « Dans le ventre de la baleine », *EAL*, I, p. 614-657.

35. « L'art de Donald McGill », *EAL*, II, p. 207.

36. Sur la réécriture des masses par les élites anglaises, voir J. Carey, *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1930*, Londres, Faber and Faber, 1992.

37. « Le Lion et la Licorne : socialisme et génie anglais », *EAL*, II, p. 77-78.

38. Cf. la critique de l'artiste comme « individu à tous égards exceptionnel », revendiquant une « immunité artistique » et l'exemption des « lois morales qui pèsent sur les gens ordinaires », dans « L'immunité artistique : quelques notes sur Salvador Dalí » (1944), *EAL*, III, p. 202-213 ; voir aussi « À ma guise » (septembre 1944) : « si l'on considère l'artiste comme un paria, un individu autonome qui ne doit rien à la société, c'est l'âge du capitalisme qui fut pour lui l'âge d'or » (*EAL*, III, p. 293).

39. J.-C. Michéa, *Orwell, Anarchiste Tory*, Castelnau, Climats, 2000, p. 70-71.

40. Pendant la guerre, Orwell ira jusqu'à voir dans l'État nazi un rejeton dénaturé des utopies scientifiques et de l'État mondial prônés par Wells ; cf. « Wells, Hitler et l'État mondial », *EAL*, II, p. 177-183. L'association est présente dans *Le Quai de Wigan* : « à l'idée d'un État totalitaire commence à se substituer sous nos yeux l'idée d'un monde totalitaire [...]. N'en déplaise aux économistes, il est très facile d'imaginer une société mondiale [...] où tout le pouvoir politique militaire et pédagogique se trouverait confiné entre les mains d'une petite caste de dirigeants et d'hommes de main. Une telle société, ou quelque chose de très voisin, voilà l'objectif du fascisme. Et cette société, c'est bien sûr l'État esclavagiste, ou plutôt le monde esclavagiste » (*op. cit.*, p. 242).

On a souvent rapproché Orwell du radicalisme populaire anglais de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qui tenait un langage de lutte de classes avant le marxisme et associait aux ouvriers l'ensemble des forces du *common people*, les boutiquiers, les petits entrepreneurs et les éléments progressistes de la *middle class* dans la lutte démocratique et la revendication de réformes parlementaires. L. Trilling, dans « George Orwell and the Politics of Truth » (préface à l'édition américaine de *Homage to Catalonia*), situe ainsi *Le Quai de Wigan* dans la veine de la dénonciation de l'esprit de caste des *Rural Rides* de William Cobbett.

41. J. Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités*

## Orwell, l'anti-utopie de l'homme ordinaire

en français de 1915 à 1928. Paris, Les Étincelles, 1929 ; du même, *Du témoignage*. Paris, Gallimard, 1930 (rééd. Allia, 1989).

42. Sur la création du mythe du photoreporter de guerre à l'occasion de la guerre d'Espagne, voir F. Fontaine, *La Guerre d'Espagne à travers la presse française illustrée* (thèse d'histoire de l'art), Paris, université Paris IV, 1999 ; cf. aussi M. Frizot, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », *Face à l'histoire*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1996, p. 49-57 ; et le catalogue *La Guerre civile espagnole. Des photographies pour l'histoire*, Paris-Barcelone, Marval-MNAC, 2001. Sur le grand reporter comme nouveau modèle et relégitimation de la profession, cf., pour la France, Ch. Delporte, *Les Journalistes en France, 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*, Paris, Éd. du Seuil, 1999, p. 225-250.

43. H. Arendt, « Vérité et politique », *La Crise de la culture* (1954), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972, p. 307 ; R. Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. de l'EHESS, 1998, p. 128-134.

44. « Notes sur le nationalisme » (1945), *EAL*, III, p. 466.

45. *Ibid.*, p. 467 ; « Lettre de Londres à *Partisan Review* », 5 juin 1945, *EAL*, III, p. 480. La même année, rendant compte d'une exposition de figures de cire présentée à Londres sous le titre « *Les Horreurs du camp de concentration. Venez découvrir les véritables tortures nazies. Flagellations, crucifixions, chambres à gaz, etc. Garderie gratuite pour les enfants* », Orwell parle de l'exploitation pornographique de l'image des camps : « l'exposition dans son ensemble est miteuse, irréaliste et déprimante. Mais les organisateurs ont sans doute fait de leur mieux, et les slogans publicitaires ont ceci de remarquable qu'ils font ouvertement appel aux instincts sadiques et masochistes. [...] aujourd'hui, non seulement on peut se plonger dans les plus écœurantes descriptions de tortures et de massacres sans le moindre sentiment de culpabilité, mais avec l'impression d'avoir accompli un acte politique méritoire. [...] il est certain que de telles horreurs se sont déroulées dans les camps de concentration avant la guerre, et il n'y a aucune raison pour qu'elles aient cessé ensuite. Mais si on en fait un tel battage, c'est en grande partie parce qu'elles fournissent aux journaux un prétexte à pornographie. Ce matin, tous les journaux font leur une avec le rapport officiel de l'armée britannique sur les atrocités nazies. On n'oublie surtout pas de nous informer que des femmes nues étaient fouettées, détail qui apparaît parfois dans les manchettes. Les journalistes qui procèdent ainsi savent parfaitement ce qu'ils font. Ils savent que, pour une foule de gens, penser à des tortures, surtout si des femmes en sont les victimes, provoque une excitation sadique, et c'est cette névrose généralisée qu'ils exploitent. On ne va pas s'embarrasser de scrupules, puisque ces actes sont commis par l'ennemi et que l'on peut cacher le plaisir que l'on éprouve sous le masque de l'indignation » (*Tribune*, 12 janvier 1945 ; *EAL*, III, p. 400-401). Alors qu'il discute, avec le traducteur, la future version anglaise de *L'Univers concentrationnaire* de D. Rousset, Orwell s'interroge sur la manière dont il est possible, après la propagande de guerre, d'attirer à nouveau l'attention du public sur la situation du continent : « *this business of making people conscious of what is happening outside their own small circle is one of the major problems of our time, and a new literary technique will have to be evolved to meet it [...]. Tales of starvation, ruined cities, concentration camps, mass deportations, homeless refugees, persecuted Jews – all this is received with a sort of incurious surprise, as though such things have never been heard of before but at the same time were not particularly interesting [...] as time goes on, and the horrors pile up, the mind seems to secrete a sort of self-protecting ignorance which needs a harder and harder shock to pierce it, just as the body will become immunised to a drug and require bigger and bigger doses* » (« As I Please », *Tribune*, janvier 1947 ; *CE*, IV, p. 270).

46. « The Prevention of Literature », *Polemic*, janvier 1946 ; *CE*, IV, p. 59-72.

47. « Politics and the English Language », *Horizon*, avril 1946 ; *CE*, IV, p. 136-137. Voir aussi « Writers and Leviathan » (1948), *CE*, IV, p. 407-414.