

Bruno Frère

*Chargé de recherches du FNRS à l'Université de Liège
Département de sociologie des identités contemporaines*

PENSER « LE COMBAT ORDINAIRE » OU COMMENT PLONGER DANS LA CHAIR SOCIOLOGIQUE DU MONDE

Je voudrais dans cet article proposer d'inverser la question classique consistant à se demander si la bande dessinée peut ou non légitimement revendiquer un statut artistique, et le cas échéant devenir l'objet d'une sociologie et d'une philosophie de l'art. Par inverser la question j'entends très précisément ceci : ce n'est pas la bande dessinée qui, en tant qu'art, va nous permettre ici de philosopher ou de développer une analyse sociologique complexe, mais bien la philosophie qui va nous aider à éclairer le propos d'un auteur de bande dessinée. Généralement, c'est l'image qui est convoquée pour illustrer un propos théorique, un concept. On se souvient par exemple de l'usage que Heidegger a fait de Van Gogh, du recours de Merleau-Ponty à Cézanne ou encore de l'admiration que portait Michel Henry à Kandinsky.

Parmi ces trois penseurs, Merleau-Ponty semble pouvoir nous aider à saisir toute la portée d'une bande

dessinée qui regorge de matière à réflexion : *Le Combat ordinaire* de Manu Larcenet (Dargaud). Je commencerai donc par présenter succinctement le lexique conceptuel du philosophe (par le truchement de ses critiques de la philosophie dogmatique et de la sociologie objectiviste) avant de voir comment il nous permet de mieux parler de la représentation du monde que Larcenet nous offre dans les quatre volumes composant sa série.

En résumé, il va en quelque sorte s'agir de montrer comment, parce qu'elle donne à voir le mouvement d'une pensée tant pratique (les dessins) que théorique (les textes) qui s'interroge à la fois sur le monde social, sur le phénomène politique et sur le phénomène artistique, la complexité de la bande dessinée peut se laisser décanter par la philosophie. C'est donc en fin de compte bel et bien à son rôle originare de *techné* (la « technique » selon Aristote), d'outil, que sera renvoyé la philosophie dans cet article.

L'erreur du surplomb

Dans son essai sur la sociologie et la philosophie, Merleau-Ponty s'en prend au mythe d'une certaine philosophie « qui la présente comme l'affirmation d'une autonomie absolue de l'esprit » (1954a, p. 99). Campant très souvent dans une position pourtant critique à l'égard de la philosophie (qui reste pour lui comme une sorte de bête noire s'égarant en vains postulats métaphysiques), le sociologue dogmatique (ou objectiviste) ne fait en fait que renouveler cette posture, écrit-il. « Vous croyez penser pour toujours et pour tout le monde dit le sociologue au philosophe, et en cela même vous ne faites qu'exprimer les préjugés ou les prétentions de votre culture » (*ibid.*, p. 115).

Dans l'essai intitulé *De Mauss à Claude Lévi-Strauss*, Merleau-Ponty estime que le premier temps de la sociologie, de Durkheim à Lévy-Bruhl, a échoué à nous donner « accès à ces autres » avec lesquels nous vivons, ce qui est pourtant là son rôle premier (1954b, p. 124). Avec ces auteurs, « la sociologie parlait toujours comme si elle pouvait survoler son objet, le sociologue étant un observateur absolu. Ce qui manquait, c'était la pénétration patiente de l'objet, la communication avec lui ». C'est ainsi qu'il en arrive à définir la tâche de la sociologie ou de l'anthropologie : *transiter de l'universel de surplomb à l'universel latéral*. L'expérience sociologique ou anthropologique « c'est notre insertion de sujets sociaux dans un tout où est déjà faite la synthèse que notre intelligence cherche laborieusement, puisque nous vivons dans l'unité d'une vie tous les systèmes dont notre culture est faite. Il y a quelque connaissance à tirer de cette synthèse qui est en nous. Davantage : l'appareil de notre être social peut être défait et refait par le voyage, comme nous pouvons apprendre à parler d'autres langues. Il y a là une seconde voie vers l'universel : non plus l'universel de surplomb d'une méthode strictement objective mais comme un universel

latéral dont nous faisons l'acquisition par l'expérience ethnologique, incessante mise à l'épreuve de soi par l'autre et de l'autre par soi » (*ibid.*, p. 132-133).

En cela, « la philosophie ne se définit pas par un certain domaine qui lui soit propre : elle ne parle, comme la sociologie, que du monde, des hommes et de l'esprit. Elle se distingue par un certain mode de la conscience que nous avons des autres, de la nature et de nous mêmes : c'est la nature et l'homme au présent, non pas "aplatis" (Hegel) dans une objectivité qui est seconde, mais tels qu'ils s'offrent dans notre commerce actuel de connaissance et d'action avec eux, c'est la nature en nous, les autres en nous, et nous en eux » (1954a, p. 117). Sociologie et philosophie doivent de concert nous aider à saisir *latéralement* ce qui fait de nos expériences humaines des expériences universelles, nous aider à comprendre l'action convergente et discordante de la « communauté historique » (et culturelle) qui nous est donnée dans notre « présent vivant » (*ibid.*, p. 121).

On retrouve la structure élémentaire de cette critique de la sociologie dans les ouvrages de ceux qui furent ses élèves. Par exemple, Claude Lefort s'est lui aussi inscrit en faux de manière très précoce contre l'humanisme dénonciateur d'une « certaine sociologie » (dans laquelle on ne peut pas s'empêcher de voir un certain pan de la sociologie critique, de Francfort à Bourdieu). Selon cette sociologie humaniste, écrit-il, « la société de masse est celle qui brise les liens concrets d'homme à homme. C'est une société où les hommes sont manipulés à distance par un pouvoir apparemment anonyme, victimes d'une oppression qui n'est plus tant cette oppression concertée et spécifique que le capitalisme instituait au niveau de la production, mais une oppression qu'il exerce à tous les niveaux de la culture et a partout pour effet d'interdire à l'homme toute libre communication avec les milieux humains qu'il fréquente et de le priver du pouvoir d'intervenir sur les

événements qui intéressent son sort. (...) Ce que cet humanisme dénonciateur a d'original, c'est qu'au fond il se rattache à un programme moral : Tout ce qui va dans le sens de la décomposition de la communauté traditionnelle est purement et simplement déchéance de l'homme (...). L'un des abus de la critique sociologique c'est de faire comme si le mouvement de l'histoire n'était qu'appauvrissement continu de l'humanité et privation de la vérité, comme si les hommes se voyaient aujourd'hui transformés plus ou moins en robots, si profondément aliénés qu'ils ne pouvaient même plus prendre conscience de leurs rapports avec leur milieu social ».

C'est pourquoi, conclut le philosophe, « nous en appelons à viser la société telle qu'elle est » (telle qu'elle se donne à notre conscience, en bon phénoménologue). « Accepter de voir dans le présent autre chose que le mal (...), pour y chercher les conditions de notre pensée et de notre action, et tandis que nous devenons sensibles aux faits d'exploitation et à l'exigence de les dénoncer, demeurer conscients que nous parlons encore à l'intérieur de la société présente et que nous avons à tirer d'elle, dans les conditions qui nous sont faites, la vérité au lieu de nous évader dans le mythe d'un bon passé ou celui du socialisme futur. En second lieu nous devons, nous employer à révéler toutes les formes de contestation de l'ordre établi qui manifestent la créativité des hommes, le besoin fondamental qu'ils ont de connaître le sens de leurs actes et de diriger leur propre travail (...), à éclairer les formes de résistance auxquelles les hommes recourent spontanément pour détourner les règles qui étouffent les initiatives » (Lefort [1963], 1979, p. 315-321).

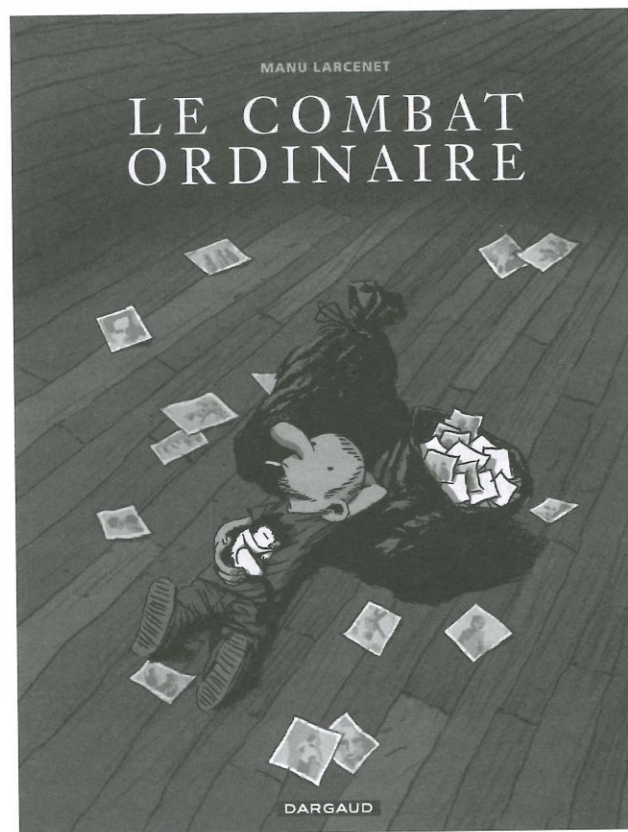
Peut-on saisir la société telle qu'elle est ? Peut-on faire fi de cet humanisme objectivant qui, plutôt que renouer avec ses milieux sociaux, culturels et humains dans ce qu'ils sont de profondément créateurs et vivants, enfonce le clou de l'être déchu, de l'homme robot, exclusivement consuméristes, aliéné et dominé ?

Ou encore pour le dire avec Merleau-Ponty : comment saisir ce commerce fondamental que le sujet social entretient avec les autres dans leur culture commune et dont l'humanisme dénonciateur (y compris la sociologie et la philosophie dogmatique ou objectiviste) va jusqu'à nier l'existence et la persistance ? Comment comprendre l'action que nous menons ensemble dans notre présent vivant ?

Tout se passe comme si Merleau-Ponty abdiquait la possibilité pour la sociologie et la philosophie de répondre à ces questions. Dans *L'Œil et l'Esprit*, le dernier texte qu'il a pu achever de son vivant, on comprend qu'en fin de compte, l'artiste réussit là où l'une et l'autre échouent. Au-delà de ces disciplines, c'est à la pensée moderne, à la science elle-même qu'il s'en prend. Il l'exhorte (1960, p. 12-13) : « Il faut que la pensée de science, pensée de survol – pensée de l'objet en général – se replace dans un "il y a" préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvert tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes. Il faut qu'avec mon corps se réveillent les "corps associés", les "autres", qui ne sont pas mes congénères, comme dit la zoologie, mais qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul Être actuel, présent, comme jamais un animal n'a hanté ceux de son espèce, son territoire ou son milieu (...). Or l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir. Ils sont même seuls à le faire en toute innocence ». Dans ce texte ou dans d'autres (*Le Visible et l'invisible*, *La Prose du monde* ou encore *Sens et non-sens*), Merleau-Ponty évoque l'idée de chair, d'entrelacs ou de chiasme, pour signifier la façon dont l'artiste est pris dans ce monde qui le transperce et à qui il prête son corps pour qu'il se mette lui-même en peinture.

Perdre le combat

Or, c'est précisément à cette tentative de puiser le « sens brut » de la chair du monde dans lequel nous sommes plongés avec autrui, lourds de nos bagages sociaux et culturels, que s'adonne, avec réussite, Manu Larcenet dans *Le Combat ordinaire*. Non sans d'ailleurs donner à son coup de crayon un sens résolument politique et critique.



1. Le premier tome de la série « *Le Combat ordinaire* ».

La série raconte l'histoire de Marco, un photographe trentenaire « bobo » qui rentre de reportages en Birmanie et Kabylie qui lui ont permis de gagner suffisamment d'argent pour se poser quelque peu. Depuis quelque temps, il vit seul à la campagne, loin de Paris, l'endroit tout désigné où il aurait dû rester pour faire carrière s'il avait voulu. Plusieurs lignes narratives se croisent sans cesse tout au long des quatre tomes (sa psychanalyse, sa relation amoureuse, les visites chez son frère à Paris ou chez ses parents dans son village d'origine, etc.). Mais celle sur laquelle je voudrais ici me pencher est celle qui retrace son nouveau projet photographique : celui de saisir un ensemble de portraits des ouvriers de « l'atelier 22 » du chantier naval proche de son village natal où résident toujours ses parents (et dans lequel a d'ailleurs travaillé son père). Ce chantier s'apprête à fermer ses portes et à mettre au chômage ses employés que Marco et son frère ont côtoyés jusqu'à la fin de l'adolescence.

Une amie parisienne lui a suggéré d'organiser une exposition sur ce nouveau travail malgré toutes les réserves qu'elle éprouve à son égard.

Au regard de ses premiers clichés elle lui confie : « Ne te prends pas mal Marco, mais je préférerais ce que tu faisais avant... Ça avait de la gueule, c'était plus brutal. Tes sujets étaient plus dépaysants... On dirait que tu veux absolument rendre ton travail ordinaire. »

Marco répond : « Regarde bien leurs gueules, à "ces gens" parce qu'ils vont disparaître... Ce sera certes moins exotique qu'au Rwanda ou au Timor, mais ils vont disparaître, ça ne fait aucun doute. Si je ne parle pas d'eux, personne ne le fera. »

Peu de temps après, la même amie lui annonce que ses photos seront assorties à celles d'un autre photographe, de renom international. L'excitation initiale de Marco se tarit peu à peu. Il réalise que ledit photographe est prétentieux et condescendant. Alors que leur exposition commune s'apprête à ouvrir, ce dernier

vente la qualité commune de leurs travaux respectifs par rapport à ceux d'autres photographes modernes qu'il juge médiocres. Marco, dans un premier temps flatté de se voir ainsi accueilli parmi l'élite comprend ensuite que son prestigieux « collègue » raille ses photos de l'atelier 22. « *Un éloge à la lourdeur ; un ramassis de clichés représentant des dégénérés statiques, mous et provinciaux* » persifle-t-il à des comparses, ignorant que Marco est dans la pièce annexe et l'entend. Comme s'il voulait nous aider à plonger dans l'expérience vécue de son personnage, Larcenet dessine les portraits d'ouvriers pris par son héros et lui offre l'occasion de réagir à ces propos. Alors que l'on voit défiler sur une page ses visages ouvriers anonymes, aux regards vides, éprouvés, Marco se livre à une réflexion en voix *off* que le dessinateur retranscrit au-dessus des cases :

J'ai longtemps confondu l'artiste et son œuvre. Ce n'est que grâce à la psychanalyse, par étapes successives, que j'ai vaguement pu dissocier les deux. On peut être un grand artiste et un sale con. On peut faire des choses très belles en étant soi-même assez moche. *On peut saisir toute la beauté du monde sur du papier mais ne jamais en faire partie.*

On peut saisir le geste de Marco comme étant en fin de compte ce geste artistique merleau-pontyen par excellence qui fait par contre défaut à Fabrice, le photographe *star*. Lui ne parvient pas (et d'ailleurs ne cherche pas) à habiter le présent, à faire partie réellement de cette chair du monde en y rencontrant les autres sujets sociaux qui la hante. Il ne partage la culture de personne. Certes, les clichés de Fabrice sont beaux. Mais ils ne sont pas artistiques. Au long de ses quatre volumes, Larcenet fait jouer à Marco le rôle de l'artiste authentique (qui serait aussi, d'une certaine manière, le rôle d'une sociologie et d'une philosophie authentiques idéalement non objectivistes), celui qui cherche à pénétrer son objet, à communiquer avec lui. Marco prend conscience de ce qui fut son rapport avec l'entrelacs que

fut son milieu social d'origine et cherche à le représenter. Les scènes entières que Larcenet dessine et qui le représentent dans son village d'origine, parmi les hommes de l'atelier 22, sont autant de plongées dans le présent de « l'expérience vécue » que ces derniers font du désenchantement complet de la modernité industrielle : ses usines qui ferment les unes après les autres, ses familles ouvrières qui se désagrègent, la victoire définitive du capitalisme, la mort d'une dignité humaine. Ils sont en train de perdre le combat d'une vie.

Plonger dans l'ordinaire

Le frère de Marco tient d'une certaine manière la posture analytique du sociologue critique de Lefort ou du philosophe objectiviste de Merleau-Ponty (tous deux dogmatiques). Lorsqu'il réagit au peu d'intérêt éprouvé par les principaux protagonistes autour des portraits de son frère, ce personnage est représenté par Larcenet pétri de compassion mais néanmoins clairvoyant. Le dessin nous présente un visage renfrogné et une moue dubitative. Plutôt que de voir ce qui subsiste d'humain (et donc de potentiellement réactif et créatif) dans les photographies de son frère, il s'en tient à l'aliénation complète que provoque le capitalisme, celle précisément que recherche partout le sociologue critique sans aller au-delà. Il ne cherche pas à tisser l'universel latéral qui lui permettrait peut-être de relier ses propres souffrances (il est un concepteur de jeu vidéo employé au coup par coup par les firmes du secteur) à celles des ouvriers. Il ne voit pas d'analogie et les rejette dans la seule chose qu'il voit d'eux : l'immobilisme.

« C'est normal, ça passionne pas les foules le chantier naval. C'est sordide, c'est le degré zéro de l'espoir. C'est gai à se tirer une balle... C'est ce que la logique industrielle a produit de plus dégueulasse. *Le chantier c'est une machine à fabriquer de la misère, plus il broie les gens*

moins ils réagissent. C'est ça que tu veux immortaliser ? Leur déchéance ? »

Marco répond : « Qu'est-ce que tu racontes ? Rappelle-toi quand on était mômes, papa nous emmenait chez Pablo le dimanche, il y avait presque tout l'atelier 22 de l'époque. Il y avait aussi les enfants et la paella, les chansons, ce sont eux qui nous ont élevé... Mais à l'époque il y avait de la fierté, de la solidarité... »

Son frère (visage définitivement fermé, regard rempli de colère) : « De la fierté de victimes ouais ! »

Marco, plus loin : « Quand je photographiais des cadavres, on disait que j'étais intéressant, maintenant que je m'intéresse aux vivants je suis devenu *ordinaire*. »

Campant dans la position critique qui refuse de voir dans les ouvriers autre chose que des victimes incapables de se décoller de la situation pour engager la résistance critique en sa compagnie, le frère de Marco ne parvient pas à dépasser le sentiment d'être confronté à des sujets soumis à la société de masse qui a brisé les liens entre les hommes et qui décompose la société traditionnelle. Il ne voit pas le commerce que son frère tente d'établir avec eux et la façon dont il échange, pour ainsi dire latéralement, le même désespoir. D'une certaine manière, Marco prête l'outil matériel que constituent son corps et son talent photographiques à l'atelier 22 pour qu'il se mette en image dans toutes ses tristes dimensions. « Je suis devenu ordinaire » répète Marco. Mais c'est précisément tout ce que contient cet « ordinaire » que son art peut révéler. Il donne à voir le présent dans lequel tout se percute : les échecs des luttes syndicales, la souffrance des jeunes pères qui se demandent comment ils pourvoiront aux besoins de leurs enfants lorsqu'ils seront au chômage, l'insuffisance des idéologies de gauche, etc.

La force de Manu Larcenet est de redoubler cette pénétration d'un monde ouvrier en plein désarroi. Non seulement il nous présente un personnage principal qui se trouve dans une réflexion constante quant à la façon

dont son « art » parvient effectivement à rendre le *sens brut* du vécu ouvrier, mais en plus son dessin lui-même rend ce sens brut. Tout au long des tomes, Marco est représenté à plusieurs reprises en discussion avec un des ouvriers, Pablo, que l'on devine d'origine espagnole et âgé d'une soixantaine d'années. Larcenet le dessine presque toujours les yeux fermés, comme s'il était déjà mort. Ce sont des dessins d'usines qui servent de tableaux de fond à leurs échanges. Tout se passe comme si Larcenet y revenait continuellement pour être certain que le lecteur pénètre avec lui leur chair, en voie de désagrégation. Le dernier volume s'achève d'ailleurs sur une image représentant tous les ouvriers assistants, de loin et dans le silence absolu, à l'explosion des charges de plastic placées pour les détruire.

Pablo : « Dépêche-toi de photographeur, Marco, ce chantier, les machines, nous autres... parce que ça va disparaître. C'est un triste monde, fils, la main-d'œuvre coûte moins cher que le carburant et il arrive des gars de toute la planète pour le quart de notre salaire. Et on ne peut même pas leur en vouloir, j'étais comme eux il y a vingt ans... Alors fais tes images, ne serait-ce que pour nos enfants... fais les belles pour que l'on puisse être fiers... Qu'on n'ait pas à rougir quand on aura l'âge de ton paternel. *[plus loin]* Le monde est en train de changer Marco, c'est fini l'industrie, on ne peut pas rivaliser avec les salaires des pays émergents. Si la loi autorise les patrons à aller planter leurs usines dans le tiers-monde, il faut être un sacré hypocrite – ou un socialiste – pour s'offusquer qu'ils le fassent dans les faits. Et puis il faut se rendre à l'évidence, tout le monde s'en fout, en vrai, du chantier... Je veux dire... il y aura forcément des bonnes âmes pour crier au scandale... on trouve toujours du monde pour crier. Mais au jour dit, quand les vraies portes des vrais ateliers fermeront, parce que c'est ce qui se passe, les belles âmes elles seront loin. *Ce qui les intéresse, c'est l'idéologie...* à nous de nous démerder avec le réel. Ça fait bien longtemps que les patrons ont gagné sur l'essentiel. Pour le reste c'est plus qu'une question de temps. Je suis à l'âge où *nier la défaite n'avance plus à grand chose*. »

Marco : « Le pur désespoir pose des questions tellement essentielles qu'il ne peut s'accommoder d'idéologie. *L'escroquerie idéologique c'est de convaincre qu'il existe une vérité, le réel n'importe plus alors que dans la mesure où il peut se plier pour s'y conformer.* Pourtant la rue ou les *métastases* par exemple sont abyssement indifférentes au CAC 40 ou à la ligne du parti. On m'objectera sans doute, qu'elles le sont tout autant à la poésie, et on aura tort. Délestée de toute logique, la poésie est la seule manière libre de remarquer ce qui est précieux... *la poésie rachète tout.* »

La lucidité critique du personnage de Pablo est une nouvelle infirmation du point de vue du surplomb qui entend voir ce que les acteurs sociaux eux ne voient pas. Pablo voit et il voit juste : la logique du système qui les exploite. Il comprend que les rares individus qui pourront encore être employés par les ateliers restants seront des ouvriers heureux de travailler en intérim ou à temps partiel, et dans tous les cas pour des salaires que les nouvelles conventions collectives permettent de plafonner rapidement à un seuil de misère (Shipler, 2004). Il n'a pas attendu Merleau-Ponty pour remarquer que l'escroquerie de l'idéologie est la même que celle de la sociologie dogmatique : celle qui veut plier le réel à ses exigences plutôt que de chercher à l'investir pour y saisir le sens que nous élaborons ensemble à titre de sujets sociaux. Ce sens correspond aux *métastases* que les paroles de Pablo, les photos de Marco ou les dessins de Larcenet font surgir dans une sorte de mise en abyme réciproque. Chacun à sa manière exprime les faits d'exploitation et les dénonce. Il reste à voir comment ils parviennent aussi à découvrir dans ce « présent vivant » autre chose que le *mal*, et à intervenir sur les éléments qui intéressent leur sort.

Conclusion : émerger vers la création

La réponse à cette dernière question est suggérée par la bande dessinée elle-même : la poésie. Marco tisse une relation d'amitié avec un éditeur qui, ayant visité son exposition, manifeste le désir de le publier. Voici la promesse d'une créativité des hommes que l'aliénation n'est pas parvenue à atteindre. Le dessin des deux personnages se promenant de nuit au bord de l'eau installe un climat de quiétude, de calme et de confiance.

L'éditeur : « J'ai été très impressionné à votre exposition. Vous avez été délicat. On devine beaucoup plus les choses qu'elles ne nous sont imposées. La résignation, la colère, la solitude... la pudeur de votre parti pris est une réussite. Vos photos sont dignes. C'est pourtant un sujet difficile. Je pense que la simplicité avec laquelle vous l'abordez se retrouvera dans le livre. Je me suis longuement plongé dans vos visages... il y avait quelque chose de fort qui les réunissait... la valeur de l'effort peut-être... la dignité dans la douleur, sûrement. C'était peut-être parce que les vies difficiles se lisent dans les rides et les cicatrices qu'ils se reconnaissent... la connivence des damnés... je crois qu'on peut *faire revivre tout ça le temps d'un livre*. »

À l'heure où j'écris ces lignes, la série en est au numéro 4 et on ne connaît pas l'avenir de cet ouvrage. Mais peut-être peut-on déjà le considérer comme l'ouverture créative, qui, quoique grosse d'une critique acerbe sur le monde, présente aussi un ensemble de visages qui sont autant de traits poétiques, de promesses. Ils retrouvent tous, grâce à la transversalité artistique du geste de Marco une forme de dignité perdue. Parce que le livre existera ils ne disparaîtront pas. Ils trouveront peut-être d'autres travailleurs ou anciens travailleurs pour se reconnaître en eux, pour saisir ce que les photographies de Marco ont de l'universel latéral. Et dès lors qu'une telle reconnaissance existe, la possibilité d'une renaissance (comme le suggère l'éditeur) reste d'actualité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

LEFORT, C., « La dégradation idéologique du marxisme » [1963], *Éléments d'une critique de la bureaucratie*, Paris, Gallimard, 1979, p. 308-322.

MERLEAU-PONTY, M., « Le philosophe et la sociologie », *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1954a, p. 97-122.

MERLEAU-PONTY, M., « De Mauss à Claude Levi-Strauss », *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1954b, p. 123-142.

MERLEAU-PONTY, M., *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1960.

SHIPLER, D. K., *The Working Poor: Invisible in America*, New-York, Knopf, 2004.