

ÉTUDES LITTÉRAIRES

Populisme pas mort. Autour du *Manifeste du
roman populiste* (1930) de Léon Lémonnier

Été 2013

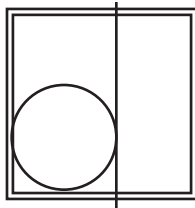


UNIVERSITÉ LAVAL

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

POPULISME PAS MORT.
AUTOUR DU *MANIFESTE DU ROMAN
POPULISTE* (1930) DE LÉON LEMONNIER



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Alain Beaulieu, Université Laval ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Emilia Deffis, Université Laval ■ Pascale Fleury, Université Laval ■ Danielle Forget, Université d'Ottawa ■ Monique Moser-Verrey, Université de Montréal ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Matthieu Fortin et Isabelle Perreault, adjoints à la rédaction.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6. Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991
Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca
■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca) ■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : contactez-nous, voir à la fin de ce numéro.

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement institutionnel à la version numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt
pour un individu : contactez-nous, voir coordonnées à la fin de ce numéro.

© 2014 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 1^{er} trimestre 2014

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X ISBN 2-920949-52-7

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Sophie Robichaud

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :
Presses de l'Université Paris-Sorbonne
Maison de la recherche
28, rue Serpente
75006 – Paris
pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

POPULISME PAS MORT. AUTOUR DU *MANIFESTE DU ROMAN POPULISTE* (1930) DE LÉON LEMONNIER

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE
FRANÇOIS OUELLET ET VÉRONIQUE TROTTIER

PRÉSENTATION 7

Études

FRANÇOIS OUELLET
Le « naturalisme interne » d'André Thérive 19

VÉRONIQUE TROTTIER
Léon Lemonnier : romancier populiste ? 37

ALEXIS BUFFET
Douze cent mille de Luc Durtain : un roman populiste avant la lettre ? 53

MARIA CHIARA GNOCCHI
André Baillon, romancier populiste belge ? 71

BRUNO CURATOLO
Marc Bernard, le « Goncourt » et le populisme 85

CYRIL PIROUX
Marcel Aymé, romancier populiste par défaut 101

PIERRE LECCEUR	
<i>Sophie de Tréguier</i> , roman populiste ?	115
MICHÈLE TOURET	
Louis Guilloux et le populisme, une longue histoire	127
PATRICK BERGERON	
Récit d'enfance et populisme dans <i>Éducation barbare</i> de Claire Goll	147

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / *Abstracts*



Présentation

FRANÇOIS OUELLET ET VÉRONIQUE TROTTIER

J'ai connu une brave institutrice de campagne qui se figurait que Robinson Crusoé avait existé, et que Daniel de Foe n'avait fait que rapporter ses aventures. Donner cette illusion, c'est la gloire pour un romancier.

— Léon Lemonnier¹

Au moment où Léon Lemonnier fait paraître « Un manifeste littéraire : le roman populiste² » dans le quotidien de gauche *L'Œuvre*, le 27 août 1929, la représentation du peuple en littérature n'est pas chose nouvelle, ou disons qu'elle est « une nouveauté centenaire³ », comme l'observe alors Pierre Morgat, qui cite évidemment *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue et *Les Misérables* de Victor Hugo. Mais il est certain que cette représentation, notamment à la suite de la Révolution russe, acquiert une importance accrue dans l'entre-deux-guerres, période qui coïncide avec une forte avancée du peuple à tous les niveaux du pouvoir économique et politique, et dont l'élection du Front populaire, en 1936, marque l'apogée.

Avant la Première Guerre mondiale, la représentation littéraire des classes populaires était de qualité très inégale⁴. D'une part, parce que l'écrivain était tenté d'emprunter aux formes idéologiques et artistiques propres à la société républicaine du XIX^e siècle, en particulier la technique naturaliste à la Zola, dont personne ne réussit véritablement à éviter les écueils. Le peuple est souvent dépeint par des romanciers bourgeois au moyen d'un discours qui garde en mémoire d'anciennes peurs de 1789 qui sont déversées sur le prolétariat moderne. D'autre part, parce que

1 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930, p. 38.

2 Il s'agit du premier d'une suite d'articles de Lemonnier qui vont conduire à la rédaction du *Manifeste du roman populiste*, publié aux éditions La Centaine de Jacques Bernard en janvier 1930. Les autres articles sont : « Du naturalisme au populisme », *La Revue mondiale*, 1^{er} octobre 1929 ; « Populistes d'hier et de demain », *L'Œuvre*, 15 octobre 1929 ; « Le roman populiste », *Le Mercure de France*, 15 novembre 1929 ; « Populisme », *Les Nouvelles littéraires*, 18 janvier 1930.

3 Pierre Morgat, « Populisme », *Le Jardin des lettres*, septembre-octobre 1932, p. 5.

4 On consultera à ce sujet Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

la littérature n'a pas su s'adapter à l'évolution rapide du peuple tant sur le plan social que politique. Les écrivains, incluant ceux qui sont issus du peuple, ne dépassent guère les clichés et sont limités par l'usage du monologisme ; ils éprouvent de la difficulté à définir la place du prolétaire dans l'espace social et à circonscrire le cadre pour le mettre en scène.

Au tournant des années 1930, donc au moment où Léon Lemonnier et André Thérive lancent le mouvement populiste, deux autres tendances de représentation littéraire du peuple leur font concurrence. Située nettement plus à gauche que ces derniers, l'école prolétarienne, regroupée autour d'Henry Poulaille et de la revue *Monde* d'Henri Barbusse, prône un art de classe qui, sans chercher de réponse ou dicter une ligne de conduite, a pour objectif la prise de conscience de l'état de prolétaire devant conduire à une émancipation de la classe ouvrière. Par ailleurs, des écrivains communistes comme Louis Aragon et Paul Nizan ont des visées révolutionnaires et réprouvent l'art « inoffensif » des prolétaires et des populistes. Vis-à-vis de ces tendances, le populisme de Lemonnier et Thérive se démarque par l'originalité d'une posture entièrement dévouée à l'art et donc apolitique.

Préférée aux termes de *humilisme*, puis de *démotisme*, d'abord envisagés, le substantif *populisme* fut jugé plus évocateur pour qualifier le mouvement littéraire qui lui était associé. Ce choix a donné lieu à plusieurs méprises dans les années 1930 et continue d'en confondre plus d'un, puisque le terme *populisme* est aujourd'hui péjoratif, investi en français d'un sens qui se rapproche de celui du mot *démagogie*. À l'époque du *Manifeste du roman populiste*, le mot « populiste » fait essentiellement référence à la politique de l'Union soviétique⁵. Or, cette définition ne pouvait convenir ou être adaptée au populisme littéraire tel que l'envisageaient Thérive et Lemonnier. Ils affirment d'abord que le sens politique du mot *populisme* n'a jamais eu en France la connotation qu'elle a prise dans les pays soviétiques à la suite de la révolution d'Octobre et que ce terme, par conséquent, acquiert sous leur plume une signification relativement neuve dans la langue française⁶. Les populistes clament par ailleurs haut et fort leur apolitisme, leur volonté de ne servir aucune autre cause que celle de l'art : « [N]ous sommes — pour notre plus grand malheur — de purs gens de lettres et notre activité ne s'est jamais manifestée en dehors du domaine artistique⁷ ». Allant au-devant des critiques, Lemonnier avait d'ailleurs clairement mentionné, dans son manifeste, que le mot fut choisi pour cette seule raison que c'était une étiquette « simple et frappante⁸ » et qu'elle avait semblé aux deux fondateurs représenter l'antithèse lexicale de ce qui leur répugnait le plus : le snobisme de la littérature moderne. On peut évidemment juger suspecte

5 *Populiste* entre dans la langue française en 1907 pour désigner « “le membre d'un parti prônant des thèses de type socialiste (en Russie)”, puis donne *populisme* en 1912 par substitution de suffixe » (Marie-Anne Paveau, « “Le roman populiste” : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, n° 55 (juin 1998), p. 47).

6 Alain Rey (dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, p. 2847) corrobore ces dires, puisqu'il attribue la première définition du mot « populisme » en français aux romanciers populistes.

7 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 69.

8 *Ibid.*, p. 68.

la candeur des fondateurs du mouvement populiste, comme le fait Marie-Anne Paveau, expliquant notamment le fonctionnement du populisme politique, dont les mécanismes sont latents dans le discours de Lemonnier⁹. La façon virulente dont Lemonnier et Thérive critiquent la production romanesque de leur temps, ainsi que leur mépris profond pour la littérature bourgeoise, traduit inévitablement une prise de position idéologique. Il reste que, pour eux, ils cherchaient, fondamentalement, à prendre position dans le champ de production littéraire ; leur volonté n'a pas de réelle portée politique.

Dans *Populisme*, ouvrage de 1931 plus complet que le *Manifeste du roman populiste* paru à peine un an plus tôt et dont il reproduit certaines pages, Lemonnier explique que l'idée de créer l'école populiste a surgi en juin 1929, à l'occasion d'une rencontre fortuite entre lui et Thérive chez l'écrivain Jean Guirec¹⁰. Un récent article de Thérive, « Plaidoyer pour le naturalisme », paru dans le quotidien *Comoedia* le 3 mai 1927, et que Lemonnier considère comme « le premier manifeste populiste¹¹ », les avait prédisposés à s'entendre.

Thérive et Lemonnier ne prétendent pas avoir inventé le populisme ; ils n'ignorent pas que ce genre romanesque est déjà présent comme réponse à la « littérature bourgeoise » et qu'il a été adopté par des auteurs qui n'ont en commun que le partage de cette tendance. Lemonnier affirme même « qu'il ne s'est jamais agi, à proprement parler, d'une école¹² » et considère d'ailleurs qu'une évaluation des œuvres en fonction d'une étiquette n'est pas souhaitable. Remettant les pendules à l'heure, il explique que brandir sans cesse le spectre d'une doctrine,

[c]'est garder cette conception étroite et aristocratique de la littérature que nous condamnons, c'est ne voir partout que chapelles où chacun désire se distinguer puérilement de son voisin. Il n'y a ni groupement, ni cotisations, ni serment des poignards. Il y a quelques écrivains qui se sentent unis par des affinités. Il y a une tendance qui existait avant nous ; si nous l'avons baptisée, c'est qu'elle était tenue en mépris et que nous voulions appeler l'attention sur elle pour la mettre en honneur. Nous n'avons jamais songé à bénir ou à condamner l'œuvre de nos confrères¹³.

En réalité, Lemonnier, en publiant dans *L'Œuvre*, en août 1929, une première ébauche de ce qui allait devenir le *Manifeste du roman populiste*, ne croyait pas publier un manifeste ; dans le meilleur des cas, « [il] s'agissait simplement de préparer les voies à un manifeste que je rêvais collectif¹⁴ », explique-t-il. C'est Léon Deffoux qui, à *L'Œuvre*, prit l'initiative de changer le titre de l'article pour le coiffer du mot « manifeste », précipitant le populisme au premier plan de l'actualité artistique.

La démarche de Thérive et Lemonnier est donc avant tout, nous l'avons dit, en réaction contre le roman bourgeois, qui cultive le snobisme et le bizarre et met en

9 Marie-Anne Paveau, « Le “roman populiste” : enjeux d'une étiquette littéraire », *art. cit.*

10 Léon Lemonnier, *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931, p. 106.

11 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 65.

12 Léon Lemonnier, *Populisme*, *op. cit.*, p. 107.

13 *Ibid.*, p. 107-108.

14 *Ibid.*, p. 109.

scène des personnages du beau monde et des drames de salon. Selon Lemonnier, le climat d'après-guerre avait donné lieu à toute une littérature « d'inquiétude et de débilite, à un style de jeunes bourgeois qui, rejetés dans leur vie plate après une période d'action brutale et de danger quotidien, cherchaient à se chatouiller l'âme pour se faire frissonner¹⁵ ». Constatant la faillite des valeurs bourgeoises, productrices d'une littérature « fausse », trop éloignée de la réalité, et dont il leur semble impératif de se désolidariser, Lemonnier et Thérive estiment retrouver chez le peuple les valeurs d'authenticité et de sincérité qu'ils prônent. À ces valeurs, ils adoptent un art du roman dont l'objectif principal est de « faire vrai ». Ils se méfient du « romanesque » parce qu'il dénature la réalité et qu'il risque d'écarter le roman de son sujet principal.

Le roman « pur » auquel Thérive et Lemonnier aspirent ne doit servir ni à prouver ni à démontrer des vérités morales, sociales ou politiques ou encore scientifiques. Ainsi les fondateurs de l'école populiste accusent-ils les moralistes, et plus encore les essayistes, de pervertir le roman en lui attribuant un rôle qui ne lui revient pas. Montrer la réalité des humbles sans détour ni jugement, et surtout ne pas s'efforcer de « résoudre toutes les questions que la vie soulève¹⁶ », voilà la mission des romanciers populistes. Les populistes prônent une littérature sans prétention qui donnerait une image concrète de la vie et de l'âme des personnages, jugeant que la chose exprimée doit prévaloir sur l'expression, sans toutefois que ce soit au détriment de celle-ci. Une démarche simple et non affectée, égale et mesurée, n'exclut pas forcément un style personnel et riche.

Le *Manifeste* stipule aussi que la représentation de la psychologie des personnages doit suivre la même voie et s'approcher le plus près possible de la vérité afin de donner une image précise de la réalité. Comme la morale, la psychologie devrait être présente dans l'œuvre comme dans la vie, invisible et appréhendée de façon détournée, ce qui disqualifie la présence d'un « narrateur-censeur ». Les prescriptions de Lemonnier sont claires en matière de psychologie : contre l'analyse psychologique à la mode, il faut faire plutôt ce qu'il appelle de la « synthèse psychologique », c'est-à-dire que l'intériorité des personnages doit apparaître dans les actions du personnage, doit pouvoir être déduite de la façon de celui-ci de vivre et de se comporter. Ainsi, pas plus la psychologie réductrice de Zola, déterminée physiologiquement, que la psychologie complexe et invraisemblable de la littérature bourgeoise moderne n'arriveraient à s'approcher de cette réalité traquée par les populistes, qui se présentent comme des observateurs perspicaces et surtout objectifs. On touche ici à l'aspect central de l'esthétique populiste : peindre le réel. Le populisme est avant tout un « réalisme nouveau ». C'est pourquoi, comme l'écrira Lemonnier, « nous voulons peindre le peuple, mais nous avons surtout l'ambition d'étudier attentivement la réalité¹⁷ ». Thérive le rappellera en ces termes quelques années plus tard dans la revue *Marianne* : « Populisme devait signifier seulement

15 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 16.

16 *Ibid.*, p. 35.

17 *Ibid.*, p. 64.

la tendance de tous les romanciers qui veulent peindre les mœurs avec exactitude, sans faire abstraction, comme tant de psychologues et de moralistes, des servitudes de la vie¹⁸ ». C'est dans cette perspective seule, qui se situe dans la grande tradition réaliste du grand roman français¹⁹, que le roman, de leur point de vue, peut être considéré comme un art.

C'est ainsi que le naturalisme de Maupassant reçoit leur faveur. Deux ans avant la parution du *Manifeste*, Thérive écrivait :

Les classes dites pensantes ont tendance à se satisfaire de leur propre étude et contemplation. Ah ! un bain de naturalisme, du plus cynique, du plus trivial ne ferait pas mal pour retremper la gent littéraire. [...]. [L]e naturalisme a fait à notre place des gammes, des exercices, ou si on veut, des études minutieuses que l'on peut à présent dépasser sans grand apprentissage, mais qu'il n'est plus permis d'ignorer. [...] Il ne s'agit pas de copier à perpétuité un modèle fixe, mais de suivre avec attention et amour un modèle changeant. Cette attention et cet amour, voilà ce que j'appelle le vrai naturalisme, et l'indispensable²⁰.

Lemonnier abonde dans le même sens dans le *Manifeste* : « Comme toute réaction, selon ce mouvement de balancier qui règle les événements historiques, elle doit être un retour à une tradition plus ancienne. Elle doit s'inspirer d'un mouvement immédiatement antérieur. Elle doit aussi s'en distinguer²¹ ». Pour eux, le mot d'ordre est d'éviter le « scientisme primaire » de Zola et de suivre l'enseignement fécond de Maupassant, loué pour « son indifférence à tout ce qui n'est pas son art de conteur²² ». Bien des aspects du populisme empruntent à la conception du roman exposée par Maupassant dans sa fameuse préface à *Pierre et Jean*. Par exemple, la leçon de Flaubert rapportée par Maupassant :

Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne. [...] Il n'y a pas, de par le monde entier, deux grains de sable, deux mouches, deux mains ou deux nez absolument pareils²³.

se retrouve chez Lemonnier transcrite dans les termes suivants : « Dans la foule des hommes qui passent, il n'y a pas deux visages, pas deux âmes qui se ressemblent. Ce sont ces aspects de la vie que le romancier doit retrouver²⁴ ». La conception psychologique des populistes, qui visent à montrer et non à analyser, s'inspire aussi

18 André Thérive, « Populistes et prolétaires », *Marianne*, 29 mai 1935.

19 Le *Manifeste* se termine sur ces mots : « Voilà pourquoi nous nous sommes groupés autour d'André Thérive, sous le nom de romanciers populistes. Et nous sommes sûrs ainsi de prolonger la grande tradition du roman français, en pratiquant, non point la fantaisie brillante, mais l'observation sincère et courageuse » (Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 81).

20 André Thérive, « Plaidoyer pour le naturalisme », *Comœdia*, 3 mai 1927.

21 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 16.

22 *Ibid.*, p. 30.

23 Guy de Maupassant, « Le Roman », préface à *Pierre et Jean* dans *Romans*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987, p. 713.

24 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 37.

de Maupassant, tout comme leur volonté de recourir à une langue simple et claire, sans préciosité, et d'essayer de donner l'illusion du vrai. Ils valorisent un art de l'observation dédié à la réalité des petites gens, qui favorise l'adhésion du lecteur au point de vue de l'auteur. Selon les mots de Lemonnier, le peuple « n'a pas été *aimé* comme il mérite de l'être [...]. Nous prenons le peuple tel qu'il est, nous le peignons tel qu'il vit, nous l'aimons en lui-même et pour lui-même²⁵ ».

Autre modèle majeur de Lemonnier et surtout de Thérive : Huysmans, sans doute en partie le romancier naturaliste, quoique dans une moindre mesure que Maupassant (les mots rares de Huysmans nuisant à la transparence de la représentation réaliste), mais plus encore le romancier catholique, célébré pour son « ampleur mystique²⁶ ». À ces influences liminaires, le Salon populiste de 1932 reconnaissait comme précurseurs Lucien Descaves, Rosny aîné, Pierre Mille, Eugène Montfort, Georges Duhamel, Jules Romains²⁷, Charles Vildrac et Saint-Georges de Bouhélier.

C'est dans cet esprit qu'ils rejettent l'engagement en littérature, conférant au roman populiste une valeur documentaire plutôt que partisane ; un tel roman, explique Thérive, est promis à une plus grande longévité, comme en témoignerait la réussite de Flaubert :

Madame Bovary nous renseigne mieux sur la vie provinciale en France aux alentours de 1860 que de gros volumes d'histoire. Le roman doit avoir à la fois une valeur d'art et une valeur documentaire. Sans doute, la valeur littéraire d'une œuvre littéraire est ce qui nous retient d'abord, mais le roman, en tant que document, est incomparable²⁸.

Dès la parution du *Manifeste*, le succès du populisme est immédiat et retentissant, qu'on soit pour ou contre, qu'il rallie les écrivains qui sont las de la littérature du « seizième arrondissement » ou qu'il indispose les pourfendeurs de théories. En dépit des inquiétudes et des réprobations qu'il suscite, et bien qu'il ne renouvelle pas véritablement la forme romanesque, le populisme est un sujet d'actualité qui dépasse largement les frontières de la France. En outre, les perpétuelles erreurs d'interprétation quant aux intentions des populistes brouillent les cartes et apportent au mouvement une publicité et un intérêt inespérés, soutenus et prolongés par des controverses. Les populistes doivent préciser trois fois plutôt qu'une ce qu'ils entendent par « peuple », ce qu'il faut entendre par « école populiste », « écrivains populistes » et « populisme », ce qui a pour effet de maintenir la nouvelle école au cœur de l'actualité. Des enquêtes sont menées dans diverses revues, notamment *La Revue mondiale* et *La Grande revue*.

La publication du manifeste s'accompagne de divers événements, dont le plus important est la création, en 1931, du Prix du roman populiste par Antonine

25 Léon Lemonnier, « Populisme », *art. cit.*, p. 126.

26 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 40.

27 Qui recevra le Prix du roman populiste en 1932 (prix partagé, cette année-là, avec Jean Pallu, un romancier d'obédience prolétarienne).

28 Frédéric Lefèvre, « André Thérive », *Une heure avec...*, VI^e série, Paris, Flammarion, 1933, p. 99-100.

Coullet-Tessier, appuyée par André Thérive²⁹. Ce prix récompense à la fois des écrivains populistes et prolétariens, ce qui montre bien que les populistes se placent au-dessus des clivages idéologiques et que seule compte pour eux la qualité littéraire. Mais les romanciers primés ne s'y reconnaissent pas toujours. Le premier lauréat, Eugène Dabit pour *L'Hôtel du Nord*, en est un bon exemple. À la lecture, le roman répond certainement aux critères esthétiques du populisme. Il offre peut-être même, d'une certaine manière, le prototype d'accomplissement du roman populiste auquel Lemonnier pouvait rêver, aussi bien au regard de la qualité de la représentation du peuple que par rapport au souci d'objectivité manifesté par l'auteur. À un point tel que John Charpentier, dans un compte rendu de *L'Hôtel du Nord*, peut écrire : « L'impersonnalité de Flaubert est dépassée, de loin. Et M. Dabit peut se vanter, à plus juste titre encore que l'auteur de *Madame Bovary*, de ne pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature³⁰ ». Néanmoins, et ayant par ailleurs accepté un prix que Poulaille lui avait demandé avec insistance de refuser, Dabit ne se considérait pas comme un romancier populiste. Dans une lettre à Roger Martin du Gard, il écrit :

Ils veulent que je sois un romancier populiste... Il faut toujours qu'ils vous classent ! Qu'ils vous mettent dans le dos une étiquette ; ça leur sert peut-être à se tranquilliser. [...] Quant à l'histoire de ce « prix Populiste », ce que j'écirai me permettra, j'espère, de me débarrasser de cette étiquette³¹.

Par ailleurs, afin de mieux promouvoir ses idées, d'accroître l'influence du mouvement et d'atteindre un public plus large, Lemonnier, s'inspirant de l'école romantique, a cherché à étendre le populisme aux autres formes d'art. Il veut donc créer un « salon populiste » et conclut à cette fin une association avec les peintres de l'école de Montmartre. Quant à Lucien Descaves³², il identifie le premier une pièce « populiste », *La Belle marinère* de Marcel Achard. Il s'ensuit que de nombreuses pièces sont qualifiées de populistes (sans que leurs auteurs l'aient toujours expressément voulu). Le 2 mai 1930, Lemonnier, le peintre André Hofer et le dramaturge Matéi Roussou confirment la formation d'une coalition populiste « interdisciplinaire ». Écrivains et peintres se rencontrent au *Mabieu*, un café de la rive gauche, puis le premier Salon populiste se tient à la galerie Bareiro du 15 octobre au 8 novembre 1933, sans cependant connaître le succès escompté. Il faut attendre la quatrième édition du Salon, qui débute le 20 octobre 1937 à la galerie de Paris, pour que l'on puisse parler d'une réussite, bien loin pourtant de l'événement incontournable, ce qu'il ne deviendra jamais. À l'époque du premier

29 Le jury de fondation du premier Prix du roman populiste était composé de Robert Bourget-Pailleron, John Charpentier, Antonine Coullet-Tessier, Léon Deffoux, Georges Duhamel, Daniel Halévy, Edmond Jaloux, Robert Kemp, Frédéric Lefèvre, Léon Lemonnier, Gabriel Marcel, Pierre Mille et André Thérive (voir *Le Matin*, 6 mars 1932, p. 2). Ce prix, qui existe encore aujourd'hui, a été rebaptisé, en 2012, le Prix Eugène Dabit du roman populiste.

30 John Charpentier, « Eugène Dabit : *L'Hôtel du Nord* », *Mercure de France*, 1^{er} mars 1930, p. 404.

31 Cité par Marie-Anne Paveau, « Le «roman populiste» : enjeux d'une étiquette littéraire », *art. cit.*, p. 51.

32 Dans *L'Intransigeant*, du 6 novembre 1930.

Salon, les populistes, peintres et littérateurs, se réunissaient pour un déjeuner annuel dans un bistrot populaire, puis, l'espace manquant, au café Voltaire³³.

Cela dit, la filiation romanesque dont se réclament les populistes (Flaubert, Maupassant et Huysmans, mais aussi Lesage, l'auteur de *Gil Blas*, et le roman picaresque³⁴) et la définition large qu'ils donnent du roman ne pouvaient pas ne pas créer des ambiguïtés de chapelle, entretenir quelques confusions sur les appartenances et surtout éviter des querelles idéologiques. À cet égard, le populisme s'est fait plus d'ennemis que d'amis, et essentiellement sur sa gauche plutôt que sur sa droite, où campe pourtant le roman bourgeois incriminé. Henry Poulaille a exprimé les critiques les plus acrimonieuses, à la fois parce que les populistes interviennent sur un terrain qu'il prétend contrôler, celui du peuple, et parce qu'ils n'écrivent pas pour « élever » le peuple, ni pour la défense de ses droits. Populistes et prolétariens ont pourtant certains points en commun. Outre que le naturalisme sert à tous deux de référence, ils ont une même perception de la production romanesque de leur époque, les deux groupes affirmant (à l'instar de bien d'autres, il est vrai) la déchéance des valeurs bourgeoises, et ambitionnent d'apporter un souffle nouveau à la littérature. La solution passe chez les uns et chez les autres par le peuple et par un retour au réalisme. Mais Poulaille formule des griefs spécifiques envers les populistes, dont le plus important porte sur l'origine bourgeoise de Lemonnier et de Thérive, ce qui, de son point de vue, les discrédite comme romanciers du peuple. Aux yeux de Poulaille, il ne suffit pas aux romanciers d'être en contact avec les gens qu'ils veulent décrire pour savoir en parler et rendre compte de ce qu'ils sont. Comme le dit Marc Bernard, romancier lui-même issu d'une famille ouvrière et qui a fondé le Groupe des écrivains prolétariens avec Poulaille en 1932 : « Je crois qu'il est nécessaire d'avoir partagé avec elle [la classe ouvrière] le pain aigre de la misère pour la comprendre pleinement³⁵ ». D'origine bourgeoise, les populistes ne peuvent que transposer, dans leur représentation du peuple, une vision partielle de la réalité ouvrière, une vision faite d'idées préconçues et non dépourvue d'un certain mépris. De sorte que la littérature populiste apparaît en somme ne répondre « à aucune réalité précise », donc incapable de traduire une vérité collective : « [I]l n'était question là que d'attitudes individuelles et point n'était besoin de parade ni de drapeau³⁶ », accuse Poulaille en songeant à la confusion apportée par le manifeste de Lemonnier.

Le populisme est un mouvement aujourd'hui à peu près complètement oublié. Il ne figure plus dans les histoires littéraires. Aucun de ses représentants n'est réédité, sauf Eugène Dabit, devenu finalement *la* référence littéraire du populisme, et bien qu'il se soit méfié de toute affiliation. En 1930, dans son manifeste, Lemonnier citait

33 Voir Raoul Stéphan, « Le populisme et le roman populiste », *La Grande Revue*, juillet 1938, p. 512-523.

34 « Les romanciers picaresques ont peut-être déjà fait ce que nous voudrions tenter. Un picaro, c'est un gars du peuple qui roule sa bosse de ville en ville, tâchant de se débrouiller et de trouver la combine », écrit Lemonnier dans le *Manifeste* (*op. cit.*, p. 70-71).

35 Marc Bernard, « *Faubourgs de Paris*, par Eugène Dabit », *La Nouvelle revue française*, 1^{er} août 1933, p. 288.

36 Henry Poulaille, *Nouvel âge littéraire*, Paris, Librairie Valois, 1930, p. 30-31.

comme romanciers populistes, outre Thérive, Louis Chaffurin, Louis Guilloux, Céline Lhote et Louis-Jean Finot. À cette liste, il faut ajouter les noms de Léon Frapié, Luc Durtain, André Chamson, Marcel Berger, Gabriel Reuillard, Antonine Couillet-Tessier, José Germain, Marius Richard, Henri Pollès, Thyde Monnier, sans que tous soient pour autant des populistes assumés. Enfin, la revue *L'Œuvre* a dressé une liste soi-disant complète mais sans doute quelque peu abusive des écrivains populistes : on y trouvait, outre ceux déjà mentionnés, les noms de Gabriel d'Aubarède, André Baillon, Roland Charmy, Raymond D'Étiveaud, René-Léon Gauthier, Marion Gilbert, Claire Goll, Julien Guillemard, Joseph Jolinon, Frédéric Lefèvre, Marmouset, Gabriel Maurière, Suzanne Normand, Élie Richard, le jeune Rosny, Antonin Seuhl, Pierre-René Wolf, Jean Gaument et Camille Cé.

Il n'est pas difficile, aujourd'hui, de comprendre pourquoi le populisme a été balayé de l'histoire littéraire. D'abord, la doctrine populiste signifie tout et rien à la fois. Thérive va jusqu'à dire que « populisme » est une expression qui ne signifie rien, dans le sens où Zola disait du naturalisme qu'il était sans signification³⁷ ; le mot, pour lui, fait simplement référence à un « réalisme nouveau³⁸ ». Henri Clouard n'avait pas tout à fait tort lorsqu'il écrivait : « Le populisme servirait particulièrement bien d'exemple pour nier les notions d'école et de classements au profit des vérités individuelles et des familles d'esprit³⁹ ». À vouloir ratisser trop large, il arrive qu'on n'obtienne rien ou presque. Le populisme n'avait pas d'autre volonté que de réengager le roman français dans la tradition réaliste, et sans aucune autre forme d'engagement qu'artistique. À cet égard, le bât blesse : non seulement, en 1929-1930, le *Manifeste* annonce-t-il, à sa manière, la fin d'une décennie dominée par la littérature nombriliste et d'inquiétude, mais il est aussi au seuil d'une période où la littérature entre dans l'engagement politique, où elle commence à militer pour un « esprit européen ». L'atmosphère tragique des années 1930, avec la crise économique, la guerre civile espagnole, le risque fasciste, l'avènement du Front populaire et la menace d'un nouveau conflit mondial, modifie singulièrement le rôle de l'intellectuel et tout particulièrement celui de l'écrivain, qui se retrouve investi d'une responsabilité politique. La littérature, dépassée par les événements, est plongée au cœur même de l'événement. Quant aux populistes, il faudrait dire qu'ils sont alors hors de l'événement.

Le présent dossier reflète en quelque sorte la porosité inhérente à la posture prescriptive « large⁴⁰ », selon le mot de Lemonnier, de l'esthétique populiste. Notre objectif est moins de cataloguer des écrivains que de prendre la mesure de leur œuvre à l'égard du populisme, auquel ils ont été associés, d'une manière ou d'une

37 Voir son entretien avec Frédéric Lefèvre, *op. cit.*, p. 99.

38 *Ibid.*, p. 97.

39 Henri Clouard, *Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1949, vol. 2, p. 387.

40 « Le mot populiste doit naturellement être pris dans un sens large » (Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 64).

autre, parfois malgré eux et parfois avec conviction. Bien des romanciers auraient pu faire l'objet de ce dossier, d'autant plus que la très grande majorité d'entre eux sont complètement tombés dans l'oubli. Il y a là, assurément, matière à bien des découvertes. Il nous a paru à tout le moins impératif de consacrer d'abord des articles aux fondateurs du mouvement, André Thérive et Léon Lemonnier, dont les œuvres ne sont plus lues depuis longtemps. François Ouellet présente l'œuvre d'André Thérive, interrogeant l'esthétique populiste de celui en qui Lemonnier voyait le « chef⁴¹ » du groupe populiste, et plus particulièrement le « naturalisme interne » que donnent à voir *Sans âme* et *Le Charbon ardent*, romans clés du mouvement populiste. Pour sa part, Véronique Trottier prend en quelque sorte Léon Lemonnier en défaut, montrant qu'il est moins un romancier populiste qu'un romancier en haine de la bourgeoisie, et que du reste il peine à mettre véritablement en scène le peuple, à peindre ce qui caractérise en propre les gens du peuple. Ces deux articles font voir un certain paradoxe, mais qui n'est finalement qu'apparent lorsqu'on se reporte aux caractéristiques assez larges du populisme : il est en effet à la fois étonnant et réjouissant de voir comment Thérive et Lemonnier pouvaient eux-mêmes échapper au cadre formel qu'ils avaient défini. En s'intéressant à un roman de Luc Durtain publié en 1922, Alexis Buffet explique comment *Douze cent mille* s'inscrit dans la généalogie de l'esthétique populiste, balisant une voie romanesque que le *Manifeste du roman populiste* allait définir quelques années plus tard. Les cinq articles suivants proposent tous des œuvres qui sont marquées par une certaine ambiguïté par rapport aux préceptes populistes. Romancier belge ayant publié l'essentiel de son œuvre en France chez l'éditeur de gauche Rieder, André Baillon, ici présenté par Maria Chiara Gnocchi, a souvent été étiqueté comme romancier populiste. S'il partage effectivement des traits avec l'esthétique populiste, sa posture reste néanmoins ambiguë, suffisamment pour que le romancier ait été récupéré par les prolétaires et qu'il puisse être considéré avant tout comme un romancier régionaliste. Marc Bernard avait fondé en 1932, avec Henry Poulaille et quelques autres, le Groupe des écrivains prolétaires, hostile aux romanciers populistes. On découvre pourtant, avec Bruno Curatolo, que la vocation littéraire de cet « ancien ouvrier » converti en romancier le rend beaucoup plus proche des idées de Lemonnier que de celles de Poulaille, Bernard ayant finalement choisi d'accorder la primauté à l'art sur l'idéologie. Cyril Piroux relit *La rue sans nom* de Marcel Aymé à la lumière des théories populistes. S'il est indéniable que, en 1930, au moment de la parution de ce roman, Aymé se fait du roman une conception qui est aussi celle de Lemonnier, le romancier a toujours su se garder à distance de toute récupération partisane. Henri Pollès n'a jamais été considéré comme un populiste de stricte obédience, même s'il reçut le prix du roman populiste, en 1933, pour son premier roman, *Sophie de Tréguier*. Pierre Lecœur montre comment ce roman se rattache à l'esthétique populiste, tout en signalant ses limites par l'usage d'un style poétique qui, mis au profit de la vie intérieure de l'héroïne, l'isole au sein de sa communauté. Autre prix du roman populiste, *Le pain des rêves* de Louis Guilloux paraît en 1942. En 1930, l'auteur de *La maison du peuple* (1928) était

revendiqué à la fois par Lemonnier dans le *Manifeste* et par Poulaille dans *Nouvel âge littéraire*. À la lumière de la posture de Guilloux et de la réception critique du *Pain du rêve*, Michèle Touret montre comment ce roman propose un populisme que le style et les développements poétiques de l'auteur amènent du côté de Proust. En conclusion de ce dossier, Patrick Bergeron traite d'un roman de Claire Goll. Publié en 1941, *Éducation barbare* semble prolonger le populisme par la mise en scène d'un récit d'enfance proche de Jules Renard. Loin des excès naturalistes de Zola, la technique romanesque de C. Goll favorise le développement des valeurs d'authenticité chères à Lemonnier. On sait aussi que, de manière générale, le récit d'enfance autobiographique est une des tendances fortes du roman de gauche des années 1930.

On se rappelle le mot de Paul Alexis qui, en 1891, répondait à l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire : « Naturalisme pas mort. Lettre suit ». Ce mot, d'une certaine manière, le populisme le confirmait tardivement, mais ressuscitant l'ancienne école pour mieux la renouveler et la mettre au goût du jour. Quant à nous, dans ce dossier, nous voulons évoquer un certain nombre de romanciers qui, outre les deux fondateurs de l'école, ont été liés, de près ou de loin, au mouvement populiste. « Populisme pas mort », on l'aura compris, ce n'est qu'un mot sans prétention pour rappeler que l'histoire littéraire n'est jamais impartiale et toujours partielle.

Références

- BERNARD, Marc, « *Faubourgs de Paris*, par Eugène Dabit », *La Nouvelle revue française*, 1^{er} août 1933.
- CHARPENTIER, John, « Eugène Dabit : *L'Hôtel du Nord* », *Mercure de France*, 1^{er} mars 1930.
- CLOUARD, Henri, *Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2 vol. 1949.
- LEFÈVRE, Frédéric, « André Thérive », *Une heure avec...*, VI^e série, Paris, Flammarion, 1933, p. 82-104.
- LEMONNIER, Léon, « Du naturalisme au populisme », *La Revue mondiale*, 1^{er} octobre 1929.
- , *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930.
- , « Populisme », *Les Nouvelles littéraires*, 18 janvier 1930.
- , « Populistes d'hier et de demain », *L'Œuvre*, 15 octobre 1929.
- , *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.
- , « Le Roman populiste », *Le Mercure de France*, 15 novembre 1929.
- MAUPASSANT, Guy de, *Romans*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987.
- MORGAT, Pierre, « Populisme », *Le Jardin des lettres*, septembre-octobre 1932.
- PAVEAU, Marie-Anne, « "Le roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, n° 55 (juin 1998), p. 45-59.
- POULAILLE, Henry, *Nouvel âge littéraire*, Paris, Librairie Valois, 1930.
- REY, Alain (dir.), « Populisme », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006.
- STÉPHAN, Raoul, « Le Populisme et le roman populiste », *La Grande revue*, juillet 1938, p. 512-523.
- THÉRIVE, André, « Plaidoyer pour le naturalisme », *Comœdia*, 3 mai 1927.
- , « Populistes et prolétaires », *Marianne*, 29 mai 1935.
- WOLF, Nelly, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.



Le « naturalisme interne » d'André Thérive

FRANÇOIS OUELLET

André Thérive a laissé une œuvre quantitativement importante : une vingtaine de romans et de récits, dont plus de la moitié entre les deux guerres mondiales, et une bonne trentaine d'ouvrages critiques et autres, dont une histoire de la littérature française sous la forme d'une conversation « qui pastiche très spirituellement le tour des écrits didactiques du XVIII^e siècle¹ », et qu'Henri Martineau considérait comme un « chef-d'œuvre² » (*Le Retour d'Amazan*, Le Livre, 1926), des réflexions sur la langue française qui, dans les débats linguistiques d'entre-deux-guerres, ont classé Thérive parmi les « puristes³ », un ouvrage de sociologie littéraire, *La Foire littéraire* (La Table ronde, 1963), et, à titre posthume, un *Procès de littérature* (La Renaissance du livre, 1970). Figure littéraire de premier plan dans les années 1920 et 1930, influent critique littéraire à *La Revue critique des idées et des livres*, puis à *L'Opinion* et au *Temps*, où il avait succédé à Paul Souday en octobre 1929⁴, Thérive, comme bon nombre de romanciers de cette période, n'a guère survécu à l'après-guerre, notamment en raison d'une position équivoque, voire incriminante, sous l'Occupation.

Si l'œuvre romanesque de Thérive a aujourd'hui sombré dans l'oubli, comme d'ailleurs à peu près tout le mouvement populiste qui est né avec lui, elle n'est pourtant pas inintéressante, tant s'en faut. Le critique Frédéric Lefèvre, lui-même associé, comme romancier, à la mouvance populiste, disait en 1931 : « De tous les écrivains de sa génération, Thérive est l'un des plus authentiquement romanciers.

-
- 1 John Charpentier, « André Thérive : *Les Souffrances perdues* », *Mercury de France*, 15 mars 1927, p. 666.
 - 2 Henri Martineau, « André Thérive : *Les Souffrances perdues* », *Le Divan*, 1927, p. 189. Et dont Lucien Maury, dans *La Revue bleue* de Paul Gaultier, disait qu'il s'agissait d'un « recueil de vues ingénieuses, parfois paradoxales, souvent profondes, toujours piquantes et profitablement excitantes sur l'histoire de nos lettres depuis les origines » (« Régionalisme et décentralisation littéraire », 1927, p. 26-27).
 - 3 Voir à ce sujet Jérôme Meizot, « Fautes contre la langue. Fautes contre la France : André Thérive et la position puriste », *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogiques en débat*, Genève, Droz, 2001, p. 157-173.
 - 4 La première chronique de Thérive parut dans l'édition du 11 octobre et portait sur le rôle de la critique.

Il sait, comme pas un, construire un roman⁵ ». Le propos est pertinent, Thérive est en effet un romancier dans l'âme ; et bien que l'œuvre soit inégale, les réussites sont nombreuses. *Anna*, un roman de 1932, est l'un des chefs-d'œuvre méconnus du roman populiste. C'est aussi le roman qui rapproche le plus l'auteur de Flaubert et surtout de Maupassant, que Thérive considère comme « le plus grand romancier français⁶ ». On sait que l'ambition de Thérive et de Lemonnier était de renouveler le naturalisme en épurant l'écriture du scientisme de Zola et en essayant de se conformer au roman tel que le définit Maupassant. Dans un petit essai sur Léon Lemonnier, Thérive rappelait toute l'importance de Maupassant, qui a donné, outre la « très importante » préface à *Pierre et Jean*, les meilleurs exemples du « roman brut », du « roman pur », du « roman en soi⁷ ». Il y a dans *Anna* une qualité d'écriture qui évoque *Une vie*, Thérive n'ayant cherché qu'à « suivre l'humble vérité⁸ », et inévitablement *Madame Bovary*, puisque la Anna en question, comme son nom le laisse entendre discrètement, est une autre Emma. Henry Bidou y voyait même un récit à la « vérité pittoresque et sobre » avec « un léger halo — le surnaturel de Maupassant⁹ ».

Il y a beaucoup à dire sur André Thérive. L'œuvre est riche et le romancier profond. Dans le présent article, je voudrais, dans un premier temps, présenter la conception du populisme de Thérive, un populisme qui allie les qualités d'un réalisme objectif à l'inquiétude métaphysique la plus personnelle. Il m'a paru indispensable de recourir généreusement à la réception critique, afin que l'on puisse recevoir cette œuvre d'abord à partir du point de vue des contemporains du romancier et donc la saisir dans le contexte de l'éclosion du populisme romanesque. J'en viendrai, dans un deuxième temps, à déterminer la singularité du populisme de Thérive, qui révèle un romancier intensément marqué par une crise métaphysique débouchant sur un aveu d'impuissance radicalement désespéré. Cette dimension propre à l'esthétique du romancier, c'est ce que j'appelle, avec Léon Lemonnier, le « naturalisme interne ».

Faire vrai

André Thérive a donné du roman populiste la définition suivante : « tout roman qui présente des personnages ayant une vie sociale¹⁰ ». La définition est pour le moins large, même s'il faut l'entendre dans un sens restreint : avoir une vie sociale, c'est travailler pour gagner sa vie, comme le disait Lemonnier, et non pas, comme certains bourgeois, fréquenter les salons et s'occuper des bonnes œuvres en vivant de ses rentes. Dans ce contexte, le petit-bourgeois n'est pas exclu de citer dans le roman populiste, car lui aussi est un « travailleur salarié ». Dans la société d'après-

5 Frédéric Lefèvre, « André Thérive », *Une heure avec...*, VI^e série, Paris, Flammarion, 1933, p. 83.

6 *Ibid.*, p. 90.

7 André Thérive, « Léon Lemonnier », *Galerie de ce temps*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1931, p. 143.

8 Propos de Thérive cité dans *Le Jardin des lettres*, septembre-octobre 1932, p. 6.

9 Henry Bidou, « Anna, par André Thérive », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 4 novembre 1932, p. 3.

10 Frédéric Lefèvre, « André Thérive », *op. cit.*, p. 97.

guerre, précise Lemonnier dans *Le Manifeste du roman populiste*, « il n'y a aucune différence entre le petit employé, qui se considère comme un bourgeois, et l'ouvrier aisé qui vit largement ». Mais « [s]'il n'y a guère de différence entre le peuple et la petite bourgeoisie, il y a, je crois, un saut de loup qui les sépare tous deux de la grande bourgeoisie, celle précisément où se recrutent les snobs, celle où sévit la littérature prétentieuse¹¹ ». En ce sens, et contrairement à ce qu'on peut croire, le peuple n'est pas l'objet premier du populisme littéraire. Ce qui compte, c'est moins le sujet qu'une manière, un contenu qu'une esthétique. Laquelle ? Avant toute chose, faire vrai ; donner « l'illusion » du vrai, comme disait Maupassant : « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession¹² ». Lemonnier est on ne peut plus clair lorsqu'il écrit : « Le mot populiste doit naturellement être pris dans un sens large. Nous voulons peindre le peuple, mais nous avons surtout l'ambition d'étudier attentivement la réalité¹³ ». Et si, dans cette optique, le peuple est élu comme objet d'étude, c'est moins pour lui-même, c'est-à-dire pour son élévation sociale et dans une perspective idéologique, comme chez Henry Poulaille et les romanciers prolétariens, que parce qu'il « offre une matière romanesque très riche et à peu près neuve¹⁴ ».

C'est pourquoi « [l]e populisme est tout simplement un réalisme nouveau¹⁵ », affirme Thérive, précisant qu'il s'agit de comprendre, d'observer et de traduire le réel¹⁶. Cela engage donc une posture narrative extrêmement fine, plus difficile qu'il n'y paraît. En effet, la volonté de « faire vrai » suppose le retrait le plus complet possible du romancier derrière l'humanité qu'il veut représenter. Henri Martineau écrivait, au sujet d'*Anna*, qu'Henry Céard n'aurait pas manqué d'approuver « ce réalisme sans relief où les scènes à effet sont évitées avec soin¹⁷ ». François le Grix admirait l'argot des personnages de *Sans âme*, parce que « le dosage du naturel et du stylisé est si exact qu'indiscernable¹⁸ ». Robert de Traz soulignait la « précision documentaire¹⁹ » de *Fils du jour*, non sans ajouter que l'histoire racontée dépasse

11 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930, p. 75.

12 Guy de Maupassant, « Le roman », préface à *Pierre et Jean*, dans *Romans*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987, p. 709. Voir aussi la formule de Lemonnier : « L'art est un mensonge ou, si l'on veut, une comédie supérieure » (*Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 56).

13 *Ibid.*, p. 64. Je souligne.

14 *Ibid.*, p. 73. Thérive écrivait quant à lui : « Avez-vous remarqué comme, depuis la guerre, aucun romancier notable ne semble s'intéresser au peuple ? Tous ceux qui se sont fait un nom sont en somme des bourgeois peintres de la bourgeoisie, de ses mœurs anciennes ou nouvelles. Moins que jamais notre littérature semble se soucier des petites gens » (« Léon Lemonnier », *op. cit.*, p. 157).

15 Frédéric Lefèvre, « André Thérive », *op. cit.*, p. 97.

16 *Ibid.*, p. 103.

17 Henri Martineau, « André Thérive : *Anna* », *Le Divan*, 1932-1933, p. 286.

18 François le Grix, « *Sans âme*, par André Thérive », *La Revue hebdomadaire*, mars 1928, p. 628.

19 Sur cette question du roman comme document, Thérive disait à Frédéric Lefèvre : « tout l'avenir du roman est de servir de document psychologique et historique. (Frédéric Lefèvre, « André Thérive », *op. cit.*, p. 99).

néanmoins « ces mérites premiers pour atteindre à une vérité plus haute²⁰ ». Au sujet de *Charbon ardent*, Ramon Fernandez faisait cette observation qui rendait justice à l'un des préceptes du populisme : « M. Thérive reste sobre, il n'appuie jamais. Les choses sont ainsi, elles nous apparaissent comme elles sont, donnant au récit une fermeté, une assise de bon aloi. Il y a plus. L'auteur sait manier le sentiment dans ce cadre avec une justesse de ton assez rare²¹ ». Il y a donc un art de la mesure chez Thérive, comme le remarquait aussi Marcel Caster à propos de *Sans âme* :

L'opposition des caractères, les aventures, l'évolution des sentiments (de la légère bohème à l'émotion presque tragique), la saveur naturelle du langage, tout garde dans cette réelle richesse la marque de mesure. On peut se permettre d'être discret quand on est sûr de son art. André Thérive évite avec soin les effets explosifs et le bariolage. *Sans âme* est une œuvre harmonieuse, une œuvre juste dans toutes ses parties²².

Dans cet équilibre des proportions, Thérive traite son sujet de manière implacable, digne héritier en cela aussi de Maupassant. Frédéric Lefèvre, qui voyait en Thérive un « observateur sans indulgence et sans illusion sinon sans pitié²³ », s'exclamait : « l'objectivité, l'impassibilité est telle que l'on n'a rien où se raccrocher et que par moments on est vraiment désespéré²⁴ ! ». Pour sa part, Robert de Saint-Jean, dans son compte rendu des *Souffrances perdues*, préférerait y voir tout un art de la discrétion : « Ce qui touche sans réserve le lecteur, c'est le relief des caractères et leur profonde humanité. Livre désespéré, que celui-ci, mais voilé d'une discrétion que l'on goûte à la fois comme une pudeur morale et comme une exquise réussite de l'art²⁵ ». Gabriel Marcel louait aussi le romancier de savoir préserver l'humanité de ses personnages :

J'admire profondément la liberté que M. Thérive réussit à préserver à l'endroit de sa propre ironie ; il ne souffre jamais que celle-ci, jouant en quelque sorte toute seule, dépouille les personnages de leur humanité. Respect de l'homme, respect de la douleur joint pourtant à une lucidité critique exceptionnelle : telle est peut-être la qualité qu'il faut priser avant tout dans ce livre poignant et qui ne me paraît pas avoir jusqu'à présent tout à fait rencontré l'accueil qu'il mérite²⁶.

Ce souci d'objectivité, cette maîtrise de la mesure à laquelle Thérive parvient en se tenant éloigné de son objet d'étude, à la faveur d'une certaine lucidité et

-
- 20 Robert de Traz, « *Fils du jour*, par André Thérive », *La Revue hebdomadaire*, 19 septembre 1936, p. 371.
 - 21 Ramon Fernandez, « *Le Charbon ardent*, par André Thérive », *La Nouvelle revue française*, février 1930, p. 276.
 - 22 Marcel Caster, « *Sans âme*, par André Thérive », *La Nouvelle revue française*, juin 1928, p. 856-857.
 - 23 Frédéric Lefèvre, « André Thérive », *op. cit.*, p. 82.
 - 24 *Ibid.*, p. 83-84.
 - 25 Robert de Saint-Jean, « *Les Souffrances perdues*, par André Thérive », *La Revue hebdomadaire*, mars 1927, p. 242.
 - 26 Gabriel Marcel, « *Les Souffrances perdues*, par André Thérive », *La Nouvelle revue française*, juillet 1927, p. 116.

de manière à en éclairer la vérité sans y investir sa propre émotion, auront sans doute été favorisés par le tempérament intellectuel du romancier. Mais aux yeux de certains lecteurs, cette posture peut être déplorable. Il est possible ici que Thérive ait eu les défauts de ses qualités. Il « intellectualise trop²⁷ », selon la formule de John Charpentier. Qu'il « prenne garde à son goût pour l'abstraction²⁸ », prévient Henri Martineau. Gabriel Marcel, à propos du *Plus grand péché*, se plaint que Thérive y « exerc[e] son activité constructrice²⁹ ». Ses premiers romans « sont romans d'intellectuels³⁰ », déclare Lucien Dubech. Si cela n'est pas tout à fait faux, il suffit cependant de déplacer l'angle de saisie des textes, donc de percevoir les choses non plus en fonction du romancier et de son art (il intellectualise l'histoire), mais par rapport au personnage (celui-ci intellectualise ses sentiments), pour faire apparaître l'émotion sous l'idée. C'est le point de vue d'Henri Martineau dans son compte rendu du *Charbon ardent*, un roman à son avis « à tout point de vue remarquable³¹ » : « [...] Thérive a peint son protagoniste à sa ressemblance : il l'élève au-dessus de sa condition, il lui donne trop son intelligence et sa propre faculté d'analyse. [...] Mais n'est-ce pas pour cela qu'il nous émeut en vérité³² ? ». Du reste, l'intellectualisation n'exclut pas l'observation du réel, et Henri de Ziegler, réagissant au portrait de Thérive fait par Dubech, n'a pas tort d'insister :

Romans d'intellectuels ? Ah que voilà un mot trop vite prononcé ! La vérité, c'est qu'il y a chez [Thérive] un observateur excellent de tout ce qui intéresse les sens : lignes, couleurs, odeurs, consistances. Le monde existe admirablement pour lui. J'y insiste parce que, du monde intérieur, il a prouvé suffisamment, n'est-ce pas, qu'il avait le souci, l'émouvante inquiétude »³³.

Ce mot me paraît juste, et il faut admettre que c'est moins la relation du personnage aux autres et à la société qui préoccupe Thérive que la vie intérieure du personnage, les aléas psychologiques qui déterminent son comportement. La vie sociale, sans être secondaire, reste néanmoins subordonnée à la psychologie, un peu comme le peuple, nécessaire dans la définition du roman populiste, cède néanmoins à la volonté du romancier de « faire vrai ».

27 John Charpentier, « La Revanche, par André Thérive », *Mercure de France*, 15 décembre 1925, p. 715.

28 Henri Martineau, « André Thérive : *Les Souffrances perdues* », *op. cit.*, p. 189.

29 Gabriel Marcel, « *Le Plus grand péché*, par André Thérive », *La Nouvelle revue française*, mai 1924, p. 636.

30 Lucien Dubech, « André Thérive », *Les Chefs de file de la jeune génération*, Paris, Plon, 1925, p. 239.

31 Henri Martineau, « André Thérive : *Le Charbon ardent* », *Le Divan*, 1929, p. 440.

32 *Ibid.*, p. 441. Et Jean Vignaud écrivait dans *Le Petit parisien* : « Quand une œuvre vous envahit à ce point, c'est indubitablement qu'elle est belle » (« André Thérive : *Le Charbon ardent* », *Le Petit Parisien*, 25 octobre 1929, p. 4).

33 Henri de Ziegler, « *Les Souffrances perdues* », *La Semaine littéraire*, Genève, 12 mars 1927, p. 122. Le critique reprend ici l'expression de Lucien Dubech, qui parlait du « ton d'émouvante inquiétude » de Thérive (« André Thérive », *op. cit.*, p. 236).

Faire du Thérive

La question de l'objectivité, de l'impartialité du romancier, chère à Thérive et à Lemonnier — car le roman est un art « qui n'a d'autre but que de créer de la vie avec des mots, comme la peinture avec des couleurs³⁴ » —, est évidemment un piège littéraire. Suspecte, on sait ce que cette question vaut en littérature. On se rangera nécessairement à l'avis de Louis Martin-Chauffier dans un article consacré au populisme en juin 1930 :

Je ne vois pas d'autre moyen de créer la vie que d'installer les hommes qu'on invente dans sa propre notion de l'univers. Le plus objectif, comme le moins intellectuel des romanciers font vivre leurs personnages, non point dans le monde réel, mais dans le monde pensé et vu par eux, c'est-à-dire arbitraire, préconçu et limité aux ressources de celui qui l'enfante³⁵.

On revient à la fameuse remarque de Maupassant : « Ne nous fâchons donc contre aucune théorie puisque chacune d'elles est simplement l'expression généralisée d'un tempérament qui s'analyse³⁶ ». Quel serait donc ce monde « pensé et vu » par Thérive dans lequel il installe ses personnages ? En d'autres mots, quelle serait la caractéristique subjective du romanesque de Thérive, en regard de la valeur objective de son esthétique ?

En réalité, quand Frédéric Lefèvre et Robert de Saint-Jean parlent d'œuvre désespérée, ils font entrevoir les limites de l'esthétique populiste de Thérive. Sur l'échec du personnage achoppent l'objectivité et la mesure du romancier, et Thérive, dès lors, ne fait plus tout à fait du populisme, mais bien du Thérive. À cet égard, il faut citer la réserve judicieuse que formulait Jean Vignaud à propos du *Fils du jour* :

André Thérive s'est plu à faire agir sous nos yeux des hommes basement médiocres dans leurs réactions comme dans leurs sentiments. C'est, chez lui, à notre avis, moins une concession à l'école populiste, dont on assure qu'il est le créateur et le chef, qu'une conséquence du pessimisme foncier de sa nature³⁷.

Ici, en effet, Thérive déborde la théorie populiste. Et cela n'empêche surtout pas Vignaud de préciser que *Fils du jour* « classe définitivement André Thérive parmi les meilleurs romanciers³⁸ », comme quoi toute étiquette n'est pas toujours le meilleur service qu'on puisse rendre à un écrivain.

Ce « pessimisme foncier » conduit ici au problème religieux, absolument central dans toute l'œuvre de Thérive³⁹. Dans le *Manifeste*, condamnant le recours à l'analyse, Lemonnier avait cette formule : le romancier « doit recréer les âmes par

34 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 36.

35 Louis Martin-Chauffier, « Le populisme », *Les Lettres*, juin 1930, p. 21.

36 Guy de Maupassant, « Le roman », op. cit., p. 709.

37 Jean Vignaud, « Le pessimisme contemporain. André Thérive : *Fils du jour* », *Le Petit Parisien*, 18 août 1936, p. 4.

38 *Id.*

39 Dans ses romans, mais aussi dans plusieurs essais, depuis *Les Portes de l'enfer* (Bloud et Gay, 1925) jusqu'à *Entours de la foi* (Grasset, 1966).

le dedans⁴⁰ », formule définissant ce qu'il appelle le « naturalisme interne⁴¹ ». Ce qui nous ramène évidemment à la prescription maupassienne⁴², reformulée par Thérive : le romancier « doit faire tenir tous les traits de la conscience [du personnage] dans leur traduction, dans les gestes⁴³ ». Mais cette conception de la psychologie romanesque prend une couleur particulière chez les fondateurs de l'école populiste, puisqu'elle est appelée à s'allier aux formes modernes du mysticisme : le romancier

doit recréer les âmes par le dedans, non seulement dans leur complexité, mais encore dans leur incohérence interne. Il doit, comme Huysmans, faire entrer le mysticisme dans le domaine du roman. Il doit étudier, non seulement les gestes et les métiers de ses personnages, mais encore leurs croyances obscures et secrètes⁴⁴.

Peut-être cette question des croyances obscures préoccupait-elle personnellement Lemonnier, lui qui allait donner *Le Baiser de Satan* en 1930, mais il est certain qu'elle est éminemment thérivienne.

En pensant au pessimisme métaphysique de Thérive, Gonzague Truc écrivait : « Nul écrivain autant que A. Thérive ne s'est voulu impersonnel : nul ne s'est mieux livré⁴⁵ ». On ne saurait mieux dire, et c'est bien l'*idée religieuse* qui colore le sombre populisme de l'auteur. Et si cette idée est pessimiste, c'est que, de manière générale, on pourrait dire que la question qui se pose chez Thérive est celle de « la prédestination sans la foi⁴⁶ », pour reprendre le titre on ne peut plus approprié de l'article que Firmin Roz consacrait au *Charbon ardent* dans la *Revue bleue*.

Cet aspect caractérisait déjà les premiers romans de Thérive, donc ceux qui, antérieurs à la fondation de l'école populiste, ont d'abord fait de l'écrivain un romancier dit « catholique » ; romans qui, selon Henri Clouard, sont « les plus intéressants » de Thérive, parce qu'« [il] y cachait moins la métaphysique qui l'obsède ; chrétien, il y dénonçait des hérésies ; psychologue ardent, il y a posait des problèmes⁴⁷ ». Dans

40 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 57.

41 *Ibid.*, p. 58.

42 Pour les romanciers objectifs, « la psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits dans l'existence » (Guy de Maupassant, « Le roman », *op. cit.*, p. 710).

43 André Thérive, « Léon Lemonnier », *op. cit.*, p. 158.

44 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 57.

45 René Groos et Gonzague Truc, *Les Lettres. Tableau du XX^e siècle (1900-1933)*, Paris, Denoël et Steele, 1934, p. 254. Mais, entre les mains de Truc, Thérive est une sorte de satan des lettres. Le critique conclut les pages qu'il consacre au romancier : « Nous avons laissé entendre que, malgré le succès ou les honneurs, André Thérive n'était point apprécié selon tout son mérite et qu'il échappait pour une part au lecteur. J'espère qu'on en voit maintenant la raison. Il convient de recourir, si on veut l'expliquer ou se l'expliquer, à la théologie morale, et on serait mieux d'entendre un homme d'Église parler de lui. On l'a manqué souvent, par défaut, ne songeant point à faire appel à une discipline trop oubliée. En un temps plus soucieux des intérêts de l'esprit et de l'âme, nous n'eussions point dû relever cette déficience du jugement public... » (*ibid.*, p. 258).

46 Firmin Roz, « La prédestination sans la foi », *Revue bleue. Revue politique et littéraire*, 1930, p. 216-219.

47 Henri Clouard, *Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1949, t. 2, p. 388.

Le Voyage de Monsieur Renan (1922), un roman complexe à mi-chemin entre la philosophie et l'aventure, l'érudit Antoine Pugeat participe malgré lui au siège de Khartoum. Aussi bien la foi naïve des hommes du Madhi que l'attitude mystique du général britannique (Charles Gordon) et le suicide de la religieuse Mathilde, incapable de survivre au déshonneur, l'amènent à se convertir ; rentré en France, il rompt avec la philosophie de l'apostat Renan et expie les dernières années de sa vie dans une retraite. La fin annonce toute l'œuvre à venir : Pugeat, qui appartient à l'inquiétude, selon le mot du personnage Renan⁴⁸, tourne le dos à la vie, que celui-ci a tort de « diviniser », et offre pour seul héritage, à une jeune bâtarde qu'il a adoptée, l'exemple de son expiation : car « il y a des races qu'il n'est pas utile de perpétuer⁴⁹ ». Cette implacable philosophie oriente, deux ans plus tard, tout le sens du *Plus grand péché* (1924), roman où un ancien officier, Léonard Vallade, adhère, non sans tourment, à la Loi que lui révèle un homme disant faire « œuvre toute spirituelle, un apostolat⁵⁰ » : la vie étant absurde, car l'homme est mortel, il faut, afin d'éviter la malédiction éternelle commise depuis « le péché d'Eve⁵¹ », désirer la fin du monde et refuser de vivre et d'enfanter⁵². Mais au péché de chair s'ajoute un péché « plus grave encore, et proprement démoniaque », et qui dresse la table pour les romans suivants : « c'est celui de l'esprit orgueilleux et révolté, c'est celui de la haine de Dieu et du désespoir⁵³ ». *La Revanche* (1925), publié l'année suivante, tourne aussi autour du « péché », mais il est cette fois-ci rattaché au pharisaïsme et à la cruauté morale de la bourgeoisie.

Afin de mieux saisir le « naturalisme interne » de Thérive à la lumière de l'idée religieuse, j'examinerai deux titres en particulier, car ils accompagnent la création de l'école populiste. Dans *Populisme*, Lemonnier saluait les romans *Sans âme* (1928) et *Le Charbon ardent* (1929) comme les plus belles réussites de Thérive : ce « sont des œuvres qui me paraissent mériter, dans la littérature actuelle, une place de premier plan⁵⁴ ». Ces romans, selon Lemonnier, mettaient en évidence un aspect important du roman populiste, à savoir « la vie intérieure et mystique

48 « Est-ce qu'il y aurait vraiment chez les hommes un ferment éternel d'ascétisme ? est-ce qu'ils auraient vraiment la tentation éternelle de renier la vie et la nature, et de chercher ailleurs ? Allez, Pugeat, du moins vous ne me tenterez plus ; je suis au havre du repos ; mais je ne veux pas décourager ceux qui appartiennent encore à l'inquiétude » (André Thérive, *Le Voyage de M. Renan*, Paris, Grasset, 1922, p. 268).

49 *Ibid.*, p. 10.

50 André Thérive, *Le Plus grand péché*, Paris, Grasset, 1924, p. 53.

51 *Ibid.*, p. 120.

52 Le roman porte en exergue : « 1, Tim., iv, 3 », ce qui nous renvoie à la Première épître de saint Paul à Timothée, laquelle interdit le mariage. Deux autres titres de Thérive emprunteront directement à saint Paul : *Fils du jour* (1936) et *Comme un voleur* (1947).

53 André Thérive, *Le Plus grand péché*, *op. cit.*, p. 263-164.

54 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 67.

des personnages humbles⁵⁵ ». Ici, le populisme apparaît expressément « comme le naturalisme appliqué au mysticisme⁵⁶ ».

À cet égard, Lemonnier et Thérive complètent l'héritage de Maupassant par celui de Huysmans. On sait surtout l'admiration de Thérive pour Huysmans, à qui, à ses débuts littéraires, en 1924, il avait consacré un petit essai⁵⁷. *À rebours*, *En ménage* et *En route* sont à l'époque les livres de chevet de Thérive, qui insiste plus particulièrement sur ce dernier titre : *En route*, confie-t-il à Frédéric Lefèvre, « est mon livre préféré. C'est l'œuvre la plus *complète* de Huysmans : sur le chemin de la conversion, il fixe des yeux aussi observateurs sur le réel naturel que sur le réel surnaturel qui commence à le retenir⁵⁸ ». Et dans l'enquête de Paul Varillon et Henri Rambaud sur « les maîtres de la jeune littérature », publiée en plusieurs livraisons dans la *Revue hebdomadaire* en 1922, Thérive explique que Maupassant et Huysmans sont « dans le plus intime de [s]es affections » et dit relire « tous les ans *Une vie* et *Pierre et Jean*, et surtout *En route*⁵⁹ ». Il ne serait pas faux de dire plus exactement que, chez Thérive, Maupassant sert d'aiguillon pour la théorie du roman, pour son aspect formel, alors que Huysmans agit plutôt sur le plan du contenu, de l'idée. Thérive partage l'inquiétude religieuse de l'auteur d'*En route*, mais aussi le dégoût de l'existence, la haine du mariage et une prédilection pour le célibat et la fin de race.

Les possibilités de l'âme

[C]e que j'ai mal à l'âme !
— Joris-Karl Huysmans, *En route*⁶⁰

Sans âme donne à lire la question religieuse sur deux plans, mais d'inégales valeurs aussi bien en ce qui a trait à l'évolution du héros qu'à l'élaboration de l'intrigue. Je parlerais ici d'une ambiance mystique, toile de fond d'un drame à l'avant-scène duquel se pose la question de l'âme.

Julien Lepers, trente ans, est préparateur au Laboratoire de Physiologie des religions. À vrai dire, on l'y voit assez peu, et chaque fois moins pour travailler

55 Léon Lemonnier, *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931, p. 187. Dans *Le Manifeste du roman populiste*, Lemonnier avait plutôt souligné, dans ces deux romans, l'attention de Thérive aux petites gens : « [I]l a, dans *Sans âme* et dans *Le Charbon ardent*, tracé d'excellents tableaux de la vie dans des milieux simples et frustes » (*op. cit.*, p. 63-64).

56 Léon Lemonnier, *Populisme*, *op. cit.*, p. 187-188.

57 André Thérive, *J.-K. Huysmans, son œuvre*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1924. Cette même année est créée, par Lucien Descaves et Léon Deffoux (lequel avait édité dans la revue *L'Œuvre*, le 27 août 1929, le premier manifeste de Lemonnier), la Société J.-K. Huysmans, dont Thérive sera l'un des membres fondateurs. Beaucoup plus tard, en 1965, Thérive signera une édition de « choix de textes » de Huysmans pour la collection « Témoins de la foi » aux éditions Bloud et Gay.

58 Frédéric Lefèvre, « André Thérive », *op. cit.*, p. 102.

59 « Les maîtres de la jeune littérature. Les romanciers », *La Revue hebdomadaire*, décembre 1922, p. 458-459. À Frédéric Lefèvre, Thérive disait aussi relire « continuellement *L'oblat* et *En rade*, deux livres où l'atmosphère est étonnante » (*op. cit.*, p. 101).

60 Joris-Karl Huysmans, *En route*, Paris, Plon, 1947 [1895], p. 153.

que pour bavarder avec le directeur, qui y accumule et étudie diverses expériences mystiques. Outre son travail, d'autres événements placent Julien en contact avec des manifestations religieuses, sans qu'il montre un très grand intérêt. Quand M. Pardoux, son propriétaire et voisin de palier, amateur d'ouvrages mystiques, l'invite à l'accompagner « à notre petite Fraternité », Julien refuse, mais s'y rend ensuite en catimini, mû par la simple curiosité et le désir de « surprendre des âmes⁶¹ ». Julien n'en tire guère de profit, mais soupçonne peut-être une vérité moins fortifiante que ce qu'il attendait en ne reconnaissant pas M. Pardoux, « ce fidèle insolite qui plongeait sa tête dans ses bras et donnait l'aspect d'une soumission anéantie à une lassitude amère, à une torpeur désolée, proche du désespoir⁶² ». Il interroge aussi Mme Lormier, la tante antoiniste de Lydia Lemège, une danseuse dont Julien va s'éprendre peu à peu ; mais encore une fois Julien n'agit que par curiosité, sans jamais penser qu'il pourrait en tirer profit pour son propre compte, lui qui n'a guère d'âme. Aussi Henri Martineau n'a-t-il pas tout à fait tort lorsqu'il ironise :

Dans son dernier roman [*Sans âme*] on rencontre ainsi à chaque page des Antoinistes. En comptez-vous beaucoup parmi vos relations ? M. Thérive, lui, ne peut remuer un pied sans marcher sur eux. C'est donc qu'il a buté dans un guêpier : pas du tout, ces différents Antoinistes ne se connaissent pas du tout entre eux et surgissent par le seul effet du hasard. [...] Je ne chicanerais même pas du tout l'auteur sur l'arrivée de ses Antoinistes s'ils avaient une part véritable à l'action de son livre. Mais ils ne sont là que pour enjoliver un peu, si l'on peut dire, la toile de fond⁶³.

En effet, le discours autour de l'antoinisme constitue finalement une sorte de décor, les traces de mysticisme ou d'occultisme étant disséminées un peu partout dans le texte sans arriver à prendre une forme réellement consistante. Le Laboratoire, l'antoinisme, la présence de M. Pardoux installent une ambiance qui sans doute relève de ces déviations de la mystique dont parlait Charpentier au sujet du *Troupeau galeux*⁶⁴, mais que Thérive souhaite néanmoins placer en résonance avec la question de l'âme. C'est cette question qui fait le pont entre les deux « plans religieux » du roman, question par laquelle, par ailleurs, *Sans âme* croise *En route*.

Dans *En route*, au moment de l'une de ses nombreuses crises qui le trouvent insatisfait aussi bien de lui-même que des ecclésiastiques, dont il déplore l'ignorance

61 *Ibid.*, p. 139.

62 *Ibid.*, p. 140.

63 Henri Martineau, « André Thérive : *Sans âme* », *Le Divan*, 1928, p. 132. Même commentaire de François Le Grix dans *La Revue hebdomadaire* : « N'est-ce pas en vertu d'un hasard étonnant, et même arbitraire, que Julien Lepers, où qu'il se tourne, se cogne à des antoinistes, comme si c'était, en notre temps, la seule forme de l'aberration religieuse ? » (« *Sans âme*, par André Thérive », *op. cit.*, p. 632).

64 « Son livre est une réussite, et non seulement par le style qui reproduit à s'y méprendre celui du XVII^e siècle, mais par l'intelligence d'une des époques de notre histoire où l'inquiétude religieuse se manifesta avec tant d'âpreté. Cette inquiétude M. Thérive la partage-t-il ? Il n'y paraît pas, encore que l'on sache quel intérêt il porte à l'hérésie, en général, et singulièrement aux déviations de la mystique » (John Charpentier, « André Thérive : *Le Troupeau galeux* », *Mercure de France*, 15 décembre 1934, p. 578).

et la médiocrité, Durtal rappelle à quel point la mystique du Moyen Âge est en « parfait désaccord » avec le modernisme⁶⁵. Mais Durtal, par l'entremise de l'art, parvient à combler cet écart : « Enfin Durtal avait été ramené à la religion par l'art. Plus que son dégoût de la vie même, l'art avait été l'irrésistible aimant qui l'avait attiré vers Dieu⁶⁶ ». Or, cet intermédiaire, qu'il fût sous la forme de l'art ou d'autre chose, fait défaut chez Thérive. Ici, Dieu n'est accessible d'aucune manière ; et les déviations de l'occultisme que donnent à voir les antoinistes ne prouvent pas Dieu, ils seraient au contraire les signes les plus évidents de la dégénérescence de la foi, de la déliquescence de la valeur et de la grandeur religieuses. Dans cet univers sans âme, Julien ne saurait d'aucune façon faire ce pas que réalise Durtal vers l'Église, cet « hôpital des âmes⁶⁷ », et ne pourrait encore moins envisager « une cure d'âme dans une Trappe⁶⁸ », ce à quoi Durtal consentira dans la deuxième partie d'*En route*.

Le populisme de *Sans âme* ne reconduit donc pas *En route* ; on ne refait pas davantage du Huysmans que du Zola trente ans plus tard. Mais dans l'esprit de Thérive et de Lemonnier, la fiction contemporaine maintient un lien plus évident avec l'auteur d'*En route* qu'avec celui de *L'Assommoir*, précisément parce que le vacillement du sentiment religieux ou la perte de la foi, qui contribue de manière décisive au « mal du siècle⁶⁹ » et à « l'inquiétude⁷⁰ » de l'après-guerre, trouve, dans le romanesque de la modernité qui s'impose à la fin du XIX^e siècle, son exemple le plus convaincant chez Huysmans. Le but de la mystique, selon Durtal, est de rendre Dieu « visible, presque palpable⁷¹ ». Dans le roman de Thérive, c'est ce rôle que joue, en somme, le Laboratoire de Physiologie des religions. Or, cette « discipline nouvelle », dont les travaux se rattachent au Collège de France, est évidemment une bouffonnerie qui vise peut-être, dans l'esprit de Thérive, à caricaturer les travaux positivistes dont se réclamait Zola⁷². Le « roman expérimental » ne serait pas plus sérieux que les expériences du Laboratoire ou encore les croyances de pacotille des antoinistes.

De la sorte, substituer Huysmans à Zola comme maître du populisme était pour Thérive la meilleure façon de circonscrire la spécificité du roman moderne. Dans

65 Joris-Karl Huysmans, *En route*, op. cit., p. 45.

66 *Ibid.*, p. 29.

67 *Id.*

68 *Ibid.*, p. 163.

69 Voir le fameux texte de Marcel Arland, « Sur un nouveau mal du siècle » : « Mais un esprit où cette destruction de Dieu est accomplie, où le problème divin n'est plus débattu, par quoi comblera-t-il le vide laissé en lui et que maintient béant la puissance des siècles et des instincts ? » (« Sur un nouveau mal du siècle », *La Nouvelle revue française*, février 1924, p. 157).

70 Voir les essais de Daniel-Rops (*Notre inquiétude*, 1927) et de Benjamin Crémieux (*Inquiétude et reconstruction*, 1931). Crémieux fait cette distinction intéressante : alors que les jeunes gens de 1825 étaient des « inadaptés sociaux », ceux de 1920 sont des « inadaptés métaphysiques » (*Inquiétude et reconstruction*, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 2011, p. 90-91).

71 Joris-Karl Huysmans, *En route*, op. cit., p. 93.

72 Davidou, un ami et collègue de Julien au Laboratoire, expose ainsi le paradoxe de leur situation : « Moi je trouve ça grotesque ; nous autres qui avons la formation positive, nous devons étudier les formes religieuses qui ont de la spiritualité, qui recouvrent des approximations du réel social » (André Thérive, *Sans âme*, Paris, Grasset, 1928, p. 123).

cet essai de redéfinition, qui conduit Thérive vers la « théorie » populiste, *Sans âme* se trouve à problématiser l'écriture du roman moderne en approfondissant l'écart entre Durtal et Julien Lepers, héros tourmenté et impuissant à faire entrer la foi dans la vie. Cet approfondissement, Thérive y parvient au moyen de la trame amoureuse qui traverse le roman, et qui permet d'aménager une certaine forme de spiritualité, fût-elle désespérée. C'est sur cette base que s'élabore le second plan du roman.

Julien entretient une relation avec Lucette Fauvel, dont il fait la connaissance à la sortie d'un cinéma. Mais peu à peu il se désintéresse de celle-ci au profit de la jeune Lydia, cousine de Lucette. Lydia provoque en lui un sentiment nouveau, une forme de jalousie qui engendre chez Julien « une mélancolie, un désespoir abattu, un dégoût de vivre ; c'était comme la menace d'une solitude, moins cuisante, mais plus durable que la menace d'une atteinte à sa personnalité⁷³ ». Cette représentation que Julien se fait de Lydia introduit entre eux une émotion qui, lui semble-t-il, leur offre une âme en partage, qui à tout le moins le place dans des dispositions à la fois charnelles et existentielles qu'il n'a jamais connues auparavant. Un jour qu'il surprend Lydia « au meilleur moment de la mélancolie, de la misère⁷⁴ », et peut-être parce que, comme le dirait Durtal, il est inapte à orienter vers l'Église « les affections refoulées par le célibat⁷⁵ », il la force à se donner à lui. En revanche, elle a exigé qu'il disparaisse de sa vie pour toujours. Néanmoins, un an plus tard, Julien cherche à revoir Lydia, sans savoir si ce qui le guide est « la jalousie du présent, ou le remords du passé⁷⁶ ». Il la trouve chez elle sur le point de mourir des suites d'un avortement qu'elle s'est imposé. Il comprend aussi, à ce moment-là, que Lydia l'avait aimé et qu'il était passé à côté d'un amour qui aurait pu donner un sens à sa vie.

La mort de Lydia agit profondément sur Julien ; elle lui donne enfin ce qu'il ne savait trouver, ce qu'il avait cherché en vain et à tort auprès de l'expérience des religions populaires : une âme. Cette âme lui permet dès lors de rejoindre l'humanité souffrante : « Jamais il ne s'était senti moins seul ; une présence universelle l'entourait, la conscience d'une souffrance humble et nécessaire, qui rachetait l'ignominie et l'aveuglement des gens heureux⁷⁷ ». La leçon à laquelle conduit le parcours de Julien est donc tragique : il aura fallu la honte de soi et l'ignominie de son propre comportement assassin pour rendre à l'être humain un peu de sa propre vérité. Cette leçon paraît sans rémission, puisque seule la responsabilité de la mort de l'autre, et donc la souffrance que cette situation engendre, conduisent à l'âme. Julien Lepers apprend ainsi, brutalement et dans la douleur, que les possibilités de l'âme ne sont pas plus du côté de la bourgeoisie que dans l'ésotérisme ou l'antoinisme, « une religion faite pour les pauvres et les infirmes⁷⁸ », mais qu'elles seront plutôt à saisir dans une attitude humble envers la vie, dans une disposition d'esprit qui témoigne que seule la souffrance, dans un monde sans amour, peut venger les humiliés de l'existence. C'est ce que Julien découvre au terme d'une aventure qui l'a mené à une

73 *Ibid.*, p. 109-110.

74 *Ibid.*, p. 149.

75 Joris-Karl Huysmans, *En route*, *op. cit.*, p. 73.

76 André Thérive, *Sans âme*, *op. cit.*, p. 160.

77 *Ibid.*, p. 189.

78 *Ibid.*, p. 97.

sorte de renoncement définitif et de pessimisme intégral. C'est par ce déplacement de l'âme religieuse (Huysmans) vers l'âme de cœur, si l'on peut dire, et qui n'est accessible qu'à la conscience souffrante, que Thérive fait du roman populiste. Mais ce populisme est profondément désespéré, comme on l'a souligné⁷⁹.

Prendre le parti de la mort

*Il se trouva soudain face à face avec quelque chose
de plus redoutable, la vie intérieure.*

— André Thérive, *Le Charbon ardent*⁸⁰

Si l'on s'en tient aux événements, l'intrigue du *Charbon ardent* peut être résumée en trois lignes. Après trois ans de mariage et la mort de leur petite fille, Jean Soreau et sa femme Émilie se sont séparés. Jean fait la rencontre d'une jeune violoniste de cinéma⁸¹, Gabrielle, dont il devient amoureux. À la fin du roman, Émilie revient auprès de lui sans qu'il ait eu la force de refaire sa vie avec Gabrielle.

Cette trame, qui se déroule dans un quartier populaire, emprunte à Huysmans cette fois-ci moins l'inquiétude religieuse qu'une ambiance ; on retrouve ici le Huysmans naturaliste, comme le signale Firmin Roz :

le taudis de Mlle Brière, « une vieille dévote », ou même une punaise de sacristie, qui servait à Jean « de correspondante, et, en somme, de mère », l'atmosphère de la banque industrielle, commerciale et agricole des Participations, succursale d'Auteuil, les figures, mœurs, coutumes et manies de ses commis, employés ou garçons de bureau, les restaurants (tonnelles et jardins) et magasins de leur quartier, nous rappellent l'air que nous respirons dans *Les Sœurs Vatard*, *En ménage* et *À vau-l'eau*⁸².

Mais si l'ombre du Durtal de Huysmans est ici moins visible que dans *Sans âme*, tout le roman témoigne d'une sévère inquiétude existentielle, qui en fait bien un roman de « la vie intérieure », selon le mot de Lemonnier précédemment cité.

Dans *Sans âme*, Julien Lepers a horreur de l'auto-analyse, et même « essaie d'esquiver sa conscience⁸³ ». On pourrait d'ailleurs reprendre la distinction d'Henri Martineau, à savoir que « les deux véritables héros [Julien et Lydia] sont beaucoup moins des êtres *sans âme* que des êtres qui ne veulent pas songer à leur âme⁸⁴ ». Il

79 « La fleur se dégage ici du fumier, peut-être pas avec assez d'élan, à mon gré ; et l'on reste, le livre de M. Thérive fermé, sur une impression bien pessimiste — je dirais même désespéré » (John Charpentier, « André Thérive : *Sans âme* », *Mercure de France*, 1^{er} avril 1928, p. 147). *Sans âme* révèle « le nihilisme de l'écrivain qui porta Schopenhauer dans sa musette pendant quatre années de guerre » (Henri Clouard, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 388).

80 André Thérive, *Le Charbon ardent*, Paris, Grasset, 1929, p. 39.

81 Dans *Sans âme*, Julien Lepers a fait connaissance de Lucette et de Lydia à la sortie d'une projection de film dans un cinéma ; cette dernière, à ce moment-là, est par ailleurs danseuse dans des chorégraphies cinématographiques.

82 Firmin Roz, « La prédestination sans la foi », op. cit., p. 217.

83 André Thérive, *Sans âme*, op. cit., p. 165.

84 Henri Martineau, « André Thérive : *Sans âme* », op. cit., p. 133.

en va tout autrement de Jean Soreau, qui ne fait que s'analyser (Thérive a d'ailleurs intercalé, au sein de ce roman hétérodiégétique, quelques chapitres de monologue intérieur)⁸⁵. Jean Soreau est « un héros obscur, prisonnier de sa conscience⁸⁶ », selon l'expression de Jean Vignaud. Chez lui, la vie est étouffée par un excès d'introspection et d'affliction existentielle.

Dans *En route*, Durtal déplorait que son âme ait tendance à raisonner au lieu d'aimer⁸⁷. On trouve, chez le héros du *Charbon ardent*, la même opposition entre la pensée réflexive et l'amour, la vie en général. Jean Soreau aime la jeune Gabrielle, mais pas assez pour s'oublier lui-même. À l'origine de sa peine se trouve le drame de sa naissance, ce qu'il appelle « la tare native⁸⁸ », et qui fait qu'il est « marqué ». Pourtant, son « aventure secrète⁸⁹ » n'est pas exceptionnelle : Jean est un bâtard qui ignore l'identité de son père. Sa mère, une pauvre ouvrière analphabète, aurait été séduite par un prêtre⁹⁰. Mais de cette bâtardise il croit avoir tiré une lucidité et un enseignement sur la vie qui font sa singularité ; une singularité douloureuse et qu'il vit comme un « Secret », lequel pourrait se résumer par ce propos lapidaire : « Ce qui compte, c'est la conviction que voilà le vrai fonds de l'existence, une chose monstrueuse, à juger comme nous devrions la juger, une affaire manquée, une partie perdue⁹¹ ». Si bien que le Secret conduit au verdict suivant : « Il n'y a de vrai au monde que la douleur ; le reste est illusion. [...] Ah ! mettez-vous vite du parti de la mort ; il n'est que temps⁹² ». C'est ainsi que, pour revenir à la relation de Jean avec Gabrielle, il préfère sa propre misère au bonheur qu'elle pourrait lui offrir ; il a surtout l'orgueil de son malheur, de sa blessure, qu'il cultive d'ailleurs parce qu'elle le distingue au milieu de « l'insupportable gaité des gens qui croient le monde créé pour les amuser⁹³... ». « Je ne suis pas de la foule, moi, je ne suis pas de ces bonnes gens qui ont un petit scrupule, un petit remords, et qui, l'oubliant, se remettent à vivre⁹⁴... ».

Toutefois, le retour de sa femme, tout à la fin, lui fait comprendre que son orgueil ne fait que camoufler sa faiblesse et sa lâcheté ; il n'est donc pas malheureux parce qu'il est marqué, mais simplement parce qu'il n'est qu'un faible. « Mais que

85 Il faut noter, en passant, que Thérive enfreint la règle énoncée par Lemonnier, et à laquelle il entendait pourtant se plier : « Peindre un homme qui s'analyse, c'est le fausser ; l'introspection ne peut rien révéler » (*Populisme, op. cit.*, p. 195). « L'auteur ne doit pas s'amuser à analyser ses personnages, il doit les présenter en mouvement, en action. Il faut faire non pas de l'analyse, mais de la synthèse psychologique » (*ibid.*, p. 153-154).

86 Jean Vignaud, « André Thérive : *Le Charbon ardent* », *op. cit.*, p. 4.

87 « [M]on tort envers Dieu, c'est de toujours raisonner, alors que je devrais tout bêtement l'adorer ainsi que le font, ici, les moines. Ah ! pouvoir se taire, se taire à soi-même, en voilà une grâce ! » (Joris-Karl Huysmans, *En route, op. cit.*, p. 260).

88 André Thérive, *Le Charbon ardent, op. cit.*, p. 227.

89 *Ibid.*, p. 163.

90 John Charpentier y voit un symbole : « ainsi sommes-nous nés du catholicisme » (John Charpentier, « André Thérive : *Le Charbon ardent* », *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1929, p. 418).

91 André Thérive, *Le Charbon ardent, op. cit.*, p. 157.

92 *Ibid.*, p. 160.

93 *Ibid.*, p. 85.

94 *Ibid.*, p. 228.

peut faire un Jean Soreau⁹⁵ ? ». On voit que le populisme du *Charbon ardent*, louangé par Lemonnier, est plutôt singulier. Sans doute Jean Soreau est-il un petit salarié (il est commis de bureau) et le roman se passe-t-il dans des quartiers périphériques de Paris ; sans doute aussi Thérive cherche-t-il à satisfaire aux conditions esthétiques d'une narration « objective », mis à part l'excès d'analyse du personnage. Mais c'est que cet excès de vie intérieure, et le Secret qui l'alimente et en fait un sujet d'élection, occupent finalement tout le roman, constituent la littérature à la manière de Thérive. On pourrait facilement montrer comment la figure du bâtard, la crainte de paternité, l'orgueil et l'humeur chagrine du personnage traversent, bien au-delà du cadre populiste, l'œuvre entière du romancier. D'une certaine manière, Thérive confisque le peuple au profit de sa propre crise métaphysique.

Somme toute, le pessimisme de l'œuvre romanesque de Thérive révèle peut-être moins un populisme irréfutable qu'un certain air de parenté avec l'époque, avec ce que j'ai appelé ailleurs le roman de l'impuissance⁹⁶ et dont Julien Lepers et Jean Soreau seraient d'excellents prototypes. Comme l'écrit François Le Grix au sujet de *Sans âme*, Thérive n'a « rien essayé de moins que de prendre la température morale de l'époque⁹⁷ ». Lointains héritiers de Huysmans, Lepers et Soreau sont plus directement les frères cadets du Salavin de Georges Duhamel, auteur célébré par Thérive⁹⁸ et cité parmi les « pères » du populisme, et à qui il faut inévitablement faire retour pour comprendre le désarroi des années 1920⁹⁹. Lepers et Soreau sont des hommes abandonnés de Dieu, pour reprendre l'expression de Duhamel. Ils sont, à cet égard, des personnages qui regardent vers le passé plutôt que vers l'avenir, qui sont incapables de concevoir une action qui pourrait les lier à un destin collectif plus grand qu'eux et propre à changer le monde.

Mais à l'aube des années 1930, cette époque est aussi celle d'une nouvelle espérance populaire. Dans le compte rendu du *Charbon ardent* qu'il publie dans la revue *Europe*, Jean Guéhenno¹⁰⁰ reprochait à Thérive sa morale pessimiste, et

95 *Ibid.*, p. 278.

96 François Ouellet, « Que peut un homme ? », dans Éric Benoit et Hamed Sfaxi (dir.), *Impuissance de la littérature(s) ?*, Pessac, Bordeaux (Entrelacs), 2011, p. 351-372.

97 François Le Grix, « Fils du jour, par André Thérive », *op. cit.*, p. 627.

98 André Thérive, *Georges Duhamel*, Paris, Rasmussen, 1925. Dans son feuilleton du 10 novembre 1932 au *Temps*, portant sur le roman qui clôt le cycle des aventures romanesques de Salavin, *Tel qu'en lui-même*, Thérive écrit : « Toutes proportions gardées puisque les mythes modernes ont moins d'ampleur que les anciens, l'épopée salavine paraîtra bientôt comparable à *Don Quichotte* » (« Georges Duhamel : *Tel qu'en lui-même* », p. 3).

99 Je me permets de renvoyer à mon article « Salavin ou l'impuissance métaphysique », *Roman 20-50*, n° 34 (décembre 2002), p. 29-39.

100 On notera que *Sans âme* avait été publié dans la collection « Les Écrits » dirigée, chez Grasset, par Guéhenno. Un an plus tard, la publication du *Charbon ardent* aura lieu chez Grasset dans la collection de Daniel Halévy, « Les Cahiers verts », collection dans laquelle, en ce qui concerne les romans antérieurs, avait aussi été publié *Le plus grand péché*. Il

tout particulièrement dans un roman qui veut peindre le « peuple », lequel peut être aussi le symbole d'une libération. Il faut le citer longuement :

Mais si la philosophie de Jean Soreau est en quelque manière la sienne, il peut avoir, je pense, de l'inconscience et du bonheur des gens heureux le même dégoût que lui. « Qu'est-ce que les heureux ? demande Jean Soreau. Des gens qui sont fiers devant la société, mais qui, s'ils pensaient, ne le seraient jamais devant eux-mêmes ». M. Thérive peut estimer encore que telle est la misère de notre condition que la modestie est ce qui nous sied le mieux, et, pour cette raison, préférer les modestes. Pourtant, s'il ne se plaît parmi le peuple que parce qu'il se plaît parmi les vaincus, pareil jugement préconçu faussera, je le crains, sa peinture et limitera son témoignage. La pauvreté n'est pas la défaite. Ses lecteurs de bonne bourgeoisie auraient tort d'être rassurés. L'esprit du peuple ne rôde plus autour des églises. Sa flamme la plus vive jaillit ailleurs. Les grands drames populaires ne sont pas des drames huysmaniens. Si M. Thérive est vraiment curieux de l'âme populaire, le sujet qu'il ne pourra manquer de rencontrer, c'est celui même de la Révolution. Il se peut que des tragédies qu'il croit plus intimes et plus personnelles lui plaisent davantage. On voudrait l'assurer que les Jean Soreau qui ignorent la résignation peuvent faire d'assez beaux héros de roman¹⁰¹.

Le contraste que fait ressortir Guéhenno entre l'antihéros vaincu de Thérive et le héros populaire de la Révolution donne on ne peut mieux toute la mesure de la métaphysique endeuillée et personnelle dont s'abreuvent *Sans âme* et *Le Charbon ardent*. Le populisme se voulait résolument apolitique ; fallait-il pour autant qu'il soit absolument pessimiste ? Car ce n'est pas seulement affaire de Révolution, mais de justice et de dignité, comme le dira encore Guéhenno, au même moment, dans son fameux pamphlet, *Caliban parle* (1928). Aux « souffrances perdues » de Thérive, Guéhenno peut répliquer qu'« [il] y a plus de grandeur à lutter qu'à souffrir¹⁰² ». Mais c'est là une autre histoire, et somme toute une autre conception de la littérature.

faut peut-être établir un lien entre la position critique de Guéhenno ici et le « retour » de Thérive à la collection de Halévy. Précisons encore que Thérive avait fait son entrée chez Grasset avec *Le Voyage de M. Renan* dans la collection « Le roman » d'Edmond Jaloux.

101 Jean Guéhenno, « Le secret », *Europe*, 15 janvier 1930, p. 115-116.

102 Jean Guéhenno, *Caliban parle* suivi de *La Conversion à l'humain*, Paris, Grasset, 1962, p. 10.

Références

- ARLAND, Marcel, « Sur un nouveau mal du siècle », *La Nouvelle revue française*, février 1924, p. 149-158.
- BIDOU, Henry, « Anna, par André Thérive », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 4 novembre 1932, p. 3.
- CASTER, Marcel « Sans âme, par André Thérive », *La Nouvelle revue française*, juin 1928, p. 855-857.
- CHARPENTIER, John, « André Thérive : *Le Charbon ardent* », *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1929, p. 417-418.
- , « André Thérive : *Le Troupeau galeux* », *Mercure de France*, 15 décembre 1934, p. 577-578.
- , « André Thérive : *Les Souffrances perdues* », *Mercure de France*, 15 mars 1927.
- , « André Thérive : *Sans âme* », *Mercure de France*, 1^{er} avril 1928, p. 146-148.
- , « *La Revanche*, par André Thérive », *Mercure de France*, 15 décembre 1925, p. 714-715.
- CLOUARD, Henri, *Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2 vol., 1949.
- CRÉMIEUX, Benjamin, *Inquiétude et reconstruction*, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 2011 [1931].
- DANIEL-ROPS, Henri, *Notre inquiétude*, Paris, Perrin et cie, 1927.
- DUBECH, Lucien, « André Thérive », *Les Chefs de file de la jeune génération*, Paris, Plon, 1925, p. 231-239.
- FERNANDEZ, Ramon, « *Le Charbon ardent*, par André Thérive », *La Nouvelle revue française*, février 1930, p. 276-277.
- GROOS, René et Gonzague TRUC, *Les Lettres. Tableau du XX^e siècle (1900-1933)*, Paris, Denoël et Steele, 1934.
- GUÉHENNO, Jean, « Le secret », *Europe*, 15 janvier 1930, p. 112-116.
- , *Caliban parle* suivi de *La Conversion à l'humain*, Paris, Grasset, 1962.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En route*, Paris, Plon, 1947 [1895].
- LE GRIX, François, « Sans âme, par André Thérive », *La Revue hebdomadaire*, mars 1928, p. 626-632.
- LEFÈVRE, Frédéric, « André Thérive », *Une heure avec...*, VI^e série, Paris, Flammarion, 1933, p. 82-104.
- LEMONNIER, Léon, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930.
- , *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.
- MARCEL, Gabriel, « *Le Plus grand péché*, par André Thérive », *La Nouvelle revue française*, mai 1924, p. 635-636.
- , « *Les Souffrances perdues*, par André Thérive », *La Nouvelle revue française*, juillet 1927, p. 115-116.
- MARTIN-CHAUFFIER, Louis, « Le populisme », *Les Lettres*, juin 1930, p. 20-25.

- MARTINEAU, Henri, « André Thérive : *Anna* », *Le Divan*, 1932-1933, p. 286.
- , « André Thérive : *Le Charbon ardent* », *Le Divan*, 1929, p. 440-441.
- , « André Thérive : *Les Souffrances perdues* », *Le Divan*, 1927, p. 188-189.
- , « André Thérive : *Sans âme* », *Le Divan*, 1928, p. 132-133.
- MAUPASSANT, Guy de, *Romans*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987.
- MAURY, Lucien, « Régionalisme et décentralisation littéraire », *La Revue bleue*, 1927.
- MEIZOT, Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogiques en débat*, Genève, Droz, 2001.
- OUELLET, François, « Que peut un homme ? », dans Éric BENOÎT et Hafedh SEFAXI (dir.), *Impuissance de la littérature(s) ?*, Pessac, Bordeaux (Entrelacs), 2011, p. 351-372.
- , « Salavin ou l'impuissance métaphysique », *Roman 20-50*, n° 34 (décembre 2002), p. 29-39.
- ROZ, Firmin, « La prédestination sans la foi », *Revue bleue. Revue politique et littéraire*, 1930, p. 216-219.
- SAINT-JEAN, Robert de, « *Les Souffrances perdues*, par André Thérive », *La Revue hebdomadaire*, mars 1927, p. 239-242.
- THÉRIVE, André, « Georges Duhamel : *Tel qu'en lui-même* », *Le Temps*, 10 novembre 1932, p. 3.
- , « Léon Lemonnier », *Galerie de ce temps*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1931, p. 143-162.
- , *Comme un voleur*, Genève, Éditions du Cheval ailé, 1947.
- , *Entours de la foi*, Paris, Grasset, 1966.
- , *Fils du jour*, Paris, Grasset, 1936.
- , *La Foire littéraire*, Paris, La Table ronde, 1963.
- , *Georges Duhamel*, Paris, Rasmussen, 1925.
- , *J.-K. Huysmans, son œuvre*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1924.
- , *Le Charbon ardent*, Paris, Grasset, 1929.
- , *Les Portes de l'enfer*, Paris, Bloud et Gay, 1925.
- , *Procès de littérature*, Paris, La Renaissance du livre, 1970.
- , *Le Retour d'Amazan*, Paris, Le Livre, 1926.
- , *Le Voyage de M. Renan*, Paris, Grasset, 1922.
- , [Propos d'André Thérive], s. t., *Le Jardin des lettres*, septembre-octobre 1932, p. 6.
- , *Sans âme*, Paris, Grasset, 1928.
- TRAZ, Robert de, « *Fils du jour*, par André Thérive », *La Revue hebdomadaire*, 19 septembre 1936, p. 369-374.
- VIGNAUD, Jean, « André Thérive : *Le Charbon ardent* », *Le Petit Parisien*, 25 octobre 1929, p. 4.
- , « Le pessimisme contemporain. André Thérive : *Fils du jour* », *Le Petit Parisien*, 18 août 1936, p. 4.
- ZIEGLER, Henri de, « *Les Souffrances perdues* », *La Semaine littéraire*, Genève, 12 mars 1927, p. 121-124.



Léon Lemonnier : romancier populiste ?

VÉRONIQUE TROTTIER

Léon Lemonnier (1890-1953) est, en plus d'être romancier, un critique littéraire et un historien prolifique. Il a publié des essais, entre autres sur Edgar Poe, Oscar Wilde et Baudelaire, et de nombreux ouvrages historiques qui concernent essentiellement l'Empire britannique. Au moment où est lancé le populisme, Lemonnier est déjà relativement bien établi dans le milieu littéraire. En effet, il a déjà publié son premier roman, *Entente cordiale* (1924), sous le parrainage de J.-H. Rosny aîné, de l'Académie Goncourt, et reçu, en 1926, le Prix Pierre-Corrad remis par la Société des gens des lettres. À cette date, sa carrière de critique est aussi bien amorcée et il s'est même essayé au théâtre avec la pièce en trois actes *Le Souffle sur la flamme*, jouée au Théâtre des Jonchets.

L'association de cet angliciste diplômé en lettres avec André Thérive dans une entreprise telle que le populisme en a laissé plusieurs sceptiques quant aux motivations des deux auteurs. Bien sûr, il n'a jamais été question pour eux d'une réelle « école » littéraire avec des préceptes rigides à observer, mais l'effort de théorisation de Lemonnier ne fait pas moins état d'une posture à préconiser, tant sur le plan esthétique qu'idéologique. Conséquemment, en brandissant la bannière populiste, Lemonnier a rendu son œuvre indissociable du mouvement qu'il a proposé aux littérateurs et s'est exposé à une vérification minutieuse de ses romans à la lumière des préceptes qu'il a mis de l'avant. Son amour du peuple, sa prétention à le connaître et à le représenter objectivement, sa volonté d'en faire la base de son projet de renouvellement du genre romanesque, exposés dans le *Manifeste du roman populiste* (1929), orientent nécessairement la lecture de ses livres et incitent à remarquer et à interpréter chaque écart entre la théorie et la pratique, à relever chaque prise de position, même discrète. Pour Louis Martin-Chauffier, en 1930, « [il] est évident qu'on ne définira [le populisme] qu'après qu'il aura porté ses fruits, et d'après les œuvres qui entreront sous son étiquette¹ ». C'est donc une partie de cette définition que nous tenterons d'établir avec l'étude de la production romanesque de Lemonnier pendant les dix années entourant la parution du *Manifeste*.

1 Louis Martin-Chauffier, « Le Populisme », *Les Lettres*, juin 1930, p. 20.

Moraliste malgré lui ?

Ayant horreur du moralisme, Lemonnier affirmait que « [s]i le roman a reproduit les apparences de la vie avec cette couleur et ce relief que donne l'art, il portera aux mêmes spéculations que la vie réelle et comme elle il mènera des esprits divers à des conclusions diverses² ». Le rôle du romancier ne devait donc en aucun cas être de promouvoir quelque doctrine que ce soit. L'absence de parti pris était d'ailleurs la première des valeurs populistes et le *Manifeste* ne manque pas de recommandations permettant de se prémunir contre cette « erreur » qu'est le moralisme des littérateurs modernes. Parmi celles-ci, la technique de l'observation objective était considérée comme un mécanisme visant à empêcher les auteurs de sombrer dans l'analyse sous toutes ses formes. Il semble toutefois que, bien que ce soit sans prêcher, Lemonnier ait peiné à demeurer parfaitement neutre dans ses romans. À l'heure où le modèle bourgeois apparaît dans toute sa faiblesse et que le *bon sens* guide naturellement les intellectuels vers la dissension à l'égard d'un cadre de valeurs désormais à rejeter, ce qu'« observe objectivement » Lemonnier ne tendrait-il pas, paradoxalement, à *prouver* que le bourgeois a tort ? C'est ce que semble mettre en lumière l'étude de plusieurs romans.

Dans sa charge contre les « moralistes » et les « essayistes » du roman, Lemonnier reprochait sévèrement à ceux-ci de défendre certains poncifs, rappelant qu'il s'agissait pour eux de « démontrer quelque chose : que l'hérédité pèse infailliblement sur nous, ou qu'il n'est point de salut hors de la tradition³ ». Comment interpréter alors, d'une part, le roman *Le Passé des autres* (1926), dont tout le ressort dramatique ne sert qu'à parvenir à cette conclusion : « aucun homme n'est le forçat de son hérédité, aucun homme n'est lié par le passé des autres⁴ » ? Il s'agit de l'histoire de Michel Coutrot, employé à la modeste boutique familiale, qui apprend un jour que l'homme qu'on lui a présenté comme son père depuis sa naissance n'est pas celui qui l'a engendré. Ayant rencontré son père biologique, Michel se met progressivement à remettre en question ce qui l'a formé. Tout porte à croire alors que le héros sera victime des tares paternelles et agira conformément à un certain déterminisme biologique (dont son éducation l'avait pour un temps détourné), notamment en abandonnant sa maîtresse enceinte. Mais la fin du roman connaît un tout autre dénouement, alors que Michel renoue avec l'homme de qui il porte le nom et retourne auprès de la femme qui porte son enfant. Ce sont finalement les valeurs transmises qui l'emportent sur l'hérédité, ce qui témoigne du souci de Lemonnier de réfuter ce qu'il reproche à ses prédécesseurs et à plusieurs de ses contemporains de vouloir démontrer. Le renouvellement des valeurs irait donc de pair, ou serait tributaire, du renouvellement du roman prôné par les populistes, et déjà l'on sent que le cadre littéraire déborde largement vers le social, voire le moral. Ce roman semble en effet avoir été écrit en réponse à une certaine manière de concevoir l'être humain et ne laisse pas de doute possible quant aux conclusions à tirer de l'histoire. Il n'appert pas, par ailleurs, que le décor et les personnages populaires mis en scène changent

2 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930, p. 34.

3 *Ibid.*, p. 39.

4 Léon Lemonnier, *Le Passé des autres*, Paris, Flammarion, 1926, p. 247.

quoi que ce soit à la stratégie narrative. Le fait que l'intrigue se situe dans un milieu populaire est un élément négligeable de l'œuvre, dont l'histoire aurait pu être exactement la même au sein d'une famille bourgeoise. Nous reviendrons sur cette caractéristique fondamentale de l'écriture de Lemonnier.

D'autre part, Lemonnier se fait aussi le défenseur du « salut hors de la tradition » dans le roman *La Maîtresse au cœur simple* (1924). Il nous y raconte l'histoire de Jean, fils d'un négociant du Havre, qui est fiancé à une jeune fille un peu excentrique mais d'un rang social équivalent au sien. Le héros poursuit ses études de droit à Paris quand il rencontre Estelle, une couturière douce et réservée dont il s'éprend. Après quelque temps, Jean finit par rompre ses fiançailles et doit tenter de faire accepter sa nouvelle maîtresse à sa famille. Cela ne va pas sans heurts, mais la simplicité et la modestie d'Estelle auront raison des préjugés bourgeois. Comment, en effet, ne pas céder devant la perfection de l'humilité populaire et la discrétion et le dévouement d'une femme qui semble connaître parfaitement son rang et qui tient admirablement la petite place qui graduellement lui est faite ? Ainsi Lemonnier s'est-il employé à mettre en lumière le snobisme bourgeois et la mesquinerie qui lui est inhérente. Ici encore, la présence du peuple permet surtout de constater les travers de la classe dominante sans pour autant offrir la *morale du peuple* comme modèle de remplacement. Marie-Anne Paveau a remarqué que le manifeste faisait état de cette prise de position de l'auteur, en dépit de ses objectifs de neutralité :

Si l'on examine attentivement le texte du manifeste de L. Lemonnier, on se rend compte rapidement que son « appel au peuple » est au service d'une stratégie de pouvoir dans le champ littéraire [...]. La revendication populiste ne s'articule pas tant pour le peuple que contre un certain nombre de cibles, au nombre desquelles le « beau monde » et la « littérature moderne⁵ ».

Estelle, discrète et obéissante, ne saurait être un personnage de premier plan. Elle incarne surtout un concept, une vision du peuple, soumis et inoffensif, concept qui offre une représentation idéalisée, donc fort utile, des classes populaires lorsque l'on veut insister sur le ridicule des codes de la morale bourgeoise. Jean de Pierrefeu estimait que, dans ce livre,

[t]out l'art du romancier a été de rendre acceptable, puis nécessaire l'issue illogique de ce conte bleu qui choque la morale bourgeoise. Il y arrive sans artifices par la maîtrise d'un caractère de femme. C'est Estelle qui, par le charme de son cœur simple, triomphe non seulement des répugnances des parents de Jean, mais des nôtres. Une paix si reposante émane d'elle qu'on oublie les règles inflexibles d'une société hostile à ce genre d'aventure⁶.

Ce qui intéresse, évidemment, ce n'est pas tant Estelle, personnage effacé, si peu défini que nous peinerions à décrire de manière précise le personnage, mais surtout ce qu'elle offre au romancier, un prétexte aux confrontations entre Jean et

5 Marie-Anne Paveau, « “Le Roman populiste” : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, n° 55 (juin 1998), p. 48-49, p. 51.

6 Jean de Pierrefeu, « La Maîtresse au cœur simple », *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 novembre 1924, p. 3.

la société mondaine à laquelle il appartient. Il apparaît ainsi que, si le but avoué du roman n'était pas de démontrer une vérité quelconque, il s'en dégage un moralisme certain et l'œuvre se met en quelque sorte au service de la réfutation d'une manière de pensée honnie par l'auteur en relativisant la rigidité d'une morale à transformer. Et reviennent inévitablement en tête les postulats du *Manifeste* de Lemonnier, lesquels ne permettent pas de douter que le rejet de la bourgeoisie est un combat plus important que le retour au peuple :

S'il n'y a guère de différence entre le peuple et la petite bourgeoisie, il y a, je crois, un bon saut de loup qui les sépare tous deux de la grande bourgeoisie, celle précisément où se recrutent les snobs, celle où sévit la littérature prétentieuse⁷.

Voilà en conséquence deux tendances irréconciliables : le penchant pour le snobisme de la grande bourgeoisie et le « goût de la simplicité populaire et de la sincérité sans prétention⁸ » qu'on prête au peuple. Mais s'il importe d'écorcher la bourgeoisie au passage, le peuple lui-même attire peu l'intérêt de l'auteur ; même si c'est pour la décrier, c'est tout de même la morale bourgeoise qui est mise à l'avant-plan.

Outre s'être attaqué à la croyance persistante en le déterminisme dans *Le Passé des autres* et avoir contesté certaines valeurs bourgeoises dans la mésalliance de *La Maîtresse au cœur simple*, Lemonnier a également inséré sa critique de la bourgeoisie dans le roman *L'amour et des soupçons* (1930). L'un des personnages principaux du roman, M. Bourienne, quinquagénaire à la retraite, a le vilain défaut de soupçonner tout et chacun de se prêter à divers écarts de conduite. La pire de ses suppositions est celle selon laquelle sa femme et son neveu, fiancé à sa fille, entretiendraient une relation amoureuse. Il est si insistant qu'à la fin c'est lui qui les pousse dans les bras l'un de l'autre. L'analyse que fait John Charpentier du personnage et de son triste sort est particulièrement intéressante :

Les précautions dont il s'entoure et la méfiance morbide que tout le monde lui inspire sont la conséquence de son égoïsme étroitement conservateur, et le processus du drame qu'il finit par provoquer et qui, par un juste retour, ruine l'édifice prudemment construit de son bonheur, a été suivi avec une sagacité rare par M. Lemonnier⁹.

M. Bourienne sera bien puni de ses vilains défauts bourgeois et l'égoïste devra désormais vivre sans son humble épouse, comparable dans sa sainteté à la « maîtresse au cœur simple ». Il n'était manifestement pas digne de son angélique femme, et le romancier agit en quelque sorte en justicier en sévissant à l'endroit de l'odieux personnage. Au-delà de cela, cependant, ce que Lemonnier réussit à mettre en évidence est d'abord et avant tout l'écart entre la vertu silencieuse et la docilité du peuple, et l'exécrable attitude nombriliste des bourgeois. Pourtant,

7 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 75.

8 *Ibid.*, p. 63.

9 John Charpentier, « Les romans, *L'amour et les soupçons* de Léon Lemonnier », *Mercure de France*, 1^{er} mai 1928, p. 666.

malgré le fait que le roman mette en lumière les tares d'une classe sociale, il ne renseigne pas sur les milieux populaires et ne permet pas de définir la *morale du peuple*, son *bon sens*, laissant le personnage qui le représente à l'état de pure abstraction. Il est encore une fois difficile de passer sous silence le moralisme peu subtil de l'auteur. John Charpentier avait relevé ce côté moralisateur de Lemonnier dans *L'Amour et les soupçons*, de même que dans *Les Destins sont solidaires* (1931), roman « que l'on pourra trouver moral dans sa tristesse ou son pessimisme¹⁰ ». En effet, malgré la volonté de Lucien Mirault et de sa sœur Madeleine d'obtenir gloire et fortune, lui comme auteur dramatique, elle comme actrice, ceux-ci n'ont pas la force de surmonter les obstacles qui se dressent devant eux, en « petits bourgeois faits pour une vie honnête et sans complications et qui perdent la tête à la première anicroche¹¹ ». Elle meurt chez un avorteur et lui, incapable de se remettre de l'insuccès de sa première pièce, victime désormais du syndrome de la page blanche, se suicide.

L'égoïsme bourgeois s'est aussi incarné dans les personnages des romans *Entente cordiale* et *Le Sang qu'elle n'avait pas versé* (1929). Ce dernier roman, aux péripéties improbables et au dénouement loufoque, prend des allures de tragédie pour dénoncer l'individualisme émanant d'une morale basée sur la logique marchande impérialiste et libérale, et pour punir, de façon plutôt insolite, certains de ses bénéficiaires les plus privilégiés. L'héroïne, Grace Steerwell, tout en étant la femme d'un riche industriel anglais, patriote xénophobe et capitaliste convaincu, et la mère de Winnie, une jeune sotte égocentrique et superficielle, est la fille d'un singulier pasteur, qui réproche, quoique discrètement, le mode de vie de la famille Steerwell. Ce style de vie place irrémédiablement l'héroïne dans le clan de ces insoucians occupés uniquement de divertissements et de considérations matérielles. Mais voilà qu'une histoire sentimentale se chargera de ramener Grace, dont le nom la prédestinait à conquérir la grâce de Dieu, sur le chemin de la spiritualité. En effet, après s'être entichée du secrétaire arménien de son gendre, elle assiste à une confrontation entre son amant potentiel et son mari, confrontation provoquée par le domestique chinois de Grace, aux attitudes inquiétantes et aux comportements bizarres, qui fait parvenir au mari une lettre d'amour écrite par l'amant. La conversation entre les deux hommes tourne mal et Mr Steerwell est tué dans l'affaire. De son côté, Grace reprend sa vie ordinaire, mais, en scrutant plus attentivement sa conscience, elle en vient à s'accuser de complicité dans l'événement qui a coûté la vie à son mari. C'est ainsi qu'elle entreprend une expiation extrême, se retirant dans un quartier petit-bourgeois et vivant dans un dénuement toujours de plus en plus grand. Les circonstances entourant le meurtre du mari et les différentes étapes franchies dans la tentative de l'héroïne pour racheter sa faute semblent si extravagantes et saugrenues qu'on se demande si ce n'est pas simplement sa vie bourgeoise, toute sa facilité et son indifférence à autrui, que Grace doit se faire pardonner. C'est la conclusion qui, enfouie sous nombre de fioritures romanesques, semble s'imposer, constituant une charge en règle contre l'égoïsme bourgeois. La fin du roman est passablement éloquente en ce sens. Un jour, Grace se rend dans

10 John Charpentier, « Les Destins sont solidaires », *Mercur de France*, 15 juin 1931, p. 644.

11 *Id.*

les bas quartiers situés près de sa nouvelle demeure et on ne la revoit jamais. En réalité, elle est tellement changée que personne ne peut la reconnaître. Ayant appris la maladie de son fidèle domestique chinois, elle devient infirmière à l'Hôpital Steerwell afin de soigner celui qui l'a servie avec zèle. Un an après sa « disparition », alors que, le Chinois décédé, elle est devenue femme de ménage à l'hôpital, s'étant rétrogradée elle-même afin d'expier encore davantage ses péchés, elle se retrouve face à face avec sa fille et son gendre, venus faire une visite à l'hôpital fondé par Mr Steerwell. Plusieurs indices pourraient mener les époux vers la vérité, mais ceux-ci ne s'y attardent guère, même en dépit du fait que Winnie paraisse à un certain moment sur le point de reconnaître sa mère dans la vieille femme de ménage névrosée qu'elle a devant elle. Le roman se termine sur ces mots, alors qu'un médecin est en train de parler aux époux de cette femme étrange et indéniablement tourmentée : « Mais Mr et Mrs Cullwood s'étaient levés et se préparaient à sortir. L'histoire de cette femme ne les intéressait pas¹² ». Leur insensibilité égoïste semble être celle qui est inhérente à leur classe sociale et ce n'est certes pas un hasard si cela se passe dans un établissement de charité qu'ils ne visitent occasionnellement qu'avec un faible intérêt. Comme dans les romans précédemment étudiés, toute l'attention est accaparée par les personnages bourgeois, leurs vices, leurs échecs, leurs châtements. L'Arménien a bien évoqué les problèmes de sa patrie, problèmes auxquels Mr Steerwell n'accordait qu'un intérêt purement stratégique, et il était clair que le Chinois en voulait aux Anglais pour leurs actions impardonnables dans son pays, choses qui pourraient expliquer que les riches industriels aient dû payer pour leurs péchés. Mais, pour le lecteur, le véritable contact avec le peuple est inexistant, les personnages le représentant demeurant énigmatiques et, qui plus est, plutôt antipathiques. La clause du roman, qui stipule que les riches ne se soucient que d'eux-mêmes, est la preuve que Lemonnier s'attarde non pas à décrire le peuple et ses drames, mais à montrer la décadence bourgeoise.

Le constat est sensiblement le même dans *Entente cordiale*. Nathalie Lurpal, femme mariée d'une quarantaine d'années, est l'une des héroïnes de ce roman, l'autre étant sa cousine, Jeanne Beauvais, une jeune fille que sa mère a envoyée, en temps de guerre, à Nouren, afin de lui éviter tous les désagréments d'une ville occupée. Mondaine, volage, profiteuse et intrigante, Nathalie n'a rien pour plaire au lecteur, qui suit parallèlement les amours de l'une et de l'autre héroïne, et qui ressentira surtout de la sympathie pour Jeanne, douce, aimable et débutante en matière d'amour. Cette dernière s'éprend un jour d'un beau soldat anglais avec qui elle emménagera. Elle apprend qu'elle est enceinte de lui le jour où il est appelé au front. En partant, celui-ci se traite de criminel et Jeanne découvre un peu plus tard ce qui est sans surprise pour le lecteur : l'homme est marié et père de deux enfants en Angleterre. Désespérée, Jeanne se suicide d'une balle dans la tête. Pour sa part, séparée de son mari, fréquentant désormais la riche société, Nathalie, de retour à Nouren après un certain temps d'absence, apprend dans le journal le suicide d'une certaine Jeanne B. Interpelée par le malheur de cette femme, Odette, l'amie de Nathalie, émet l'hypothèse qu'il s'agit peut-être de sa cousine. Nathalie,

12 Léon Lemonnier, *Le Sang qu'elle n'avait pas versé*, Paris, Flammarion, 1929, p. 247.

complètement indifférente alors que tout porte à croire que la Jeanne en question est celle qu'elle connaît, clôt le roman sur ces paroles : « laisse-moi tranquille avec tes attendrissements. On a chacun sa vie comme on la fait¹³ ». La cruauté de ces deux dernières fins de romans montre l'apathie d'un monde où chacun ne vit que pour soi et révèle l'idéologie sous-jacente à la démarche de Lemonnier qui, pour avoir tout imaginé afin de se prémunir du moralisme, laisse poindre à chaque détour son aversion pour la bourgeoisie.

La critique littéraire de son époque a généralement reconnu plusieurs qualités à Lemonnier, notamment un sens assez juste de l'observation, et l'on a vanté à plusieurs reprises la finesse de ses analyses psychologiques. La plupart de ses romans sont perçus comme « d'excellents modèles de récits simples et directs, mais expressifs et dégagant de l'humble vérité une très humaine émotion¹⁴ ». Le roman *Les Destins sont solidaires*, à titre d'exemple, fut considéré comme « un bon livre, bien construit, dans ce que l'esprit populiste peut offrir de plus large¹⁵ ». John Charpentier y a loué la vraisemblance des personnages, l'art du portrait et l'insertion d'une morale sans la présence de prédication¹⁶. Dans une critique de *L'Amour interdit* (1925), il a aussi été en mesure d'apprécier les talents d'analyste psychologique de Lemonnier¹⁷. La représentation du peuple dans les romans du fondateur du populisme laisse toutefois le lecteur perplexe quant à l'opinion qu'en a l'auteur. Très peu de ses personnages sont attachants, et la plupart inspirent même un certain mépris ; c'est donc dire qu'on n'y retrouve pas cet « amour » du peuple dont se vantait Lemonnier dans le *Manifeste*. En dépit du style dépouillé, de la grande simplicité et de la sobriété qui plurent à plusieurs, il est possible de déceler un parti pris qui suffit à mettre en doute la sympathie de Lemonnier pour le peuple. Le malaise de Jean Guéhenno serait donc justifié. Au sujet de *La Femme sans péché*, certainement le roman le plus « populiste » de Lemonnier, le critique s'inquiète

précisément qu'on donne de tels romans pour populistes. Ce qui gêne, c'est que leurs auteurs les aient ainsi étiquetés, et en manifestant des intentions, nous obligent à examiner ce qu'elles valent. Ne craignent-ils pas de nous contraindre à boudier ce que nous allions aimer ? Nous pouvions aimer leurs livres mais que penserons-nous du système, de la doctrine qu'ils doivent illustrer¹⁸ ?

Les critiques ont par ailleurs plus d'une fois décelé l'ironie qui se dégageait des romans de Lemonnier. On lui reprocha notamment, pour *Le Baiser de Satan* (1930) d'être plus ou moins efficace pour parler du surnaturel, parce qu'il « réussit[ssait] mal à

13 Léon Lemonnier, *Entente cordiale*, Paris, Flammarion, 1924, p. 211.

14 John Charpentier, « Les Romans, *Le Baiser de Satan* de Léon Lemonnier », *Mercure de France*, 1^{er} mars 1930, p. 402.

15 John Charpentier, « Les Romans, *Les Destins sont solidaires* de Léon Lemonnier », *Mercure de France*, 15 juin 1931, p. 644.

16 *Id.*

17 John Charpentier, « Les Romans, *L'amour interdit* de Léon Lemonnier », *Mercure de France*, 15 octobre 1925, p. 470.

18 Cité par Philippe Niogret, *La Revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres, 1923-1939*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 241.

camoufler son scepticisme¹⁹ ». Cependant, l'exemple le plus frappant est sans doute le roman *Cœur imbécile*, qui date pourtant de 1935, dans lequel le héros, Émile Pinjon, heureux en ménage depuis quatorze ans, se lance dans une étonnante relation adultère qui, finalement, demeurera platonique. Le personnage est présenté comme un ingénu, dont la naïveté extrême sera responsable de ses déboires sentimentaux. Nouvellement installé dans un immeuble à logements moderne dont sa femme est concierge, M. Pinjon s'éprend un jour d'une jeune actrice, Sonia Savinsky, amie d'une locataire qui, bien entendu, ne tolère Pinjon auprès d'elle que pour bénéficier des largesses du pauvre homme. Le héros, quoique possédant une place avantageuse de bureaucrate dans une compagnie d'assurances, est complètement ignorant de la vie (pour ne pas dire complètement sot), ne comprend pas la société superficielle dans laquelle il vit, évoluant candidement à l'intérieur de son histoire d'amour sans toutefois en saisir tout le pathétisme, heureux quand, à force de supplications il parvient à voir Sonia quelques instants. « C'est très intéressant et très curieux, mais le ton du récit nous laisse dans l'attitude de spectateurs amusés, désintéressés, un peu méprisants²⁰. » Le récit prend en effet les allures d'un délassément d'auteur plus que d'un apitoiement sincère sur les misères du peuple. Jean Pasquier se demande même si « [l]e populisme se bornerait donc à cette curiosité légèrement sarcastique pour nos frères plus humbles (la même qui fait tout le ressort des romans "populistes" de Thérive²¹) ». Et entre l'autoritaire madame Coutrot, la pieuse madame Martin, l'étrange gérant aux perversions loufoques et Mathilde, l'actrice ratée qui vit d'expédients malhonnêtes, Émile Pinjon n'est pas le seul personnage de l'immeuble à inspirer le mépris ou l'indifférence, à réussir, au mieux, à soutirer de temps à autre un sourire. Gérard Prince affirme d'ailleurs que si Lemonnier n'a pas accédé à la postérité, « [c]'est un oubli que justifie *Cœur imbécile*, médiocre représentation d'êtres médiocres, aux motivations dont l'arbitraire est pauvrement déguisé²² ». L'ironie indulgente²³ avec laquelle Lemonnier conduit ce récit éveille les soupçons quant à l'authenticité de sa démarche et tend une fois de plus à confirmer les craintes de Guéhénno :

Je regrette de discerner dans la seule intervention de ce mot « populisme » je ne sais quelle démagogie. Démagogie à l'égard du bourgeois à qui on promet du nouveau sur son ennemi, mais un nouveau bien fait pour le rassurer, car on est « populiste », et non pas populaire, encore moins populacier. Démagogie à l'égard du peuple à qui on paraît s'intéresser et à qui l'on est assez généreux pour prêter une âme. Mais il se pourrait que tout fût bien plus simple encore et que les écrivains de la nouvelle école n'aient songé à rien qu'à se distinguer par ce vocable un instant à la mode de la cohue des romanciers, leurs confrères²⁴.

19 John Charpentier, « Les Romans, *Le Baiser de Satan* de Léon Lemonnier », *art. cit.*, p. 403.

20 Jean Pasquier, « *Cœur imbécile* », *La Revue française de Prague*, 15 mars 1935, p. 191-192.

21 *Id.*

22 Gérard Prince, *Guide du roman de langue française : 1901-1950*, Lanham, University Press of America, 2002, p. 204.

23 L'expression est de John Charpentier, « *Cœur imbécile* », *Mercure de France*, 1^{er} novembre 1935, p. 587.

24 Jean Guéhénno, « La Femme sans péché », *Europe*, 15 janvier 1930, p. 114-115.

Effectivement, il est de plus en plus évident, au fil des lectures, que représenter le peuple soit moins important que d'offrir un choix plus noble à la littérature bourgeoise. En ce sens, cette préoccupation de Lemonnier dans le *Manifeste* se concrétise dans l'ensemble de son œuvre :

À l'heure qui sonne, nous avons tant eu de littérature bourgeoise qu'un renouvellement n'est possible que par un contact avec le peuple. Le mot populiste doit naturellement être pris dans un sens large. Nous voulons peindre le peuple, mais nous avons surtout l'ambition d'étudier attentivement la réalité²⁵.

La priorité est accordée à cette nécessité de tourner le dos à la bourgeoisie, à sa façon de concevoir le monde et de faire de la littérature. La « réalité » observée dans les romans est celle d'une élite méprisante et d'une morale à réformer. Dans ce cas, sans doute faut-il voir, dans la place limitée donnée au peuple dans les romans de l'auteur, le signe d'un engouement somme toute passablement modéré pour les réalités populaires, ce que nous avons déjà soulevé et que nous analyserons plus en détail dans la section suivante.

La place du peuple dans l'univers romanesque

En considérant l'œuvre de Lemonnier, qui se proposait de décrire la vie du peuple, le lecteur est autorisé à se questionner sur la place que l'auteur fait au type de personnages qu'il avait choisi de replacer au cœur de l'univers romanesque. Les fondateurs du populisme, soucieux de peindre objectivement la réalité, espéraient élever leurs romans au rang de documents historiques devant plus tard aider à comprendre leur époque, et conférant ainsi au populisme une valeur documentaire plutôt que partisane. Si la section précédente nous a permis de douter de l'impartialité de Lemonnier, celle-ci pose plus spécifiquement la question du rôle du peuple dans ses romans.

Tout d'abord, dépeindre la vie du peuple passe inévitablement par la question du travail et des conditions d'existence qui nécessairement en découlent, laquelle question est aussi incontestablement centrale dans la délimitation des différentes classes sociales. D'ailleurs, selon Lemonnier,

[l]e roman populiste tient compte de cette âpre nécessité d'après-guerre : gagner sa vie. L'argent n'est plus, comme au temps de Balzac, le signe de triomphe et la couronne du vainqueur. Il est pour tous ce qu'il fut toujours pour le peuple : le premier élément nécessaire à la subsistance. À cet égard, au moins, le roman populiste reflète la société contemporaine²⁶.

Il serait légitime en effet de s'attendre à voir aborder dans les romans cette large question de la façon de gagner sa vie, d'autant plus que ce qu'admire Lemonnier chez les auteurs qu'il cite dans le *Manifeste* va en ce sens :

Louis Chaffurin, dans *Pique-Puce*, nous a fourni un bon tableau des mœurs des tailleurs lyonnais. Dans la *Maison du peuple*, Louis Guilloux a retracé, avec une

25 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 64.

26 *Ibid.*, p. 78.

force nerveuse, les luttes d'un brave cordonnier breton. Céline Lhotte, dans *La Petite fille aux mains sales*, a donné le résultat de ses observations parmi les pauvres²⁷.

On chercherait pourtant en vain de telles descriptions dans les œuvres du théoricien du populisme. C'est surtout l'âme tourmentée de personnages souvent forcenés, vivant dans un monde semi-parallèle, qui l'intéresse, celui-ci favorisant, dans plusieurs romans, ce dernier aspect au détriment de la réalité matérielle dans laquelle évoluent ses héros. Il ne s'en défend d'ailleurs pas, affirmant prendre Huysmans pour modèle en ce qui concerne le mysticisme. Tous les romans de Lemonnier que nous avons étudiés ne présentent donc, le plus souvent, que des anecdotes amoureuses, prétextes pour pénétrer l'esprit des humbles. C'est le cas, rappelons-le, de M. Bourienne dans *L'Amour et les soupçons*, de Grace Steerwell dans *Le Sang qu'elle n'avait pas versé*, de Lucien Mirault dans *Les Destins sont solidaires*, d'Émile Pinjon dans *Cœur imbécile*. Cette façon de scruter les âmes était, selon les populistes, une excellente façon de réorienter le roman.

[Le romancier] doit recréer les âmes par le dedans, non seulement dans leur complexité, mais encore dans leur incohérence interne. Il doit, comme Huysmans, faire rentrer le mysticisme dans le domaine du roman. Il doit étudier, non seulement les gestes et le métier de ses personnages, mais encore leurs croyances obscures et secrètes. À cet égard, une matière entièrement neuve s'offre au romancier nouveau²⁸.

La piété est effectivement le thème central de *La Femme sans péché*, de *L'Amour interdit* et du *Sang qu'elle n'avait pas versé*. À l'intérieur du milieu ouvrier du premier roman ou au sein de la haute société bourgeoise du dernier, c'est le mysticisme des personnages principaux féminins qui constitue le nœud de l'histoire et l'on en vient à se demander quelle différence cela peut-il faire que le héros soit issu du peuple ou qu'il ne le soit pas. Dans *La Femme sans péché*, Sophie Martin en est venue, en raison de son extrême ferveur religieuse, à être dégoûtée de la sexualité, ce qui aura des conséquences dévastatrices sur son couple. *L'Amour interdit* présente des personnages bourgeois, parmi lesquels une femme, Mrs Perkins, sur qui la Bible a un fort ascendant, et qui ne peut, en conséquence, se donner à l'homme qu'elle aime. Cela met en question la pertinence de situer l'histoire dans un décor populaire : rien de bien différent entre les tocodes de Grace et de Mrs Perkins et celles de Mme Martin. Que Lemonnier situe ou non ses romans chez les pauvres ne semble donc pas faire de différence significative dans le propos qu'il tient, si l'on considère en plus le fait que la description des milieux populaires n'est pas ce que l'on retient des œuvres s'y situant, l'auteur détournant, volontairement ou non, l'hypothétique aspect documentaire au profit de l'anecdotique sentimental. Bien sûr, la plupart des héros de Lemonnier sont des petits-bourgeois, inclus selon lui dans le nom générique *peuple*, par opposition à la grande bourgeoisie oisive. Rappelons cependant que les personnages du « peuple » sont moins aux prises avec les réalités

27 *Ibid.*, p. 62.

28 *Ibid.*, p. 57.

sociales qu'avec les perturbations de leur âme, et que l'intrigue des romans s'articule généralement autour de drames tout personnels, d'ordre essentiellement affectif.

M. Bourienne, le personnage ultraméfiant de *L'Amour et les soupçons* serait-il plus ou moins obsédé s'il était ouvrier ou magnat de la finance ? Le héros des *Destins sont solidaires*, petit-bourgeois aux aspirations littéraires, ne pourrait-il pas appartenir aussi à la grande bourgeoisie ? Ces personnages monomaniaques aident-ils à saisir les subtilités de la vie spirituelle du peuple ? Il semble qu'au contraire de donner une image représentative du peuple, Lemonnier se soit attardé à imaginer des cas précis de hantise et d'angoisse qui n'ont rien à voir avec une description générale des milieux populaires. C'est d'ailleurs la finesse de ses analyses psychologiques qui a été louée, et il semble que la dimension « populiste » des œuvres mérite moins d'intérêt. Dans *La Femme sans péché*, par exemple, ce qui attire l'attention n'a rien à voir avec les conditions d'existence des ouvriers. Jean Guéhenno l'a remarqué : « Tout cela ne ferait qu'une assez banale histoire, si n'intervenait, comme un élément tragique, la piété de la femme sans péché²⁹. » Ainsi, s'il a aimé le roman, la nature populiste de celui-ci lui échappe. L'analyse de différents caractères, aussi réussie soit-elle, ne parvient pas à faire reconnaître les œuvres de Lemonnier comme des fictions proprement populistes et cette position esthétique qui explore les caractères particuliers augure mal en ce qui a trait à l'ambition de l'auteur de produire des documents historiques permettant de bien cerner le peuple en général. De plus, si Lemonnier exècre le roman bourgeois en grande partie parce qu'il met en scène les élucubrations narcissiques de bourgeois désœuvrés, il semble que la transposition de drames semblables chez des personnages « moins bourgeois » soit un bien piètre effort pour celui qui se proposait de s'intéresser *sincèrement* au peuple.

Également, de façon globale, le peuple ne tient jamais qu'un rôle bien mince à l'intérieur des romans. Dans *Le Sang qu'elle n'avait pas versé*, il est pratiquement absent ; il n'existe qu'en périphérie de l'intrigue. Toute la substance du roman tient à l'obsession de l'héroïne, qui, même emménagée dans un quartier populaire, n'a pas de contact avec le peuple. Lorsqu'elle parvient au dernier degré d'avilissement, c'est-à-dire gagner sa vie comme femme de ménage, ce n'est pas son expérience parmi les déshérités qui nous est racontée, ou encore les aléas de la vie des petits salariés, mais les crises d'angoisse dont elle est victime. Nous est donc relatée la quête spirituelle du personnage, mais le peuple ne prend aucune part dans le roman. Le travail de bonne à l'hôpital n'a même pas un but altruiste, dans la perspective où l'on interprète l'expiation de la femme simplement comme un supplice qu'elle s'inflige par culpabilité ou comme la rançon exigée pour les bonheurs liés à sa vie de grande bourgeoise superficielle ; la déchéance sert, pour l'héroïne, uniquement à racheter son âme auprès de Dieu.

Revenons aussi sur cet élément soulevé à propos de *L'Amour et les soupçons* et *La Maîtresse au cœur simple*, romans dans lesquels les personnages du peuple sont discrets et n'interviennent que comme accessoires à l'intérieur d'une diégèse tournée vers les travers des *autres*. Les personnages issus du peuple sont très réservés, malléables ; Marthe et Estelle laissent leur amant prendre en main leur destin.

Marthe, femme d'origine modeste, parfaite dans son opposition avec son mari, est si discrète et soumise qu'elle est presque invisible. Même chose pour Estelle, qui, par sa douceur et son humilité, discrédite les préjugés bourgeois. Et, en plus du fait que sa situation de couturière ne saurait retenir l'attention, son amant s'emploiera avec acharnement à permettre à sa maîtresse de ne plus travailler, l'élevant ainsi au-dessus de sa condition et la libérant d'une situation sociale honteuse. Ces personnages sont là essentiellement pour montrer les défauts des « riches » et interviennent comme des concepts à opposer aux idioties bourgeoises. De même, c'est à réfuter la thèse déterministe que servent les personnages du roman *Le Passé des autres*, où les conditions d'existence des personnages n'influencent pas le cours du récit et où seule demeure à l'esprit la démonstration que la culture peut l'emporter sur la nature.

Parallèlement à cela, le peuple est aussi montré, chez Lemonnier, principalement comme une victime. Victime de ses obsessions, comme chez Mme Martin et Mme Perkins, victime de sa naïveté et de son ignorance de la vie, comme chez Jeanne et M. Pinjon, victime de son incapacité à parvenir, comme chez le frère et la sœur Mirault. L'impuissance qui caractérise ces personnages donne une image du peuple pour le moins défaitiste et peu flatteuse. À moins qu'il ne serve à faire ressortir la mesquinerie bourgeoise, il est confiné dans l'univers pessimiste caractéristique du roman populiste. À titre d'exemple, Jeanne, dans *Entente cordiale*, se suicide à la fin du roman, incapable de composer avec cette réalité de femme aveuglée par l'amour et qui se retrouve enceinte et abandonnée par un soldat en garnison. Émile Pinjon, quant à lui, rejeté par sa maîtresse, « emportait d'elle, non pas de beaux souvenirs, mais la douleur mesquine, interminable, de savoir qu'il appartenait à la race des vaincus, la douleur qui lui était nécessaire pour avoir conscience de lui-même à tous les instants de sa vie monotone³⁰ ». Le monde spirituel apporte lui aussi bien peu de consolation aux personnages, qui demeurent enlisés dans leurs incapacités respectives. Ch. Bourdon déplorait, à propos du roman *Les Destins sont solidaires*, dont le héros, à l'instar de l'héroïne d'*Entente cordiale*, se tue à la fin, que la philosophie de Lemonnier « se confine dans le domaine des réalités tangibles et ne connaît le monde spirituel que pour en dénoncer la chimère³¹ ». On pourrait dire la même chose au sujet de Marthe, la « femme sans péché », que la piété confine à la misère la plus totale, ne lui laissant que l'espérance qu'un jour sa famille serait réunie dans l'au-delà. Mme Perkins clôt *L'Amour interdit* en pleurant sur son amour volontairement perdu en raison de ses scrupules religieux. Et l'on ne peut pas dire que Grace, dans *Le Sang qu'elle n'avait pas versé*, trouve un grand réconfort dans son mysticisme, sombrant dans un état de folie où ne subsiste que son idée fixe. Ainsi, quand ils ne sont pas employés pour bouleverser quelques-uns des codes de la morale bourgeoise, les personnages de Lemonnier sont ou bien désespérés, ou bien résignés et inspirent au mieux la pitié, laissant le peuple dans une position victimaire où il ne trouble pas l'ordre établi et ne menace pas l'idéologie dominante³².

30 Léon Lemonnier, *Cœur imbécile*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue critique, 1935, p. 254.

31 Ch. Bourdon, « Les Destins sont solidaires », *Revue des lectures*, 15 janvier 1931, p. 672. Le critique a d'ailleurs qualifié le roman de « faux et malpropre ».

32 Malgré ses attaques contre la bourgeoisie, il n'y a rien de révolutionnaire dans les propos de Lemonnier. Il n'y a jamais non plus de prise de position sociale en faveur de l'amélioration

Que l'on considère ce désespoir *populaire* plus *bonnête* que celui dont pourraient faire preuve des personnages du « beau monde » demeure aussi incertain, et John Charpentier l'exprime bien en écrivant qu'un romancier qui va chercher ses modèles dans le peuple peut le faire s'il « ne juge pas son choix préférable à celui de ses confrères qui vont chercher les leurs dans le monde³³ ». Cela va à l'encontre des propos tenus dans le *Manifeste*, dans lequel Lemonnier insistait sur cette importance de retrouver la vérité et la simplicité chez le peuple, à l'instar de tous les écrivains qui ont, « inconsciemment, réagi contre la tendance actuelle d'une certaine littérature à ne présenter que des gens chics et des oisifs vicieux³⁴ ». Sur ce point, ce qu'il ne faut pas perdre de vue, c'est qu'en dehors du fait que la plupart des héros de Lemonnier n'appartiennent pas à la catégorie *des gens chics et des oisifs vicieux*, il y a peu de distinction à faire entre eux et les héros des romans psychologiques conventionnels. Ajoutons à cela la structure des romans, laquelle est pratiquement en tous points conforme à ce à quoi nous a habitués la tradition bourgeoise. Jean-Richard Bloch a d'ailleurs dénoncé cet « aspect souffreteux des tentatives de littérature populiste³⁵ » qui, « tout en attaquant la bourgeoisie, [...] reste fidèle à son idéal littéraire³⁶ ».

En s'attardant à la composition des œuvres, il est possible de constater que Lemonnier n'évite pas toujours non plus ce piège du « romanesque » — par exemple une intrigue trop structurée, des coïncidences peu vraisemblables — qui nuisait tant selon lui à l'effet de réel. Ses romans, tellement construits qu'ils sont souvent prévisibles, pourraient se voir reprocher ce que Lemonnier lui-même reprochait à Zola, c'est-à-dire « toute une partie romanesque qui choque par on ne sait qu'elle simplicité grossière [...] ». La familiarité des détails ne cache pas le romanesque des coïncidences, que l'on sent arrangées³⁷ ». Prenons deux cas où se remarque ce romanesque dont Lemonnier se méfiait pourtant farouchement. Dans *La Femme sans péché*, M. Martin, souffrant de la chasteté de sa femme, se sent attiré par l'idée d'une aventure avec une voisine, mais se retient. Le jour où il succombe, la fille du couple Martin, leur seul réel bonheur en ce monde, se retrouve atteinte d'une grave maladie. La situation des parents ne s'améliorant pas, la fillette meurt. Dans *Entente cordiale*, Jeanne apprend à son amant qu'elle est enceinte précisément le jour où celui-ci est appelé au front et où elle apprendra qu'il est marié, détruisant d'un coup le fragile édifice romanesque tissé au fil des chapitres. Cela sans compter les circonstances pour le moins extraordinaires qui président à la rencontre de Jean et Estelle dans *La Maîtresse au cœur simple* et la liaison de Marthe et Jacques dans

des conditions de vie du peuple, comme quoi ce dernier l'indiffère plus ou moins. Les personnages qui s'en sortent bien, Marthe et Estelle, seraient, comme les autres, bien incapables de révolutionner quoi que ce soit et se font guider sur le chemin que leurs amants ont tracé pour elles, amants sans qui elles se seraient, selon toute vraisemblance, résignées elles aussi à leur sort.

33 John Charpentier, « Cœur imbécile », *art. cit.*, p. 587-588.

34 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 62.

35 Jean-Richard Bloch, « Pour qui écrivez-vous ? », *Commune*, avril-mai 1934, p. 928, repris dans *Europe*, 15 août 1934, p. 549.

36 *Id.*

37 *Ibid.*, p. 28-29.

L'Amour et les soupçons, ainsi que l'in vraisemblable prétexte à la conversion de Lady Steerwell dans *Le Sang qu'elle n'avait pas versé*.

En définitive, ce que Lemonnier concevait comme un « naturalisme interne appliqué aux sentiments », cette technique censée guider ses choix esthétiques et distinguer le populisme de cette littérature bourgeoise si détestée, n'a pas été suffisante pour permettre au théoricien de la nouvelle tendance de tenir ses promesses. Il semble clair en effet que la prise de position de l'auteur déborde le cadre strictement littéraire qu'il s'était imposé. Les romans étudiés précédemment ne corroborent ce que le *Manifeste* annonce, pour ainsi dire, que sur ce point : celui d'une place à prendre sur la scène littéraire. L'étude de l'âme populaire et le fait d'étendre le concept de peuple à tout ce qui n'est pas la grande bourgeoisie donnaient certes une grande marge de manœuvre aux romanciers quant aux thèmes abordés dans les œuvres et permettaient de concevoir la nouvelle doctrine dans un sens très large. Comme Guéhenno, cependant, nous pouvons émettre des doutes quant à la pertinence de revendiquer l'appellation « populiste » pour les romans de Lemonnier. Objectivement, il est plutôt difficile de différencier ses romans des romans psychologiques conventionnels : les personnages sont en majorité issus de la petite ou de la moyenne bourgeoisie, mais leurs conditions d'existence n'intéressent pas le romancier. C'est plutôt à travers des intrigues amoureuses qu'on sent parfois un peu forcée que l'on pénètre l'âme de héros souvent obsessionnels, bien loin de pouvoir prétendre à l'universalité, et qui sont ou bien des résignés ou bien les symboles d'une authenticité — qu'on sent factice — dont seraient dépourvus les gens de la classe la plus fortunée. L'impartialité du romancier peut conséquemment être sérieusement remise en cause, ce qui n'est pas le plus petit écart de conduite par rapport à ses ambitions littéraires.

Peut-être devrait-on finalement parler, paradoxalement, chez Lemonnier, de populisme *bourgeois*, autant d'un point de vue structurel que thématique, et de populisme *déviant*, dans la mesure où « le populisme littéraire est un polémisme : son appel au peuple est un appel contre certains "autres" [...]. Ce n'est pas le peuple comme entité sociale qui intéresse les populistes³⁸ ». L'art de Lemonnier étant peu conforme aux principes qu'il défendait, il n'est pas surprenant que l'histoire littéraire ait retenu le nom de romanciers tels Eugène Dabit ou Louis Guilloux pour illustrer ce que peut être un roman populiste. La thématique autant que l'esthétique de ces romanciers rejoignent en effet davantage les préoccupations théoriques du populisme que les romans de son fondateur.

38 Marie-Anne Paveau, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *art. cit.*, p. 51-52.

Références

- BLOCH, Jean-Richard, « Pour qui écrivez-vous ? », *Commune*, avril-mai 1934.
- BOURBON, Ch., « Les Destins sont solidaires », *Revue des lectures*, 15 janvier 1931.
- CHARPENTIER, John, « Les romans, *L'amour et les soupçons* de Léon Lemonnier », *Mercure de France*, 1^{er} mai 1928.
- , « Cœur imbécile », *Mercure de France*, 1^{er} novembre 1935.
- , « Les Destins sont solidaires », *Mercure de France*, 15 juin 1931.
- , « Les Romans, *L'Amour interdit* de Léon Lemonnier », *Mercure de France*, 15 octobre 1925.
- , « Les Romans, *Le Baiser de Satan* de Léon Lemonnier », *Mercure de France*, 1^{er} mars 1930.
- , « Les Romans, *Les Destins sont solidaires* de Léon Lemonnier », *Mercure de France*, 15 juin 1931.
- GUÉHENNO, Jean, « La Femme sans péché », *Europe*, 15 janvier 1930.
- LEMONNIER, Léon, *Entente cordiale*, Paris, Flammarion, 1924.
- , *Cœur imbécile*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue critique, 1935.
- , *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930.
- , *Le Passé des autres*, Paris, Flammarion, 1926.
- , *Le Sang qu'elle n'avait pas versé*, Paris, Flammarion, 1929.
- MARTIN-CHAUFFIER, Louis, « Le Populisme », *Les Lettres*, juin 1930.
- NIOGRET, Philippe, *La Revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres, 1923-1939*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- PASQUIER, Jean, « Cœur imbécile », *La Revue française de Prague*, 15 mars 1935.
- PAVEAU, Marie-Anne, « "Le Roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, n° 55 (juin 1998), p. 45-59.
- PIERREFEU, Jean de, « La Maîtresse au cœur simple », *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 novembre 1924.
- PRINCE, Gérald, *Guide du roman de langue française : 1901-1950*, Lanham, University Press of America, 2002.



Douze cent mille de Luc Durtain : un roman populiste avant la lettre ?

ALEXIS BUFFET

*L'art d'écrire, cette justice imposée aux mots,
ne va pas sans quelque idée d'une justice entre les hommes.*

Luc Durtain, *D'homme à homme*

*D*ouze cent mille de Luc Durtain présente l'intérêt d'être à la fois un *roman social* — voire socialiste — dans sa dénonciation des élites de l'argent, un *roman de socialisation* mettant en scène l'apprentissage du héros pour intégrer les normes qui correspondent à son nouveau statut social, et un *roman sociologique*¹ dans sa méticuleuse étude des codes sociaux, des comportements, des impairs et des rapports de domination entre les classes ; ce qui, en 1922, en pleine mode du roman d'analyse, n'est pas si courant. L'auteur y narre la métamorphose de Jules Bongrand, ouvrier-mécanicien dans un atelier de la petite ville de province de Froyères, en millionnaire, à la suite du gain de douze cent mille francs à la loterie. Monté à Paris, il lui faut se défaire de ses vieilles habitudes et apprendre à être riche, ce à quoi son éducation ne l'a pas préparé. Il tente alors d'intégrer la bourgeoisie en cherchant à imiter maladroitement ses codes, ses manières d'être et de voir, ce qui donne lieu à une critique systématique du snobisme. Dépouillé de sa fortune par un chevalier d'industrie et un banquier, puis par des requins de la propriété foncière, Bongrand se détachera volontairement des derniers lambeaux de son capital pour retourner travailler à l'atelier, ne voulant plus avoir affaire à cette boue : l'argent.

Durtain illustre avec ce roman, et avec quelques années d'avance, le projet populiste qui repose sur « l'opposition artificialité/authenticité² ». Celle-ci doit se lire sur un plan thématique comme l'opposition entre l'authenticité des valeurs du peuple

1 Il faut noter au seuil de cette étude la remarquable proximité entre l'œuvre littéraire de Durtain, parue en 1922, et des travaux précurseurs de sociologue, comme *La Barrière et le niveau* d'Edmond Goblot, qui ne paraîtra pour la première fois qu'en 1925.

2 Marie-Anne Paveau, « Le « roman populiste » : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, n° 55 (juin 1998), p. 52.

et l'artificialité de la bourgeoisie³, et, sur un plan stylistique, comme la supériorité du réalisme sur les bizarreries du roman d'analyse d'après-guerre. *Douze cent mille* représente donc un cas intéressant de populisme *ante litteram* qui permet d'éclairer la généalogie du populisme, notamment dans sa continuité avec la « génération nouvelle » et l'unanimité, tout en montrant la proximité — la porosité ? — entre le discours populiste et les autres formes du roman social dans l'entre-deux-guerres.

Convergences théoriques : le retour au réel

En 1922, au moment où paraît *Douze cent mille*, Luc Durtain (1881-1959) ne jouit, comme poète, que d'un succès d'estime. Compagnon de route de l'Abbaye de Créteil, il devient, à la suite de la publication de *L'Étape nécessaire* en 1907, un proche de Charles Vildrac, de Jules Romains, et surtout de Georges Duhamel. Oto-rhino-laryngologiste réputé, Durtain acquiert un début de notoriété littéraire grâce à son premier roman *Douze cent mille*, commencé dans une *cagna* de Lorraine. L'expérience traumatique de la guerre, dont il rend compte dans un recueil de poèmes émouvant, *Le Retour des hommes*, va orienter de manière décisive son parcours intellectuel et politique, le poussant vers un pacifisme intégral. Ainsi prend-il part à la création de la revue *Europe* dès 1923 auprès de ses amis René Arcos, Duhamel et Vildrac. Grand voyageur, Durtain se fait également connaître par des reportages empreints de justice et d'humanité dans lesquels il rend compte des importantes évolutions du monde moderne, comme dans *L'Autre Europe : Moscou et sa foi* en 1928, ou *Dieux blancs, hommes jaunes* deux ans plus tard. Mais c'est avec ses fictions consacrées aux États-Unis, *Quarantième étage* puis *Hollywood dépassé*, que Durtain obtient le succès critique et public, recevant en 1928 le Prix de la Renaissance.

Malgré la diversité de son œuvre, le regard chaleureux et fraternel que l'auteur pose sur le monde et le peuple font de lui un des représentants les plus caractéristiques de la « génération nouvelle⁴ » dont parle Jules Romains et dans la continuité de laquelle s'inscrira le populisme de Léon Lemonnier et André Thérive. Cette parenté n'est pas aussi surprenante qu'il y paraît dans la mesure où les uns et les autres revendiquent les mêmes influences littéraires, du naturalisme à Charles-Louis Philippe, et ont en commun l'ambition de renouveler la littérature en renouant avec le réel, les premiers en rupture avec le symbolisme⁵, les seconds avec le roman d'analyse d'après-guerre. À une époque où l'individu s'efface au profit du

3 N'oublions pas que Léon Lemonnier choisit le terme « populisme », car il constitue « la plus violente antithèse avec ce qui [lui] répugne le plus : le snobisme » (Léon Lemonnier, *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931, p. 194).

4 Jules Romains, « La génération nouvelle et son unité », *La Nouvelle revue française*, n° 7, 1^{er} août 1909.

5 Jean Royère, poète symboliste, défendant l'idée d'une poésie qui « s'oppose à la vie », n'écrivait-il pas : « Nous avons lentement dégagé du réel une région d'autant plus hautaine qu'elle est fictive, pour y élaborer nos rythmes, sans contact avec la foule [...] » ? Cité dans Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Genève, Slatkine, 1981 [1960], p. 387-388.

collectif, et où la sociologie s'intéresse de près aux phénomènes des masses⁶, les unanimistes descendent dans la ville, la rue et les usines, baignent dans la foule, et peu à peu, délaissent la poésie — médium privilégié des symbolistes — pour se tourner vers le roman-fresque⁷, moyen de représenter les différentes strates de la société, y compris les plus pauvres.

Si l'unanimité n'est pas explicitement désigné comme une inspiration directe du populisme, l'ardeur avec laquelle Lemonnier et Thérive tentent de rallier à leur mouvement ces aînés, pour la plupart solidement installés dans le paysage littéraire de l'entre-deux-guerres, suffit à attester d'une certaine filiation. De surcroît, lorsque Lemonnier écrit en 1931 dans son livre-manifeste *Populisme* : « Nous avons d'abord fait du populisme sans le dire et sans le savoir⁸ », écrivains populistes, prolétariens et communistes sont en lutte pour l'appropriation de « la parole autorisée sur le peuple dans la fiction⁹ ». La posture défensive par laquelle l'auteur de *La Maîtresse au cœur simple* tente de légitimer, au-delà du seul terme, l'existence même de son école, l'autorise à invoquer d'illustres prédécesseurs dont la réputation littéraire n'est plus à faire¹⁰. Sans doute est-ce là un moyen d'apporter crédibilité, audience et densité à sa doctrine. D'ailleurs, précise-t-il, il s'agit moins d'une improvisation — entendez : d'opportunisme littéraire — que « d'une tendance générale qui, peu à peu, a pris conscience d'elle-même en quelques années¹¹ ». Or, c'est précisément parce que le mot vient après la chose, fort vague au demeurant, que Lemonnier peut citer — et annexer au populisme — des aînés tels que Jules Romains, Georges Duhamel ou Luc Durtain, leur appartenance étant entérinée par des processus institutionnels. Ainsi le premier reçoit-il en 1932 le prix du Roman populiste créé par Antonine Couillet-Tessier, avant de devenir lui-même membre de ce jury au côté de ses deux camarades. Les *Cahiers de Paris*, revue populiste d'art et de littérature, lui consacrent également un numéro spécial en 1939, au sommaire duquel figure un article de Lemonnier. Quant à l'œuvre de Luc Durtain, saluée lors des déjeuners mensuels organisés par le groupe¹², Thérive en apprécie, malgré quelques réserves sur le style, la valeur de « document » et de « reportage¹³ ». Même si ce rapprochement ressort d'une stratégie littéraire, les aventures du pathétique Salavin de Duhamel ont bel et bien une coloration propre à séduire les sectateurs du populisme, de même que *Le*

6 Voir, par exemple, Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* (1895), Gabriel Tarde, *L'Opinion et la foule* (1901), et, bien entendu, les travaux d'Émile Durkheim.

7 Jules Romains, *Les Hommes de bonne volonté* (1932-1946), Georges Duhamel, *Vie et aventures de Salavin* (1920-1932), *Chronique des Pasquier* (1933-1945). Luc Durtain, quant à lui, écrira une vaste fresque unanimiste : *Mémoires de votre vie* (1946-1950).

8 Léon Lemonnier, *Populisme*, op. cit., p. 162.

9 Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France (Pratiques théoriques), 1990, p. 51.

10 Moins connu que ses amis Romains ou Duhamel, Luc Durtain n'en atteint pas moins un vaste public après l'obtention du Prix de la Renaissance en 1928 pour ces ouvrages sur les États-Unis, *Quarantième étage* et *Hollywood dépassé*.

11 Léon Lemonnier, *Populisme*, op. cit., p. 162.

12 Raoul Stéphan, « Le populisme et le roman populiste », *La Grande revue*, juillet 1938, p. 516.

13 Voir par exemple ses comptes rendus de *Captain O.K.* et de *Yagouta aux cavaliers* dans *Le Temps*, 19 juin 1931, p. 3, et 28 mars 1935, p. 3.

Vin blanc de la Villette de Romans dans lequel se côtoient débardeurs, charbonniers, cochers, camionneurs et éclusiers dans un ancien quartier populaire de Paris. Dans sa réponse à l'enquête sur le « roman paysan et la littérature prolétarienne » menée par *Les Nouvelles littéraires*, Durtain lui-même souligne la parenté entre les tentatives de ses anciens compagnons de l'Abbaye et le populisme qui, s'il ne peut être considéré comme un « fait épisodique », n'est pas non plus un « courant nouveau¹⁴ ». Surtout, Durtain veille à ne pas opposer populistes, prolétaires et communistes, qui, tous, participent d'une écriture qui cherche à représenter le réel et les petites gens. Le populisme, au même titre que la littérature prolétarienne et paysanne, renoue ainsi avec « l'un des aspects les plus humains de la tradition française » qui est de faire « le portrait de l'homme et de la société dans toute leur largeur¹⁵ ».

Contre une littérature bourgeoise : le modèle picaresque

Au tournant des années 1930, dans sa réponse à l'enquête « Faut-il revenir aux écoles littéraires ? » menée par *La Revue mondiale*, Luc Durtain, rejetant le « bizarre », souscrit explicitement aux principes du populisme de Lemonnier et Thérive :

La peinture exclusive de gens oisifs, d'âmes de luxe », la littérature de wagon-lit : tout cela, pauvres erreurs où s'est dépensé malheureusement trop de talent ! « Faire vrai », ce qui d'ailleurs n'est point toujours faire simple, voilà en effet le but le plus lointain, le plus difficile à atteindre et qui fait appel au plus grand effort de l'écrivain.

Tout ce qu'André Thérive et vous-même dites à ce sujet me paraît excellent¹⁶.

Comment peut-il en être autrement pour celui qui, au début des années 1920 dans les pages de la revue *Europe*, défend l'idée d'un roman réaliste basé sur l'authenticité des caractères, de la société et de la nature, « le tout dans une langue transparente et assurée¹⁷ » ? À propos d'*Ouvert la nuit* de Paul Morand — littérateur des sleepings s'il en est —, Durtain se plaint, sous couvert d'éloge, qu'il soit « impossible d'enjamber trois lignes sans qu'une chandelle romaine vous partît au visage, pour vous éblouir plus que pour vous indiquer le chemin¹⁸ », et en profite pour condamner l'« esthétique du dispersé et de la surprise¹⁹ » caractéristique, selon lui, des ouvrages de Jean Giraudoux. Aussi préconise-t-il à « l'ouvrier en mots » que doit être selon lui l'écrivain, « l'expression scientifique des faits » : « Il respectera l'objet, qui est le grand maître ; il ne croira pas rénover l'art par la musiquette, la jonglerie ou le pot-pourri²⁰. » Faire de l'écrivain un « ouvrier », c'est-à-dire un homme comme un autre, qui ne se

14 Luc Durtain, [réponse à l'enquête] « Roman paysan et littérature prolétarienne », *Les Nouvelles littéraires*, 23 août 1930, p. 4.

15 *Id.*

16 Luc Durtain, « "Faire vrai", c'est le plus difficile », *La Revue mondiale*, décembre 1929, 1^{re} quinzaine, p. 241.

17 Luc Durtain, « Le roman français », *Europe*, n° 1, 15 février 1923, p. 120.

18 Luc Durtain, « Après *Bella*, l'orientation de la génération actuelle », *Europe*, n° 40, 15 avril 1926, p. 544.

19 *Id.*

20 Luc Durtain, *D'homme à homme*, Paris, Flammarion, 1932, p. 245. Lemonnier se présentera quant à lui en « ouvrier des lettres » dans *Populisme*, *op. cit.*, p. 163.

distingue pas de la masse, revient à se positionner d'emblée contre une littérature bourgeoise ne s'intéressant qu'aux nantis. Sans doute Durtain se souvient-il de l'idéal de l'écrivain-artisan incarné par les fondateurs du phalanstère de Créteil.

Plusieurs années avant les attaques du populisme contre les « excès du roman d'analyse²¹ », littérature débile née du trauma de la guerre, *Douze cent mille* apparaît ainsi au critique Benjamin Crémieux comme un sévère coup d'arrêt porté au genre :

Le roman d'analyse est mort ou doit mourir, sa veine est tarie ; mais il ne meurt que pour mieux renaître dans le roman de synthèse de demain où l'analyse jouera [...] le rôle épisodique qui doit en toute justice lui échoir pour compléter la mise à nu des caractères en action²².

Un roman avec des faits, sinon réels, du moins vraisemblables, solidement liés entre eux, voilà la voie que suit *Douze cent mille*. Le narrateur ne se présente-t-il d'ailleurs pas humblement comme le « biographe²³ » de Jules Bongrand, comme un « historien » qui compilerait les faits et les épisodes de la vie de son personnage ? Aussi, lorsque Jules Bongrand, devenu oisif parmi les oisifs, sort d'un bal au petit matin et croise sur son chemin un feutrier partant au travail, le narrateur est tenté de suivre ce dernier avant d'y renoncer :

Allons-nous nous occuper de la fabrication des chapeaux de feutre : on sait que les poils de lapin projetés dans un cône creux tournant à toute vitesse s'y moulent en une première forme et puis que... Ou de l'influence, sur le foie des travailleurs qui ont l'honneur de passer leur vie à décaper des peaux de lapin, de l'arsenic contenu dans...

Non, nous avons déjà choisi. [...] C'est l'histoire de Bongrand (Jules) qui est, lecteur, votre affaire et la mienne²⁴.

Avec une certaine familiarité, l'auteur refuse de se disperser et de céder aux sirènes du documentaire naturaliste hors de propos. Si l'un des principaux enjeux du roman est bien de représenter le peuple, indispensable vecteur du retour au réel, cette représentation est assujettie aux nécessités de l'intrigue. Satisfaisant à l'ambition de Durtain d'écrire un roman total, le modèle picaresque, dont Lemonnier revendiquera l'héritage, de *Lazarille de Tormes* à Lesage²⁵, s'impose comme la structure idéale pour peindre la société dans toute sa largeur et sa diversité.

Douze cent mille repose en effet sur la trajectoire sociale du héros, véritable « d'Artagnan prolétaire²⁶ » qui devient le garant du « fil de l'intrigue²⁷ », c'est-à-dire

21 Léon Lemonnier, *Populisme*, op. cit., p. 195.

22 Benjamin Crémieux, « *Douze cent mille*, par Luc Durtain », *La Nouvelle revue française*, n° 111, 1^{er} décembre 1922, p. 748. Article repris dans Benjamin Crémieux, *XX^e siècle*, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 2010.

23 Luc Durtain, *Douze cent mille*, Paris, Gallimard (NRF), 1922, p. 87.

24 *Id.*

25 Léon Lemonnier, *Populisme*, op. cit., p. 182-183.

26 Benjamin Crémieux, « *Douze cent mille*, par Luc Durtain », art. cit., p. 746.

27 Luc Durtain, « Le roman français », art. cit., p. 119.

de la continuité des événements et de l'unicité du récit²⁸. Au commencement du roman picaresque, il y a le départ, donc le voyage. À l'instar de Gil Blas quittant Oviedo pour Salamanque, Bongrand est forcé de fuir Froyères, dans une scène où la cocasserie le dispute à la satire sociale :

Assailli dès le matin par les badauds et les quémandeurs, il n'avait nulle part trouvé de refuge. Il avait fallu que, profitant de la trêve du déjeuner, le patron le cachât sous une bâche de camion comme un baril d'eau-de-vie et le transportât en fraude à Gouvilly, la seconde station vers Paris²⁹.

Mais le périple géographique n'est ici que secondaire. Ce qui importe, ce sont les péripéties qui jalonnent l'itinéraire social du personnage. Les rencontres qu'il fait, les lieux qu'il visite valent moins en tant que tels qu'en ce que leurs contrastes suggèrent d'inégalités sociales. De l'atelier de mécanique au casino de Biarritz, de la chambre miteuse de l'hôtel du *Nicaragua* à la suite luxueuse d'un palace monégasque, de l'infâme gargote du père Sirot aux grands restaurants, des « bals du dimanche qui sentent fort » et des « skatings populaires³⁰ » à la salle de bal de l'hôtel Kléber, le pittoresque est résolument social dans la mesure où il donne à voir des différences derrière lesquelles se devinent des injustices. Ainsi, la description du salon Louis XVI de l'hôtel Kléber n'a pas pour fonction de représenter un luxe qui laisserait le lecteur bouche bée : « [...] on l'imagine d'avance³¹ », déclare dédaigneusement le narrateur. Elle sert à révéler les mécanismes d'une domination symbolique :

Toute cette décoration en impose à Bongrand.

Comme il en examine les détails à la façon de ceux d'un mécanisme et qu'il ne peut découvrir aucune raison ni aux paquets d'écussons, ni aux buissons de rinceaux, ni aux bonshommes, ni à la couleur, ni au Louis XVI, ni, moins encore, à l'assemblage de tout cela, il se donne tort et se trouve honteux³².

À ce sentiment d'exclusion, né de l'incapacité de Bongrand à déchiffrer les signes de cette architecture sibylline, se mêle celui de la culpabilité, honte sociale fondée sur l'autodénigrement et qui perpétue les rapports de domination³³, à l'image des misérables et des travailleurs en cote bleue qui « s'excluent d'eux-mêmes³⁴ » des Champs-Élysées. Le roman construit donc un espace hétérogène qui, s'il multiplie

28 Les trois fonctions propres au roman picaresque sont d'après l'auteur : « lier différentes situations tout en gardant le même héros », « exprimer ses impressions sur divers lieux représentés », « présenter des portraits de personnages qui autrement ne seraient pas compatibles dans le même récit » (Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 20).

29 Luc Durtain, *Douze cent mille*, op. cit., p. 22.

30 *Ibid.*, p. 186.

31 *Ibid.*, p. 81.

32 *Id.*

33 Pierre Bourdieu écrit : « Les dominés appliquent des catégories construites du point de vue des dominants aux relations de domination, les faisant ainsi apparaître comme naturelles » (*La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil (Points/Essais), 2002 [1998], p. 55).

34 Luc Durtain, *Douze cent mille*, op. cit., p. 67.

les lieux géographiques, oppose surtout deux univers sociaux, faisant de *Douze cent mille* un roman quasi sociologique³⁵.

« Peindre le peuple » : un schématisme sans chic

Henri Poulaille, parmi d'autres, reprocha aux populistes leur approche « exotique » de la misère, leur condescendance à l'égard du peuple. Or, dans *Douze cent mille*, à plusieurs reprises, le narrateur souligne de manière explicite l'écart qui le sépare de son personnage principal : « Bongrand ne se dit pas ça, car il n'est pas fort en géographie, mais il se sent là-dedans vaste comme un empire³⁶. » Ou encore : « Certes Bongrand ignore Moloch et ne dessine pas avec des mots cette analogie³⁷. » Si ces fractures dans le texte renvoient à la position sociale de l'auteur lui-même, il faut se garder d'y lire une quelconque suffisance. Car sa posture est avant tout celle d'un anatomiste social pour qui le langage n'est que le résultat d'une éducation et ne préjuge en aucun cas de la valeur de tel ou tel être³⁸. Ce qui pousse Durtain, bourgeois, à écrire sur le peuple, c'est le « goût de la justice », la « révolte généreuse³⁹ » dont parle Lemonnier à propos de Guilloux : « Une œuvre où la justice, cette grande notion, et le labeur, cet acte suprême, ne trouvent nulle place, écrit Durtain, se montre incomplète, inhumaine⁴⁰. » L'auteur de *Douze cent mille* dénie donc au roman le rôle d'illustration et de défense des puissants et accorde, de ce fait, une large place à la peinture des destinées étriquées et laborieuses, marginales ou ratées qui peuplent Paris aussi bien que la province. La description, au début du roman, de la gargote du père Sirot où se mêlent chômeurs, prostituées, peintres bohêmes et receleurs, frappe d'autant plus l'imagination du lecteur qu'elle se fait à partir de la référence au caricaturiste Honoré Daumier, illustrant le parti pris de réalisme satirique de l'auteur :

Daumier. Daumier... Comme il établirait cela, ce manieur d'hommes ! Voyez. Murs, table, plats : quelques coups de crayon. L'individu de droite, indiqué à traits aigres et minces, quelles ornières dans ses joues, comme ses épaules rentrent — à la hampe du cou maigre, comme la poétique serviette pend avec désespoir ! Et l'autre, en face, épais squelette, pommettes énormes et décidément presque pas de regard, tout bosse, tout brute et sournois. Tiens, comme Daumier lui veut du mal ! Il a bougé comme bougent les Daumier. Il lève le poing : que dit la légende ? « Le capital, le capital. Ah, si j'en tenais un, de capital... » Un sort du bas-ventre, *al rôle*⁴¹.

35 On rapprocherait avec profit *Douze cent mille* de Durtain (grand lecteur de littérature américaine) du *Martin Eden* de Jack London.

36 Luc Durtain, *Douze cent mille*, *op. cit.*, p. 38.

37 *Ibid.*, p. 75.

38 Voir notamment : Luc Durtain, *D'homme à homme*, *op. cit.*, p. 236.

39 Léon Lemonnier, *Populisme*, *op. cit.*, p. 175.

40 Luc Durtain, *D'homme à homme*, *op. cit.*, p. 266.

41 Luc Durtain, *Douze cent mille*, *op. cit.*, p. 29.

On serait tenté d'ériger ce schématisme sans chic⁴² en art poétique, et d'appliquer à Durtain ce que Baudelaire écrivait à propos de Daumier : « Sa caricature est formidable d'ampleur, mais sans rancune et sans fiel. Il y a dans toute son œuvre un fonds d'honnêteté et de bonhomie⁴³. » Durtain lie au geste sa signification sociale, et c'est bien là que réside l'art du caricaturiste qui n'est jamais aussi efficace que dans le portrait. Durtain a le don d'esquisser ces existences laborieuses, cette foule anonyme que peindra Dabit dans son *Hôtel du Nord*, qu'il s'agisse des prostituées du *Cambrian Bar* fraîchement arrivées de province et sur les joues desquelles « la bouffissure des nuits parisiennes n'a point remplacé [...] le dur gras de la campagne⁴⁴ », ou du livreur des *Galleries Haussmann*, « long homme maigre dont le larynx, saillant sous la peau comme une vertèbre de lévrier », qui chaque soir rentre chez lui « la face honteuse et morne⁴⁵ ». Le portrait tend parfois à la caricature animalière. Le visage chevalin de la patronne du sordide *Cambrian Bar* donne ainsi lieu à une description savoureuse :

Puis une triste veilleuse de quarante-cinq ans, usée, affaissée, talée, corrodée, la pommette descendante, les lèvres en caoutchouc, le cou ballottant : derrière son profil de jument, une nuque triste comme un chemin de cimetière. Elle ne semble avoir de solide que le souvenir des membres qui l'ont pénétrée, et qui se dresse vaguement au-dessus de son corps flasque et ridé⁴⁶.

Mais ce ne sont là que des silhouettes anonymes. Tel n'est pas le cas de Paulette, le plus « populiste » des personnages du roman. Fille du peuple incarnant la fragilité et l'innocence, elle mène une vie pathétique où alternent des moments de bonheur précaire que le destin se charge de défaire avec une constance désarmante, et des périodes de dénuement extrême. Bongrand la découvre au début du roman « abandonnée et sans ressources depuis trois mois », ne possédant plus rien que la robe qu'elle porte sur elle et cherchant de l'aide auprès de son amie Thylda, demi-mondaine. C'est parce que Paulette est « résignée à tout⁴⁷ » que Thylda croit bon de la mettre entre les mains du grotesque et vicieux Jaquemard, directeur d'un important journal financier. « Elle qui n'était presque plus rien, le sourire du Jaquemard l'avait menacée comme une mort⁴⁸. » Quoi de plus populiste en effet que cette figure angélique et innocente sacrifiée sur l'autel du sordide ? Paulette, sauvée par Bongrand qui la prend pour maîtresse, croit avoir enfin trouvé la sécurité et l'amour. S'en suivent quelques mois de bonheur et d'opulence. Mais l'ancien ouvrier ne tarde pas à tomber sous le charme d'Olga, dix-huit ans, subtile et délicate, fille du baron de Merrheim, le banquier qui entreprend de le ruiner... Se sentant de plus

42 Charles Baudelaire définit, dans son *Salon de 1846*, le chic comme l'« absence de modèle et de nature » (*Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Folio/essais), 2003 [1976], p. 128).

43 *Ibid.*, p. 216.

44 Luc Durtain, *Douze cent mille*, *op. cit.*, p. 41.

45 *Ibid.*, p. 54.

46 *Ibid.*, p. 41.

47 *Ibid.*, p. 48.

48 *Ibid.*, p. 108.

en plus délaissée, Paulette, qui aurait pu se contenter de vivre comme un objet de luxe, préfère s'en aller, cette fuite discrète et digne attestant l'authenticité de son âme et de ses sentiments. Après de vaines recherches, Paulette disparaît de la vie de Bongrand comme elle disparaît du récit. Son destin demeure inconnu, mais le lecteur le devine accablant, car la voilà revenue à son point de départ : la fatalité n'est pas pour rien la marque des personnages populistes. Ce que l'auteur écrira de Marthe, personnage de son ultime roman *Quand l'amour...*, il aurait pu l'écrire de Paulette : « Certes, Marthe aussi était peuple. Mais quelle foncière noblesse⁴⁹ ! ».

Enfin, Durtain ne se contente pas de représenter le peuple de l'extérieur, il peint son âme : ce qui ressort de ces existences résignées, ce sont les dimensions étriquées de leur espace physique et mental, et la contamination de l'un par l'autre. Ces personnages souffrent de leur enfermement, souffrent de vivre dans un monde aux dimensions restreintes, aux angles obtus, de la chambre de Mme Deniaison au comptoir du père Sirot. La veuve Deniaison qui tient l'*Hôtel Nicaragua* a eu une vie faite de grossesses et de fausses-couches et ne s'éloigne guère à présent de sa caisse et de sa chauffeuse. Son univers qui se résume aux dimensions de sa chambre, « cinq à six mètres sur trois à quatre⁵⁰ », est atteint de microscopie. Sa peur viscérale des automobiles ou sa paranoïa qui la pousse à imaginer Bongrand en meurtrier recherché par la police sont les symptômes de cette angoisse au monde. Quant au père Sirot, depuis « trente ans au comptoir, sans excepter dimanches ni fêtes : il était devenu l'homme-comptoir », « distingu[ant] les individus les uns des autres à ce que ça lui tirait dans le fond de telle ou telle bouteille⁵¹ ». Mme Deniaison et le père Sirot vivent au centre d'un monde toujours vu sous le même angle, d'un univers replié sur lui-même, fait de petitesse et dont le confinement, tout compte fait, rassure moins qu'il n'aggrave la peur de l'autre et de l'inconnu. Mais si les drames du petit peuple sont évoqués, force est de constater qu'ils demeurent pour l'essentiel hors champ, le récit s'intéressant avant tout à la métamorphose de Bongrand.

Une diatribe anti-snob

L'intérêt principal du roman réside en effet dans l'épreuve d'une socialisation à refaire face à une brusque promotion sociale. Cette richesse subite, Bongrand — héros positif jusqu'à l'idéalisation ainsi que le souligne l'onomastique — n'y a pas été préparé par son éducation. Le sociologue Edmond Goblot, dont l'ouvrage *La Barrière et le niveau*, qui ne paraîtra qu'en 1925, fut écrit avant la guerre, note à propos de la bourgeoisie des années 1890-1910, qui est aussi celle mise en scène par Durtain : « Ce qui distingue le bourgeois : c'est la distinction⁵². » Les bourgeois, refusant une société « mêlée », maintiennent une séparation physique avec le peuple :

49 Luc Durtain, *Quand l'amour...*, Paris, Flammarion, 1952. Marthe connaîtra un destin plus tragique encore, puisqu'éprise d'un peintre bohème infidèle atteint d'hypersexualité, elle finira par se défenestrer...

50 *Ibid.*, p. 56.

51 *Ibid.*, p. 57.

52 Edmond Goblot, *La Barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, préface de Bernard Lahire, 3^e édition, Paris, Presses universitaires de France (Le Lien social), 2010 [1925], p. 35.

ainsi Bongrand, bien que fortuné, devra attendre d'être invité à un bal pour enfin approcher la haute bourgeoisie. Et cette proximité ne vaudra pas intégration. Car Jules Bongrand n'est pas bourgeois parce qu'il est riche : encore lui faut-il être reconnu comme tel, d'où la nécessité de se plier à certaines règles de conduite ou codes vestimentaires qui lui permettront d'être identifié comme tel. Le bourgeois se définit certes par son capital économique, mais également par son capital social : Bongrand fréquente les champs de course et le théâtre non pour se divertir, mais parce qu'il y voit une manière de soigner sa sociabilité : « Paulette trouvait, presque chaque soir, le moyen de l'emmener au théâtre. Il se laissait faire, persuadé que c'était là qu'il puiserait la connaissance du grand monde, son monde⁵³. » Dans la perspective d'un monde clivé, Bongrand cherche à « fai[re] sa place ». Les processus d'*imitation servile*, qui sont autant de concessions faites au conformisme bourgeois, l'auteur les nomme « snobisme » :

L'homme correct est celui qui s'interdit de recevoir de l'univers rien d'autre qu'un certain « déjà su » de nature exemplaire et de lui restituer rien de plus que des gestes à la mode. [...] Bongrand-lecteur-du-Gaulois, avec gaucherie, avec hésitation, avec déjà une façon de doute et même de remords, s'efforce d'être un homme correct⁵⁴.

Rallié à la *doxa*, Bongrand mime complaisamment, et jusqu'au grotesque, les goûts et manières d'être de la bourgeoisie qu'il juge supérieurs. On reconnaît, dans cet « homme correct », l'esprit bourgeois dont les codes sont définis dans les magazines de bonne conduite et de belles manières de l'époque. Au milieu des pauvres, Bongrand joue à « celui qui sait⁵⁵ ». Et si Ladvoat remarque que « ce n'est pas tout de savoir, il faut avoir », tout le roman tend à prouver que l'inverse est également vrai, si ce n'est plus, et que le bourgeois se définit autant par ses possessions que par sa manière de se comporter et de percevoir le monde. Or, Bongrand, s'il n'ignore pas ces conventions, n'en commet pas moins un certain nombre d'*impairs* qui ne cessent de trahir son origine sociale : d'un juron lâché publiquement, à Bucarest qu'il situe en Bulgarie ; ou se les représente de manière naïve. S'imaginant en « personnage de réclame aux vêtements raides et irréprochables⁵⁶ », Bongrand se retrouve accoutré d'un feutre tyrolien à plume ridicule et d'un pardessus anglais trop grand pour lui, de telle sorte qu'il « a l'air déguisé⁵⁷ ». Il nous faut noter ici la formidable intuition sociologique de Durtain, puisque Goblot écrit de son côté : « Une fortune rapidement

53 Luc Durtain, *Douze cent mille*, op. cit., p. 72.

54 *Ibid.*, p. 69-70. Edmond Goblot écrit : « Il y a cependant une élégance masculine, plus subtile encore et plus étudiée que celle des femmes : elle s'appelle *correction*. On dit d'un homme bien mis qu'il est *très correct* ; il semble qu'on ne puisse rien affirmer de plus admiratif relativement à son apparence extérieure » (*La Barrière et le niveau*, op. cit., p. 44).

55 Luc Durtain, *Douze cent mille*, op. cit., p. 31.

56 *Ibid.*, p. 27. Edmond Goblot note : « Le vêtement du bourgeois est taillé de manière à s'appliquer de toutes parts sur le corps ; en aucun endroit il n'est drapé. Les plis inévitables que forme la flexion des membres sont réduits au strict minimum. Ils ne doivent jamais marquer : un vêtement est hors d'usage quand un coup de fer ne les efface plus » (*La Barrière et le niveau*, op. cit., p. 43).

57 *Ibid.*, p. 45.

acquise inspire-t-elle à un homme le désir de vivre bourgeoisement, son éducation s'y oppose ; des manières "communes", des "vulgarités" le trahissent ; il fait des impairs, des gaffes, des pataquès⁵⁸. Ces « gaffes », Durtain les met en scène avec un regard qui est autant celui du sociologue que du moraliste, comme lorsqu'il décrit avec minutie l'angoisse du maintien qu'éprouve Bongrand, seul dans un coin, au milieu de tous ces bourgeois distingués. M. d'Aiguesein, d'abord sur la défensive, prend rapidement l'ascendant sur Bongrand qui laisse transparaître son propre malaise : « Bongrand lui tendit la main d'un homme qui se noie : on en prit motif pour lui répondre de haut⁵⁹. » Le laconisme sert à merveille la mise en scène des cruautés du jeu social où la moindre défaillance est immédiatement sanctionnée par un mépris souverain.

Paradoxalement, cette virulente critique du snobisme épargne Bongrand, l'auteur ne manquant pas une occasion de rappeler au lecteur qu'il est un « homme nature⁶⁰ », que son fond est bon, et son « âme vraie⁶¹ », que son snobisme ne va pas sans « remords », si bien qu'il finit par incarner l'authenticité populaire. À plusieurs reprises, l'ancien ouvrier éprouve une sorte de malaise à la fortune que vient souligner le retour de la figure du double, tantôt figure émouvante et tragique du pauvre qu'il a été, comme lorsqu'il croise ce professeur au chômage auquel « la trace de ses pas l'attache⁶² » encore, tantôt « la plus grotesque caricature de lui-même », celle de « l'enrichi d'hier⁶³ ». À mesure qu'il devient cet « homme correct », tout de convention, Bongrand est dépossédé de son individualité, de son humanité, devenant dans le miroir « chose entre les choses » : « c'est comme s'il était mort⁶⁴ », peut conclure le narrateur, entérinant la perte momentanée de son âme. Moins roman de formation que de déformation, *Douze cent mille* fait de la possession matérielle une dépossession de soi.

« Gagner sa vie » : le travail contre l'oisiveté

On l'aura compris, derrière cette critique du snobisme, c'est plus largement la bourgeoisie qui est visée. Ainsi que le rappelle Goblot : « [...] rien n'est plus honorable [pour le bourgeois] que d'être rentier, de ne rien faire, de n'être même bon à rien, d'être inutile et de vivre du travail d'autrui : l'honneur c'est l'argent⁶⁵. » C'est précisément de cette morale bourgeoise qui érige l'oisiveté en vertu que Durtain prend le contrepied. D'emblée, le capital est dénoncé comme une injustice, certes, mais surtout comme une valeur inverse du travail — d'ailleurs, le roman ne représente aucun patron ou industriel, seulement des financiers, banquiers ou chevaliers d'industrie :

58 Edmond Goblot, *La Barrière et le niveau*, op. cit., p. 4.

59 Luc Durtain, *Douze cent mille*, op. cit., p. 83.

60 *Ibid.*, p. 79.

61 *Ibid.*, p. 94.

62 *Ibid.*, p. 76.

63 *Ibid.*, p. 71.

64 *Ibid.*, p. 77.

65 Edmond Goblot, *La Barrière et le niveau*, op. cit., p. 18.

— Le vrai capital, précise Ladvocat, c'est de la galette qui travaille toute seule. Tu es dans ton lit, tu roupilles — et, dès que tu bâilles, voilà ta galette qui approche.
 « Tiens, chéri, vlà ce que j'ai gagné pour toi cette nuit. »
 — Un truc de maquereau, quoi ? fait à haute voix le peintre⁶⁶.

Assimilé au proxénétisme, le capitalisme est anathématisé et moralement discrédité, à tel point que la prostitution est perçue comme moins déshonorante, comme le prouve l'épisode de la visite d'Émilienne dans l'appartement luxueux de Bongrand. D'abord enthousiaste, elle se repent en prenant conscience du fossé — qui est d'abord, quoi qu'en pense Goblot, un fossé économique — qui la sépare de cet homme riche et snob : « C'est vrai, vous, les gens de la haute, vous comptez par louis. Ah là là, misère ! Dis : soixante francs, tu parleras français⁶⁷. » C'est parce qu'elle est dans une situation économique précaire que la prostituée Émilienne, personnage pourtant peu élégant, prend l'ascendant moral sur le « Bongrand-estimé-de-sa-concierge » qui affecte avec maladresse un air indifférent à l'égard de l'argent. Aussi le quitte-t-elle sans un au revoir, mais non sans se faire payer, symboliquement — ce dont elle n'avait pas l'intention au départ :

Elle se rendit au salon sur la pointe des pieds et, saisissant le vase, d'un heurt léger elle le creva contre le mur, comme un œuf. Puis elle le remit en place, le trou par devant :
 — Un coup l'an dernier, deux hier. Trois fois : trois louis, murmura-t-elle⁶⁸.

L'ouvrier-mécanicien a non seulement perdu la valeur de l'argent, se coupant de la réalité du peuple, mais a également adopté les manières d'être et de voir le monde de la bourgeoisie, devenant un de ces « innombrables oisifs » qui ne se mêlent pas « aux cent millions de travailleurs dépossédés, démunis, usés et brûlés, pauvres braises qui chauffent l'énorme machine de notre civilisation⁶⁹ ». Le discours du narrateur, qui implique directement le lecteur, se substitue alors à celui du personnage dans la mesure où le conformisme de Bongrand, passé du côté des « cent mille privilégiés », le prive de toute possibilité de jugement critique. En adoptant le point de vue bourgeois, Bongrand érige ce qui est une construction sociale en vérité immuable, en nature :

Il ne s'aperçoit même pas qu'il est en fiacre. Il trouve *naturel* de posséder quatre roues sur le pavé, quatre sabots qui y frappent un rythme encourageant, un cocher qui de son fouet mène l'aubade. Pourtant, avoir un homme, c'est grave⁷⁰.

À plusieurs reprises toutefois, le narrateur rappelle le sentiment qu'a Bongrand d'appartenir aux classes populaires. C'est parce qu'en lui s'exprime ce que Vincent de Gaulejac nomme la « névrose de classe⁷¹ », c'est-à-dire le conflit psychique entre

66 Luc Durtain, *Douze cent mille*, op. cit., p. 30.

67 *Ibid.*, p. 192.

68 *Ibid.*, p. 192-193.

69 *Ibid.*, p. 67.

70 *Ibid.*, p. 34. C'est nous qui soulignons.

71 Vincent de Gaulejac, *La Névrose de classe*, Paris, Hommes & Groupes, 1987.

son identité héritée de son milieu d'origine et son identité acquise, que Bongrand demeure humain. On touche là à un des aspects les plus intéressants de *Douze cent mille* : la description naturaliste ne suffit plus à expliquer le peuple. L'auteur se penche sur l'âme de Bongrand, rendant compte de sa complexité intérieure⁷² et faisant voler en éclat la représentation d'un personnage social trop unitaire. C'est cette honte, plus ou moins consciente, d'être un transfuge de classe qui donne son épaisseur à Bongrand et annonce en bien des points l'Antoine Bloyé de Nizan.

Une fois le Palace quitté, Bongrand pouvait traiter de larbins le concierge et les valets galonnés : au premier urinoir, il était libre de confondre leurs têtes avec ses boutons de braguette. [...] Mais sitôt devant ces gens pleins de sévérité et de réticence, il lui venait un malaise à la fortune. N'était-ce pas le peuple dont il sortait (un peuple étrangement déformé par le contact de la richesse), que cette foule en veste, en habit, en uniformes ? Bongrand, au fond, les aimait à cause de cela : même il lui semblait être reconnu d'eux, être l'un d'eux. Leurs marques de respect le gênaient⁷³.

Bongrand se sent un apostat, et lorsqu'il l'oublie, un autre se charge de lui rappeler, comme ce feutrier se rendant au travail au petit matin et qui l'interpelle alors que le nouveau riche sort d'un bal : « Va donc, renégat⁷⁴ ! »

Cette culpabilité sociale n'est pas étrangère à la manière dont Bongrand a fait fortune. « Millionnaire de la chance⁷⁵ », la légitimité de sa richesse, reçue « un jour comme un marron sur le coin de l'œil⁷⁶ », l'indispose, charriant comme un sentiment d'humiliation. C'est seulement après avoir été délesté d'une partie de son capital par Aiguessein et Merrheim que Bongrand va prendre conscience de sa *supériorité morale*, son avocat lui affirmant que de toutes les manières de s'enrichir, le hasard est « sûrement la seule innocente⁷⁷ ». Cette révélation équivaut pour Bongrand à « l'absolution de posséder », le lexique religieux scandant la honte ressentie par rapport au péché d'argent.

Il se croyait au-dessous des anciens riches. Or, il venait soudain de découvrir qu'il était, au contraire, le riche idéal — moralement égal à un pauvre — le riche de hasard, seul irresponsable de sa fortune⁷⁸.

Le populisme plébéen de gauche, tel que l'incarnera Maurice Thorez fustigeant les élites de l'argent et idéalisant la classe ouvrière, n'est pas loin.

72 Voir au-dessus ce que Durtain écrivait à Lemonnier : « “Faire vrai”, ce qui d'ailleurs n'est point toujours faire simple ».

73 Luc Durtain, *Douze cent mille*, *op. cit.*, p. 70-71.

74 *Ibid.*, p. 86.

75 Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Les Millionnaires de la chance. Rêve et réalité*, Paris, Payot, 2010. Cet ouvrage est un autre moyen de se rendre compte du tact sociologique de Durtain.

76 *Ibid.*, p. 31.

77 *Ibid.*, p. 162.

78 *Ibid.*, p. 163.

Cela lui avait été enlevé ainsi qu'un *masque*. Désormais, comme il se sentait *authentique* ! Il regarda ses mains *vraies* : pour la première fois depuis qu'elles avaient touché une fortune, il se rappelait avec orgueil qu'elles avaient aussi *travaillé*. Qu'il était, *au fond*, un ouvrier.

[...] Un homme avec une histoire *intime* — qui avait été aux choses et qui en était revenu. Qui était revenu jusqu'à *sot-même*⁷⁹.

Les réseaux d'opposition particulièrement insistants — artificialité/authenticité, apparence/réalité, avoir/être — structurent la révélation, la prise de conscience de son identité populaire véritable. Le déterminisme de classe n'apparaît pas comme un désastre dans la mesure où le bien et la morale sont du côté de Bongrand, c'est-à-dire du peuple.

Refusant les reliquats de sa richesse qu'il préfère offrir à Ladvocat, celui-là même qui a achevé de le ruiner — don en forme de soufflet⁸⁰ —, Jules Bongrand renoue avec le travail, donnant lieu à une apologie de l'*homo faber*. Et si l'auteur vante l'anoblissement par le travail manuel, il n'oublie pas d'en dire la pénibilité, évoquant « les reins brisés comme des semelles » ou la douleur physique le soir quand « vous ne savez où mettre les bras pour qu'ils ne tirent pas à l'épaule, le front pour qu'il ne vous pèse pas à la tête ». Là où *Douze cent mille* ouvre la voie au populisme, c'est que le retour au travail du héros, laissant loin derrière lui le monde des oisifs et des privilégiés, constitue une sorte de métaphore de ce moment clef de l'histoire littéraire du XX^e siècle où le roman, sous des formes différentes, décide de renouer avec la question sociale et d'exprimer cette réalité occultée par la littérature bourgeoise d'après-guerre mais qui concerne la masse des hommes : « gagner sa vie⁸¹ ».

Vers le socialisme ?

Ce monde inventé par les hommes, ce monde de la propriété qu'il a l'autre jour, en face de Ladvocat, commencé à mépriser, à briser, eh bien, ce monde-là n'est qu'un fantôme ! il n'existe pas. Et, tout son passé d'homme riche, tous ces temps édifiés sur l'argent, se lézardent d'un coup de foudre⁸².

En renonçant aux reliquats de sa fortune, Bongrand accède à une forme de vérité, la question sociale se teintant d'utopie socialiste. Mais le héros prolétaire ne se mue pas pour autant en chantre de la révolution. Son action n'est qu'un renoncement, et il entend se contenter d'une vie tranquille et laborieuse auprès de la femme de son ancien patron et de la fille de cette dernière. Mais là encore, le fatalisme n'en est pas un, Bongrand renouant de bon cœur avec une forme saine du travail. Bongrand n'est pas un ouvrier esclave de la machine dans une usine inhumaine, dans une grande cité, mais le mécanicien d'un petit atelier de province. Cette vision de l'ouvrier heureux, qui n'est possible que dans la mesure où Durtain donne du

79 *Ibid.*, p. 185. C'est nous qui soulignons.

80 C'est précisément ce passage que *L'Humanité* donnera à lire à ses lecteurs.

81 *Ibid.*, p. 189.

82 *Ibid.*, p. 251.

travail une image qui est davantage celle de l'artisanat que du travail minuté en usine, participe pleinement de la fable⁸³ de *Douze cent mille*, de son idéalisme social⁸⁴.

Bientôt pourtant, Bongrand va devoir se joindre aux *douze cent mille* hommes qui traversent la petite ville de Froyères pour se rendre sur le front. Le lien est fait entre la société d'argent et la société guerrière. Si le roman cesse en 1914, le destin de Bongrand ne nous en est pas moins suggéré. Celui-ci a beau rêver naïvement d'héroïsme guerrier, à la vue des larmes de Lucie, il ne se sent déjà plus que « lent et tendre comme un souvenir »... Le prolétaire, première victime du capital, depuis « tel ouvrier de Königsberg⁸⁵ » jusqu'à Bongrand lui-même, est également le premier sacrifié sur le champ de bataille. Mais Bongrand n'a pas encore à proprement parler de conscience de classe : tenant son héros à distance du conflit social, Durtain ne propose effectivement aucune solution au « problème de révolution⁸⁶ » comme ne manque pas de lui reprocher Parijanine dans les pages de *L'Humanité*. C'est que Bongrand, séduit par le romantisme guerrier, est « encore loin de pouvoir se dire que rien ne prévaut valablement sur cette vivante vérité que nous sommes : ni les frontières d'aucunes terres, ni le vertige du ciel, et pas plus le sang répandu que l'or⁸⁷ ».

Luc Durtain ne serait-il alors qu'un de ces nombreux noms annexés au populisme pour des raisons stratégiques ? Tout tend à prouver le contraire. Durtain est populiste d'abord parce qu'il a explicitement approuvé les principes énoncés par Lemonnier et Thérive ; populiste également, parce que ses origines bourgeoises (fils de savant, et médecin lui-même) l'excluaient d'emblée de la mouvance prolétarienne ; populiste, parce qu'il se veut l'historien des faits ; populiste, surtout, parce que son roman se construit en rupture avec le modèle de la littérature d'analyse en même temps qu'il constitue une violente mise en accusation du snobisme et de la bourgeoisie oisive ; populiste enfin, parce qu'il se refuse à produire une littérature de parti, malgré son évidente sympathie pour l'idéologie socialiste qui le conduira par ailleurs à adhérer en 1935 à l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, au côté de Dabit et de Guilloux, tous deux récipiendaires du prix populiste. Ne se bornant certes pas à une posture d'esthète, mais se défiant de la politique en art, Durtain entretient une vision mythifiée du prolétariat essentiellement fondée sur la *morale* — et peut-être est-ce en cela que Durtain reste bourgeois, donc populiste — : le prolétariat demeure

83 À bien des égards, *Douze cent mille* apparaît comme une réécriture moderne de la fable de La Fontaine « Le savetier et le financier ».

84 Victor Serge parle à propos des romans de Durtain d'*humanisme prolétarien*. Voir Victor Serge, *Littérature et révolution*, Paris, François Maspero (Petite collection Maspero), 1976 [1932], p. 92.

85 *Ibid.*, p. 262.

86 Parijanine [Maurice Donzell], « Les lettres », *L'Humanité*, 25 février 1923, p. 4.

87 *Ibid.*, p. 266. Durtain écrira, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, un émouvant roman pacifiste basé sur sa propre expérience de médecin dans les tranchées, *La Guerre n'existe pas...*

le garant des *valeurs authentiques*. Tout compte fait, si la représentation du peuple dans *Douze cent mille* anticipe sur l'esthétique populiste, elle ne concerne que des personnages secondaires (à l'image du destin pathétique et navrant de Paulette), Bongrand demeurant un héros positif et optimiste que jamais son argent ni la fatalité ne possèdent. Le roman de Durtain ressort de ce qu'il convient d'appeler un populisme décentré, qui, en rendant malgré tout toute sa place au peuple sans se « restreindre [...] à mettre en action le conflit social⁸⁸ », ouvre indéniablement la voie au roman « de plus large humanité⁸⁹ » que réclamera Lemmonier.

88 Luc Durtain, *D'homme à homme*, *op. cit.*, p. 266.

89 Léon Lemmonier, *Populisme*, *op. cit.*, p. 23.

Références

- BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Folio/essais), 2003 [1976].
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil (Points/Essais), 2002 [1998].
- CRÉMIEUX, Benjamin, « Douze cent mille, par Luc Durtain », *La Nouvelle revue française*, n° 111, 1^{er} décembre 1922.
- DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Genève, Slatkine, 1981 [1960].
- DUHAMEL, Georges, *Chronique des Pasquier*, Paris, Mercure de France, 10 vol., 1933-1945.
- , *Vie et aventures de Salavin*, Paris, Mercure de France, 5 vol., 1920-1932.
- DURTAIN, LUC, « Après *Bella*, l'orientation de la génération actuelle », *Europe*, n° 40, 15 avril 1926.
- , « “Faire vrai”, c'est le plus difficile », *La Revue mondiale*, décembre 1929, 1^{re} quinzaine.
- , *Quand l'amour...*, Paris, Flammarion, 1952.
- , *D'homme à homme*, Paris, Flammarion, 1932.
- , *Douze cent mille*, Paris, Gallimard (NRF), 1922.
- , *Mémoires de votre vie*, Paris, Flammarion, 4 vol., 1946-1950.
- , « Le roman français », *Europe*, n° 1, 15 février 1923.
- , [réponse à l'enquête] « Roman paysan et littérature prolétarienne », *Les Nouvelles littéraires*, 23 août 1930.
- GAULEJAC, Vincent de, *La Névrose de classe*, Paris, Hommes & Groupes, 1987.
- GOBLOT, Edmond, *La Barrière et le niveau*, Paris, Alcan, 1925.
- , *La Barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, préface de Bernard Lahire, 3e édition, Paris, Presses universitaires de France (Le Lien social), 2010 [1925].
- LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, Alcan, 1895.
- LEMONNIER, Léon, *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.
- PAVEAU, Marie-Anne, « Le « roman populiste » : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, n° 55 (juin 1998), p. 45-59.
- PARIJANINE, « Les lettres », *L'Humanité*, 25 février 1923, p. 4.
- PINÇON, Michel et Monique PINÇON-CHARLOT, *Les Millionnaires de la chance. Rêve et réalité*, Paris, Payot, 2010.
- ROMAINS, Jules, *Les Hommes de bonne volonté*, Paris, Flammarion, 27 vol., 1932-1946.
- , « La génération nouvelle et son unité », *La Nouvelle revue française*, n° 7, 1^{er} août 1909.
- SERGE, Victor, *Littérature et révolution*, Paris, François Maspero (Petite collection Maspero), 1976 [1932].
- STÉPHAN, Raoul, « Le populisme et le roman populiste », *La Grande revue*, juillet 1938.
- TARDE, Gabriel, *L'Opinion et la foule*, Paris, Alcan, 1901.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

THÉRIVE, André, « Les livres », *Le Temps*, 19 juin 1931, p. 3.

———, « Les livres », *Le Temps*, 28 mars 1935, p. 3.

WOLF, Nelly, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France (Pratiques théoriques), 1990.



André Baillon, romancier populiste belge ?

MARIA CHIARA GNOCCHI

*dans la mêlée littéraire, il y a un de ces mots en isme qui surnage ;
il provoqua des flots d'encre à sa naissance et suscite périodiquement
des polémiques littéraires ; il se répand même et prolifère à l'étranger :
c'est le mot de POPULISME¹.*

Ayant lancé l'école littéraire du populisme en France par un volume-manifeste accompagné de quelques articles dans la presse², Léon Lemonnier et son entourage visent un rayonnement à l'échelle européenne, sinon mondiale. L'instrument principal de ce qu'on pourrait définir comme une opération médiatique est l'enquête, à laquelle succède, au moment où le mouvement dispose d'une plus grande légitimité³, l'attribution du Prix du roman populiste, créé en 1931. La Belgique francophone est l'un des premiers pays interpellés, ce qui n'est pas surprenant, puisque la littérature belge connaît, à partir des années 1920, ce que Jean-Marie Klinkenberg a nommé une phase centrifuge, au cours de laquelle sont

-
- 1 Raoul Stéphan, « Le populisme et le roman populiste », *La Grande Revue*, juillet 1938, p. 512.
 - 2 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930 ; « Un manifeste littéraire. Le roman populiste », *L'Œuvre*, 27 août 1929 ; « Du naturalisme au populisme », *La Revue mondiale*, 1^{er} octobre 1929 ; « Populistes d'hier et de demain », *L'Œuvre*, 15 octobre 1929 ; « Le roman populiste », *Le Mercure de France*, 15 novembre 1929 ; « Populisme », *Les Nouvelles littéraires*, 18 janvier 1930. En annexe au *Manifeste du roman populiste*, Lemonnier signale les articles d'autres critiques qui ont nourri le débat sur le populisme naissant. Pour une analyse fouillée de ces textes, cf. Elsabé Einhorn, « The populist movement in French literature », Thesis presented for the Degree of Doctor of Philosophy in the Department of French, 1952, University of Cape Town, 183 f. polytypés (un exemplaire est conservé à la Bibliothèque nationale de France).
 - 3 Ainsi que plusieurs critiques l'ont expliqué, le populisme est plus une « sensibilité littéraire » qu'une école ou qu'un mouvement au sens strict, en dépit des ambitions de ses promoteurs. C'est uniquement par commodité et par souci de *variatio* que les termes « école », « mouvement », « tendance » sont employés dans cette étude, évidemment au sens large.

privilégiées les stratégies d'assimilation⁴. Après quelques enquêtes menées en France, et avant que *La Grande revue* ne lance son « Enquête internationale sur le populisme », à laquelle répondent des écrivains de l'Europe entière, de l'Amérique, de la Chine et du Japon (octobre 1930 – février 1931), la question du populisme arrive en Belgique grâce à l'écrivain Constant Burniaux, chargé de demander à ses compatriotes dans la revue *Savoir et Beauté* : « Que pensez-vous du populisme ? Notre littérature possède-t-elle des ouvrages populistes ? » (mars 1930). L'une des premières réponses est signée par André Baillon, un romancier d'origine anversoise qui vit dans la région parisienne et qui a publié dans la capitale française presque tous ses romans. Sa réponse est favorable mais somme toute tiède ; et pourtant l'auteur sera, surtout *post mortem*, à plusieurs reprises étiqueté comme populiste dans des articles, des volumes, des anthologies.

Dans cette étude il est d'abord question de voir si, avec un peu de recul, on peut effectivement tenir Baillon pour un écrivain populiste ; mais le cas de cet écrivain va surtout nous permettre d'interroger le contexte de l'époque et de percevoir les nombreuses ambiguïtés qui caractérisent tant le mouvement populiste que les courants qui, à l'époque, lui font concurrence.

Au moment où Léon Lemonnier lance le *Manifeste du roman populiste*, André Baillon a déjà fait paraître ses œuvres les plus réussies et les plus favorablement critiquées. Il les a toutes publiées à Paris⁵, au rythme d'une par an, à partir d'*Histoire d'une Marie*, en 1921. La plupart d'entre elles font partie de la collection « Prosateurs français contemporains » que Jean-Richard Bloch dirige aux éditions Rieder⁶ ; une a paru chez Ferenczi (*Zonzon Pépette, fille de Londres*, 1923) ; une autre à La Jeune Parque de Jean Sénac (*Délires*, 1927).

Il s'agit, pour la plupart, de romans d'inspiration autobiographique. Dans *Histoire d'une Marie*, la trajectoire de Marie, prostituée au cœur pur, croise celle d'Henry, alter ego de l'auteur, qui deviendra son époux ; dans *En sabots*, récit composé d'une série de saynètes thématiques, le narrateur évoque son séjour en Campine, lorsque, en compagnie de sa femme Marie, il se fait éleveur de poules ; dans *Par fil spécial*, l'éleveur de poules est rentré en ville et travaille comme rédacteur dans un quotidien belge. *Zonzon Pépette* est l'histoire d'une autre prostituée, découlant d'un épisode secondaire d'*Histoire d'une Marie*. Dans *Un homme si simple*, au fil de cinq

4 Cf. Jean-Marie Klinkenberg, « La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique », *Littérature*, n° 44 (1981) « L'institution littéraire, II », p. 33-50, et un numéro sous la direction de Jean-Marie Klinkenberg, *Textyles*, n° 15 (1998) « L'institution littéraire ».

5 À une seule exception près : le premier récit, *Moi quelque part...* (1920), a d'abord paru en Belgique à un tirage limité avant d'être repris par l'éditeur parisien Rieder sous le titre d'*En sabots* (1922).

6 Sur cette collection, cf. Maria Chiara Gnocchi, *Le Parti pris des périphéries. Les « Prosateurs français contemporains » des éditions Rieder (1921-1939)*, préface de Valérie Tesnière, Bruxelles, Le Cri-CIEL, 2007.

« confessions » adressées à un médecin de la Salpêtrière, le narrateur, nommé Jean Martin, explique les causes de son internement ; on retrouve le même Jean Martin dans *Chalet 1* qui décrit, à travers une mosaïque de petits tableaux, ses compagnons d'hôpital. Comme il l'a fait avec *Zonzon Pépette*, Baillon crée avec *Le Perce-oreille du Luxembourg* une nouvelle histoire à partir d'un personnage secondaire d'*Un homme si simple* et *Chalet 1. La Vie est quotidienne*, pour finir, est un recueil de récits brefs que l'écrivain rassemble un peu en hâte, en 1929, au moment où son inspiration paraît déjà s'essouffler.

Baillon allait publier le premier tome de sa trilogie de « souvenirs d'enfance » (dont seuls deux tomes ont vu le jour)⁷, lorsque, au tournant des années 1930, le monde littéraire s'agite autour de la notion nouvelle de populisme. Comme on l'a rappelé, c'est à Constant Burniaux — qui a déjà publié deux récits dans la collection parisienne qui édite Baillon — que revient la tâche d'ouvrir la discussion en Belgique. On remarquera que, de tout son vivant, Baillon a défendu son image de romancier « ermite », sinon « ours », loin des mécanismes de l'institution littéraire. Il décide pourtant de réagir aux questions posées par son compatriote Burniaux. Dans sa réponse, publiée dans la livraison successive de la revue, il fait preuve d'un enthousiasme mitigé⁸. Tout d'abord il met en avant son manque d'information sur la question (« Je vous étonnerai peut-être, mais je ne sais pas exactement ce que c'est que le populisme. Je n'en connais pas le manifeste »), ce qui est tout à fait en ligne avec l'image de lui-même qu'il aimait diffuser⁹. Il avoue ensuite être « plus ou moins populiste » et il s'explique là-dessus :

[...] je crois que moi aussi je suis plus ou moins populiste, populiste à ma manière, populiste libre, si être populiste ce n'est pas craindre de prendre le sujet de ses observations littéraires et de son affection humaine parmi les gens tout simplement du peuple. Mais je n'irai pas jeter l'anathème à ceux qui cherchent leurs personnages dans des milieux plus cossus ou plus fantaisistes. Le grand point est d'être sincère, que cela vienne du cœur, d'agir par conviction, non par discipline ou par snobisme. Car il faut redouter le snobisme, même dans le populisme.

Baillon partage l'option chère à Lemonnier du choix du peuple comme sujet romanesque – au fond, ses personnages ont toujours été des gens simples – mais

7 André Baillon, *Des vivants et des morts : Le Neveu de Mademoiselle Autorité* (I) et *Roseau* (II), Paris, Rieder (Prosateurs français contemporains), 1930 et 1932. Pour une bibliographie complète des œuvres de Baillon cf. Frans Denissen, Maria Chiara Gnocchi, Eric Loobuyck (dir.), *Bibliographie de et sur André Baillon 1898-2004*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique (Series bibliographica), 2005.

8 André Baillon, « Notre enquête », *Savoir et Beauté*, n° 4, avril 1930, p. 183. Texte reproduit dans *Les Nouveaux cahiers André Baillon*, n° 3 (2005), p. 17-18. Le texte complet de la réponse de Baillon figure en annexe à cet article.

9 Cette image est en large mesure une construction, démentie par la correspondance de l'auteur, plus informé qu'il ne voulait le laisser croire, et par ses réponses à de nombreuses enquêtes littéraires, cf. « Ce que nous dit André Baillon. Réponses à des enquêtes de périodiques français et belges » et François Provenzano, « André Baillon et les enquêtes littéraires », *Les Nouveaux Cahiers André Baillon*, n° 3 (2005), p. 7-21 et p. 33-42.

il n'accepte pas que cela devienne un impératif. Quant à l'existence de romans populistes en Belgique, il demeure vague :

Vous me demandez si la littérature belge possède des ouvrages populistes. Bien sûr que oui. Mais faute de définition précise je me garderais d'accoler ce qualificatif à l'œuvre de qui que ce soit. Il plairait à l'un et déplairait à l'autre. Mais je crois qu'en sauvegardant sa liberté, notre grand et magnanime Eekhoud l'eût apprécié.

Il donne également son avis désenchanté sur le sort que l'avenir réservera au populisme :

Je ne crois pas que celui-ci devienne jamais un mouvement d'envergure. Il ne faut pas s'illusionner. Les gens du peuple sont les premiers à se désintéresser des livres où on les représente. [...] De plus, le populisme ne crée pas un nouvel état d'esprit comme le firent le romantisme, le symbolisme, l'école du Parnasse. Des populistes, il y en eut de tout temps. Il y en aura sans doute jusqu'à la fin du monde. On s'est tout simplement compté ; histoire, je suppose, de se sentir les coudes.

La réponse de Baillon est très ambiguë. Le romancier avoue être « plus ou moins populiste », mais il nie presque toute consistance au mot : il ne sait pas exactement ce à quoi cette épithète renvoie et de toute manière il ne reconnaît au populisme ni le statut d'une école ni un quelconque avenir. C'est pourquoi il se garde bien de qualifier de populistes ses compatriotes, même Eekhoud, dont il se limite à dire qu'il eût sans doute apprécié l'épithète... tout « en sauvegardant sa liberté ». D'une certaine manière, on peut dire que Baillon a mis dans le mille : il a perçu les limites de ce qui s'annonce déjà comme un *flop*, essentiellement à cause du manque de « définition précise » de l'école et de l'inexistence d'auteurs populistes reconnus (et qui se reconnaissent comme tels) — ce que la recherche compulsive d'adhésions par l'entremise des enquêtes ne fait paradoxalement que souligner.

Il faut dire que les autres Belges qui répondent à l'enquête restent tout aussi vagues : Hubert Krains range sous l'étiquette populiste les œuvres de Baillon (déjà !), Delattre, Stiernet, Tousseul et Virrès, qui feraient du populisme sans le savoir. D'autres intervenants dans le débat prétendent pouvoir reprendre aussi tous les naturalistes belges, populistes avant la lettre, et même Charles De Coster. Franz Hellens, Maurice Gauchez et d'autres prennent part à la discussion, d'où il ressort d'une part que tous les écrivains belges sont populistes « à leur manière », pour reprendre la formule de Baillon, dans la mesure où ils sont « humains », et d'autre part que tout le monde se méfie des consignes des écoles littéraires¹⁰. « Il n'y a pas de théories, il y a des cœurs et des cerveaux » : avec ces mots de Burniaux, que publie la livraison de juillet 1930 de *Savoir et Beauté*, l'enquête belge touche à son terme. D'ailleurs, comme l'a souligné Paul Aron, tant « le rejet de la théorie et le refus des groupements [...] sont caractéristiques d'un champ à peu près dépourvu d'enjeux

10 Cf. Paul Aron, *La Littérature prolétarienne en Belgique depuis 1900*, Bruxelles, Labor (Un livre une œuvre), 1995, p. 95-96.

locaux¹¹ ». L'intérêt de Baillon pour l'école populiste s'arrête là, d'autant plus que l'écrivain se donne la mort deux ans plus tard¹². Mais l'histoire du « populisme de Baillon » est loin d'être conclue : l'auteur sera étiqueté comme populiste dans de nombreux articles et volumes, et ce jusqu'aujourd'hui¹³ — même si la portée d'une telle épithète échappe, de nos jours, à la plupart des lecteurs.

On peut se demander si, au-delà de sa réponse à Constant Burniaux, Baillon peut être tenu pour un romancier populiste selon la doctrine exprimée par Léon Lemonnier dans ses différents textes programmatiques, et surtout dans le *Manifeste du roman populiste* et dans *Populisme* (volume publié en 1930 à La Renaissance du livre, qui permet à Lemonnier de préciser sa théorie après les premiers débats). Rappelons, en synthétisant beaucoup, que selon Lemonnier, les écrivains populistes rejettent le psychologisme d'une certaine littérature bourgeoise, qu'ils choisissent leurs protagonistes et leurs décors dans des milieux populaires, qu'ils s'expriment dans une langue simple ne visant pas l'effet mais, inversement, une certaine authenticité, qu'ils ne font pas œuvre militante, qu'ils ne sont pas issus du peuple ni ne prétendent s'adresser à lui.

Sûrement, Baillon chérit les gens simples comme sujet romanesque : il a peint les milieux des paysans flamands, ceux des petits employés, ceux de la prostitution. Il accepte, comme disait Lemonnier dans son *Manifeste*, qu'une certaine trivialité (« de bon goût » !) habite ses œuvres¹⁴. Sur le plan formel, il s'exprime dans un style clair et non affecté (un lexique peu recherché, des structures phrastiques paratactiques), mais « vigoureux », comme le souhaitait le même Lemonnier. Il ne peut que souscrire à la devise « faire vrai, et non point bizarre¹⁵ ». Il n'a aucune connexion politique et redoute les milieux intellectuels qui font preuve de snobisme. Il n'écrit pas seulement pour les classes populaires et doute fort, d'ailleurs, que celles-ci le lisent¹⁶.

11 *Ibid.*, p. 96. Ce sera Robert Vivier à relancer, trois ans plus tard, le débat sur le populisme en Belgique, par un article qui naît comme un compte rendu du roman *Anna* d'André Thérive (« *Anna* et le hasard. Réflexions sur le populisme et les ressorts du roman », *Le Flambeau*, 16^e année, n° 4 (avril 1933), p. 442-464), mais cela n'aura quasiment pas de suite. On remarquera que Robert Vivier publie, dans les années 1930, deux récits dans la même collection parisienne où avaient paru les œuvres d'André Baillon, de Constant Burniaux et de Jean Tousseul, écrivain cité dans l'enquête de *Savoir et Beauté*, tenté à la fois par le populisme et par la littérature prolétarienne. Sur ces quelques écrivains, cf. Jean Muno, « L'esprit Rieder dans le roman belge de l'entre-deux-guerres », dans Michel Otten (dir.), avec la collaboration de Roland Beyen et Pierre Yerles, *Études de littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse*, préface de Marcel Thiry, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, p. 315-326, et Maria Chiara Gnocchi, « Baillon et les "Prosateurs belges contemporains" : une équipe ? (en reprenant une réflexion de Jean Muno) », *Les Nouveaux Cahiers André Baillon*, n° 6 (2008), p. 7-25.

12 Pour la biographie de l'écrivain cf. Frans Denissen, *André Baillon. Le Gigolo d'Irma Idéal*, Bruxelles, Labor (Les Archives du futur), 2001.

13 Par exemple dans Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil (Points / Essais Inédit), 2000, p. 294, ou dans Paul Aron et Françoise Chatelain, *Manuel et anthologie de littérature belge à l'usage des classes terminales de l'enseignement secondaire*, Bruxelles, Le Cri, 2009, p. 85.

14 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 59.

15 *Ibid.*, p. 80.

16 Voir sa réponse à l'enquête sur le populisme, en annexe.

Est-ce suffisant pour faire de Baillon un écrivain populiste ? Tout d'abord, certains de ces éléments doivent être nuancés, ou du moins situés dans un contexte plus précis. Par exemple, il est vrai que les protagonistes des romans de Baillon sont des gens simples, mais il est évident que c'est loin d'être une prérogative populiste. De plus, si l'auteur a peint les milieux de la prostitution, des petits employés, etc., c'est qu'il les a effectivement fréquentés de son vivant (alors que, dans l'entourage de Lemonnier, on tend à les observer de l'extérieur) : son choix de sujets obéit plus à une tendance à la « confession » autobiographique, avec une intention évidente d'introspection, qu'à un parti pris de réalisme « objectif ». Et si son style est clair, si son vocabulaire n'est pas sophistiqué et ses structures phrastiques sont essentiellement paratactiques, Baillon emploie abondamment les termes et les structures de la langue parlée, voire de l'argot, réprouvés par Lemonnier.

De plus, les mêmes traits qui encouragent certains critiques à définir Baillon populiste en poussent d'autres à le considérer tour à tour comme un représentant de la littérature prolétarienne (l'école « rivale » du populisme) ou comme un écrivain régionaliste, considérant sa provenance périphérique. En effet, malgré la prise de position nette de l'auteur contre le mouvement prolétarien, exprimée tant dans la réponse à Burniaux (voir l'annexe) que dans d'autres écrits¹⁷, Baillon sera classé à plusieurs reprises aussi comme écrivain prolétarien, dès la parution de *Nouvel âge littéraire* d'Henry Poulaille en 1930¹⁸.

En réalité, si l'attribution de l'épithète populiste à Baillon pose déjà quelques problèmes, il est encore plus malaisé de faire de lui un écrivain prolétarien. Baillon n'a jamais été un « prolétaire » et, bien qu'il ait eu de gros problèmes financiers dans sa vie d'adulte, il n'est pas issu du peuple : la famille de sa mère appartenait même à la grande bourgeoisie anversoise. Baillon a fait de brillantes études primaires et secondaires, et s'il a été renvoyé de l'Université, c'est par mauvaise conduite. Dans ses œuvres, il a toujours visé la vérité, mais sans aucune intention politique, même au sens large. Il n'a jamais voulu que ses romans expriment les aspirations de la classe prolétaire comme le souhaitait Poulaille¹⁹. Son idéal de vérité est moins un souci d'authenticité qu'une question d'attitude morale vis-à-vis de la matière littéraire, qui est pour lui d'inspiration autobiographique. Il a publié la plupart de ses œuvres chez un éditeur, Rieder, qui publiait différents auteurs communistes ou engagés dans le mouvement prolétarien, mais non de manière exclusive ; et lui, personnellement, n'a jamais rallié aucun parti, aucune tendance politique.

17 Cf. André Baillon, « C'est du moins mon avis », *Le Rouge et le Noir*, n° 7, 12 juin 1930, p. 3.

18 Henry Poulaille, *Nouvel âge littéraire*, Paris, Librairie Valois, 1930, rééd. Bassac, Plein Chant, 1986 ; Baillon est encore classé parmi les auteurs prolétariens quelque quarante ans plus tard dans Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France. Littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*, nouvelle éd., Paris, Albin Michel, 1974.

19 Baillon l'a expliqué clairement dans une lettre adressée à Poulaille lui-même : « Une littérature sur le peuple faite par le peuple serait aussi unilatérale qu'une littérature faite sur le peuple par les "bourgeois". À mon sens, il faut les deux. Et chez l'un comme chez l'autre, le cœur qui éclaire tout » (s.d., Cachan, Fonds Poulaille, citée par Paul Aron, *La Littérature prolétarienne en Belgique depuis 1900*, op. cit., p. 96-97).

Ces classements douteux et contradictoires ne vont pas nous apprendre grand-chose sur l'écrivain que fut Baillon ; en revanche, ils nous en disent long sur les ambiguïtés des mouvements en question, dont le populisme. La facilité avec laquelle tant d'écrivains sont classés comme populistes dans les années 1930 est une conséquence du flou de la poétique populiste elle-même, qui finit par converger — donc par entrer en conflit — avec celle, tout autant floue, du mouvement prolétarien, mais aussi d'autres écoles comme le régionalisme. La « querelle » qui opposa, dans les années 1930, les théoriciens du populisme aux tenants de la littérature prolétarienne (Henry Poulaille en tête) est suffisamment connue pour qu'on se limite à y faire allusion dans le contexte de la présente étude²⁰. Ce qui nous intéresse ici, c'est que si les deux écoles partent de *credo* idéologiques en contraste, elles partagent aussi un certain nombre de traits — ce qui explique, d'ailleurs, leur volonté de s'imposer l'une *contre* l'autre. Le mouvement régionaliste (qui est né avant eux, mais qui n'a jamais donné naissance à une « école » avec un programme défini)²¹ s'aligne, lui aussi, sur les options fondamentales du populisme et de la littérature prolétarienne pour ce qui est des sujets romanesques et de la langue d'expression littéraire. On peut dire, en effet, que tous ces mouvements entendent récupérer une partie de la tradition naturaliste (même si les populistes préfèrent Maupassant à Zola) ; qu'ils se dressent contre la littérature bourgeoise, analytique, psychologique ; qu'ils se penchent sur le peuple et trouvent dans ses protagonistes et ses expériences les plus beaux sujets littéraires ; qu'ils cherchent une forme d'expression littéraire qui « fasse vrai », « authentique » si possible ; qu'ils chérissent un style simple, clair, concret, non recherché. Chez les régionalistes, l'intérêt pour le milieu géographique prime l'intérêt pour le milieu social et les décors sont recherchés plus à la campagne que dans les villes, mais les points de convergence restent nombreux.

Les ambiguïtés dans la définition de ces écoles augmentent à cause de la manière peu rigoureuse dont leurs chefs de file ont défendu leurs positions respectives. Dans les écrits de Lemonnier, les postulats théoriques s'accompagnent de l'illustration de quelques « aînés », de quelques écrivains populistes *ante litteram*. Henry Poulaille fait de même dans *Nouvel âge littéraire* et reconnaît à la littérature prolétarienne une longue tradition dans le passé. Des opérations subjectives d'autant plus discutables que les deux écoles se trouvent dans plus d'un cas à revendiquer les mêmes noms. La dimension stratégique de ces démarches est manifeste : ainsi que Nelly Wolf l'a très bien montré, tant les populistes que les prolétariens (et les

20 Cf. Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France (Pratiques théoriques), 1990 (surtout le deuxième chapitre) ; Marie-Anne Paveau, « Le « roman populiste » : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, n° 55 (juin 1998), p. 45-59 ; Maria Chiara Gnocchi, *Le Parti pris des périphéries*, *op. cit.*, p. 192 et suiv. ; Philippe Roger, « Le roman du populisme », dans la revue *Critique*, n° 776-777 (janvier-février 2012) « Populisme », p. 5-23 ; et, pour une analyse plus riche en documents, Elsabé Einhorn, « The populist movement in French literature », *op. cit.*, p. 57 et suiv.

21 Cf. Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France. Le Mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, Presses universitaires de France (Ethnologies), 1991.

communistes) essaient, dans les années 1930, de se proposer en tant que champions d'une « esthétique démocratique » alors particulièrement en vogue²². La compétition se fera particulièrement délicate au moment où les tenants de l'école populiste essaient de « conquérir » tel ou tel écrivain affilié à l'école prolétarienne en lui attribuant le prix du roman populiste²³.

Étant donné ces ambiguïtés et ces points de convergence, on peut s'expliquer les classements multiples et contradictoires de l'œuvre de Baillon au fil du temps. En effet, les quelques traits, très généraux, qui nous ont permis de le rapprocher de la sensibilité populiste pourraient aussi bien justifier, avec quelques ajustements, son adhésion à l'école prolétarienne ou au mouvement régionaliste. À l'affût de prosélytes et de reconnaissance, les tenants de ces quelques courants (populisme et littérature prolétarienne en tête) ont tellement élargi leur bassin de recrutement que le cœur de leur poétique s'en est trouvé dissous. Baillon *pourrait* alors être défini populiste mais aussi régionaliste, et on peut dire qu'il partage un certain nombre de traits avec les écrivains prolétariens... mais les points de divergence sont tout aussi évidents.

Le romancier belge n'avait pas tort : ces étiquettes n'ont pas eu beaucoup de fortune par la suite. Vers le milieu des années 1930, le réalisme socialiste en plein essor récupère — à tort ou à raison — une partie de la tradition de la littérature prolétarienne²⁴, mais aussi des éléments qui étaient propres au populisme. En effet, selon la doctrine du réalisme socialiste, le romancier doit donner une représentation véridique et historiquement concrète du « monde réel » à mesure de l'expliquer, mais aussi de le dénoncer ; les sujets sont encore une fois à chercher dans les milieux populaires, mais moins pour peindre leur misère que pour démontrer que celle-ci est le produit des conflits de classe. Et l'on sait comment le mouvement dégénère : en Russie, la rose des formes artistiques et des sujets littéraires initialement autorisés se restreint au fil des années, et le réalisme socialiste finit par devenir une arme de propagande dans la main de Staline. Tous ceux qui, en France, défendent le réalisme socialiste ne le vivent pas nécessairement comme un dogme, mais la doctrine suscite des jugements sévères de la part des critiques du monde entier et jette de fait le discrédit non seulement sur ses formes extrêmes mais aussi, souvent, sur tout ce dont ils semblent être l'aboutissement. Il en suit que, à partir de ce moment, plusieurs critiques auront tendance à entrevoir cette dégénérescence dans la plupart des écrits prolétariens ou que la critique a simplement, à un moment donné, définis de la sorte. Quant à l'étiquette populiste, elle prend un sens de plus

22 Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, op. cit., p. 37 et suiv.

23 La première attribution du prix (à *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit) est déjà problématique, cf. Marie-Anne Paveau, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », art. cit., et Philippe Roger, « Le roman du populisme », art. cit., p. 9 et suiv.

24 Aux yeux de certains auteurs des années 1930, le réalisme socialiste constituerait même une étape ultérieure de la littérature prolétarienne et révolutionnaire ; Philippe Baudorre a pourtant rappelé que c'est *contre* la littérature prolétarienne qu'une conception très militante du réalisme socialiste se met en place (Philippe Baudorre, « Le réalisme socialiste français des années trente : un faux départ », dans Paul Aron, Gisèle Sapiro, Frédérique Matonti (dir.), *Sociétés & représentations*, n° 15 (2002) « Le Réalisme socialiste en France », p. 15-38).

en plus négatif, au fil des ans. Lemonnier avait tort de ne pas redouter la collision ou la confusion entre le populisme littéraire et le populisme politique, mal connu à son époque (c'est du moins ce qu'il affirme dans le *Manifeste du roman populiste*)²⁵. Par la suite, l'acception politique du mot populisme s'est fort répandue — qui plus est, avec une connotation négative — au détriment de l'acception littéraire, qui finit par être oubliée.

Il ne faut pas attendre longtemps pour que la Deuxième Guerre mondiale éclate : une guerre longue qui clôt définitivement une époque, voire un demi-siècle. Dans l'après-guerre, le cadre de la littérature française et européenne a changé. Divers protagonistes du monde culturel de l'entre-deux-guerres sont morts pendant le conflit, et ceux qui restent développent de nouvelles catégories de goût et d'appréciation. Dans les années 1950 s'ouvre l'« ère du soupçon » : le doute est jeté sur les fondements du romanesque, depuis l'intrigue jusqu'aux personnages, ce qui implique une prise de distance par rapport à une certaine littérature qui voulait « faire vrai » et qui trouvait ses modèles dans la grande tradition du XIX^e siècle. Certains propos que Lemonnier exprimait dans le *Manifeste du roman populiste* paraissent alors intenable, celui-ci par exemple :

Il faut que, le livre fermé, les personnages se lèvent et accompagnent le lecteur ; ou plutôt, il faut qu'il continue de les suivre, dans le milieu même où ils vivent encore ; il faut qu'ils aient pour lui autant de réalité que les êtres de chair qu'il rencontre chaque jour²⁶.

Le critère de l'authenticité perd, lui aussi, toute sa valeur, puisque le réalisme est désormais conçu comme un style littéraire dont on peut décrire les règles (l'une d'elles aurait précisément pour effet de dissimuler toute règle et de donner l'impression d'un discours transparent). Le roman cultive davantage sa forme et substitue à la référence au monde une référence à soi. Bref, le *credo* « populiste » est incompatible avec les orientations littéraires de l'après-guerre.

Depuis lors (exception faite pour un certain nombre d'auteurs prolétariens temporairement réhabilités dans les années 1970), la plupart des écrivains qui ont été classés, dans l'entre-deux-guerres, comme populistes, prolétariens ou régionalistes ont sombré dans l'oubli, souvent en conséquence de ces mêmes classements (le plus souvent, discutables et contradictoires), faisant appel à des catégories d'appréciation aux antipodes de celles en vogue dans les années qui suivent la Deuxième Guerre mondiale.

Baillon a, en partie, échappé à ce destin : à partir des années 1970, différents critiques et éditeurs belges ont reconnu la modernité de l'écriture baillonienne — que les classements populistes ou régionalistes ne valorisaient pas — et l'œuvre du romancier a connu une sorte de deuxième vie. « En rendant possible le repérage de ce qui y était jusque-là resté lettre morte, la “révolution théorique” qui s'opère à partir des années 1960 et 1970 a [...] ouvert la voie à une réelle redécouverte de [sa production] » : « c'est avec un œil désormais aiguisé à l'épaisseur du langage et

25 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 68-69.

26 *Ibid.*, p. 37-38.

aux fissures subjectives qui s'y font entendre que le lecteur aborde désormais les œuvres de Baillon²⁷ ». Était-ce donc une erreur de voir en Baillon un romancier populiste ? « Faute de définition précise », comme l'avait perçu dès le début l'auteur lui-même, il *avait pu* être rapproché de la sensibilité populiste, mais cette appartenance ne peut pas être tenue pour exclusive. Plus que l'étiquette populiste en elle-même, c'est sans doute la « réception chaotique » de l'œuvre de Baillon dans le temps²⁸ — dont les courants populiste, prolétarien et régionaliste ne sont que les premiers responsables — qui a nui à sa renommée. Heureusement, sa production est suffisamment riche et multiforme qu'elle permet — et a permis — des lectures différentes, du moins en Belgique. On souhaiterait que la France s'y mette à son tour, d'autant plus que c'est dans ce pays que l'auteur a été d'abord publié et apprécié, bien avant que le mouvement populiste ne vienne apporter ses catégories de lecture²⁹.

27 Geneviève Hauzeur, *André Baillon. Inventer l'Autre. Mise en scène du sujet et stratégies de l'écrit*, préface de Christian Angelet, Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 21.

28 *Ibid.*, p. 18 et suiv.

29 Ce n'est que depuis quelques années que Baillon a commencé à être réédité à Paris : les éditions Sillage ont réédité *Le Perce-oreille du Luxembourg* en 2009 et les éditions Cambourakis ont fait paraître deux volumes (*Baillon 1* et *Baillon 2*, 2009 et 2013) qui regroupent cinq romans de l'auteur. Dans les dernières décennies, les études critiques et universitaires ont été nombreuses en Belgique, mais pratiquement inexistantes en France.

ANNEXE

Texte complet de la réponse d'André Baillon à l'enquête « Que pensez-vous du populisme ? Notre littérature possède-t-elle des ouvrages populistes ? » lancée par Constant Burniaux dans *Savoir et Beauté*, n° 4, avril 1930, p. 183.

Mon cher Constant Burniaux,

Je vous étonnerai peut-être, mais je ne sais pas exactement ce que c'est que le populisme. Je n'en connais pas le manifeste ; j'en sais tout juste ce que l'on peut en savoir quand on lit avec peu d'attention et fort rarement les journaux et revues. Ce vague ne me déplaît pas. « Populisme » m'est sympathique et mon Dieu ! je crois que moi aussi je suis plus ou moins populiste, populiste à ma manière, populiste libre, si être populiste ce n'est pas craindre de prendre le sujet de ses observations littéraires et de son affection humaine parmi les gens tout simplement du peuple. Mais je n'irai pas jeter l'anathème à ceux qui cherchent leurs personnages dans des milieux plus cossus ou plus fantaisistes. Le grand point est d'être sincère, que cela vienne du cœur, d'agir par conviction, non par discipline ou par snobisme. Car il faut redouter le snobisme, même dans le populisme.

Je ne crois pas que celui-ci devienne jamais un mouvement d'envergure. Il ne faut pas s'illusionner. Les gens du peuple sont les premiers à se désintéresser des livres où on les représente. Voyez ce qu'ils lisent. Voyez les films qu'ils trouvent « beaux ». De plus, le populisme ne crée pas un nouvel état d'esprit comme le firent le romantisme, le symbolisme, l'école du Parnasse. Des populistes, il y en eut de tout temps. Il y en aura sans doute jusqu'à la fin du monde. On s'est tout simplement compté ; histoire, je suppose, de se sentir les coudes.

Il faut, en tout cas, souligner la différence entre la littérature populiste et la littérature prolétarienne chère à certains. Prolétarien est devenu un mot de combat, un mot de partisan, un vilain mot (en art, s'entend) surtout depuis qu'il s'est allié avec un autre mot pas très beau : dictature. Cela n'a plus rien à voir avec la littérature qui doit être avant tout, me semble-t-il, individualiste.

Vous me demandez si la littérature belge possède des ouvrages populistes. Bien sûr que oui. Mais faute de définition précise je me garderais d'accoler ce qualificatif à l'œuvre de qui que ce soit. Il plairait à l'un et déplairait à l'autre. Mais je crois qu'en sauvegardant sa liberté, notre grand et magnanime Eekhoud l'eût apprécié.

Références

- ARON, Paul et Françoise CHATELAIN, *Manuel et anthologie de littérature belge à l'usage des classes terminales de l'enseignement secondaire*, Bruxelles, Le Cri, 2009.
- ARON, Paul, *La Littérature prolétarienne en Belgique depuis 1900*, Bruxelles, Labor (Un livre une œuvre), 1995.
- Baillon, André, *Baillon I*, Paris, Cambourakis, 2009.
- , *Baillon II*, Paris, Cambourakis, 2013.
- , « C'est du moins mon avis », *Le Rouge et le Noir*, n° 7, 12 juin 1930.
- , *Chalet 1. La Vie est quotidienne*, Paris, Rieder, 1925.
- , *Délires*, Paris, À la Jeune Parque, 1927.
- , *Des vivants et des morts : Le Neveu de Mademoiselle Autorité* (I), Paris, Rieder (Prosateurs français contemporains), 1930 ; *Roseau* (II), Paris, Rieder (Prosateurs français contemporains), 1932.
- , *En sabots*, Paris, Rieder, 1922.
- , *Histoire d'une Marie*, Paris, Rieder, 1921.
- , *Moi quelque part...*, Bruxelles, La Soupente, 1920.
- , « Notre enquête », *Savoir et Beauté*, n° 4, avril 1930.
- , *Le Perce-oreille du Luxembourg*, Paris, Sillage, 2009.
- , *Un homme si simple*, Paris, Rieder, 1925.
- , *Zonzon Pépette, fille de Londres*, Paris, Ferenczi, 1923.
- BAUDORRE, Philippe, « Le réalisme socialiste français des années trente : un faux départ », dans Paul Aron, Gisèle Sapiro, Frédérique Matonti (dir.), *Sociétés & représentations*, n° 15 (2002) « Le Réalisme socialiste en France », p. 15-38.
- DENISSEN, Frans, *André Baillon. Le Gigolo d'Irma Idéal*, Bruxelles, Labor (Les Archives du futur), 2001.
- DENISSEN, Frans, Maria Chiara GNOCCHI et Eric LOOBUYCK (dir.), *Bibliographie de et sur André Baillon 1898-2004*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique (Séries bibliographica), 2005.
- DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil (Points / Essais Inédit), 2000.
- EINHORN, Elsabé, « The populist movement in French literature », Thesis presented for the Degree of Doctor of Philosophy in the Department of French, 1952, University of Cape Town, 183 f.
- GNOCCHI, Maria Chiara, « Baillon et les "Prosateurs belges contemporains" : une équipe ? (en reprenant une réflexion de Jean Muno) », *Les Nouveaux Cahiers André Baillon*, n° 6 (2008), p. 7-25.
- HAUZEUR, Geneviève, *André Baillon. Inventer l'Autre. Mise en scène du sujet et stratégies de l'écrit*, Bruxelles, Peter Lang (Documents pour l'histoire des Francophonies / Europe), 2009.

- KLINKENBERG, Jean-Marie, « La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique », *Littérature*, n° 44 (1981) « L'Institution littéraire, II », p. 33-50.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (dir.), *Textyles*, n° 15 (1998) « L'institution littéraire ».
- LEMONNIER, Léon, « Du naturalisme au populisme », *La Revue mondiale*, 1^{er} octobre 1929.
- , *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930.
- , « Populisme », *Les Nouvelles littéraires*, 18 janvier 1930.
- , « Populistes d'hier et de demain », *L'Œuvre*, 15 octobre 1929.
- , « Le roman populiste », *Le Mercure de France*, 15 novembre 1929.
- , « Un manifeste littéraire. Le roman populiste », *L'Œuvre*, 27 août 1929.
- MUNO, Jean, « L'esprit Rieder dans le roman belge de l'entre-deux-guerres », dans Michel Otten (dir.), avec la collab. de Roland Beyen et Pierre Yerles, *Études de littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, p. 315-326.
- PAVEAU, Marie-Anne, « "Le roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, n° 55 (juin 1998), p. 45-59.
- POULAILLE, Henry, *Nouvel âge littéraire*, Bassac, Plein Chant, 1986 [Paris, Librairie Valois, 1930].
- RAGON, Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne en France. Littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*, nouvelle éd., Paris, Albin Michel, 1974.
- ROGER, Philippe, « Le roman du populisme », *Critique*, n° 776-777 (janvier-février 2012) « Populismes », p. 5-23.
- STÉPHAN, Raoul, « Le populisme et le roman populiste », *La Grande Revue*, juillet 1938.
- THIESE, Anne-Marie, *Écrire la France. Le Mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, Presses universitaires de France (Ethnologies), 1991.
- VIVIER, Robert, « Anna et le hasard. Réflexions sur le populisme et les ressorts du roman », *Le Flambeau*, 16^e année, n° 4 (avril 1933), p. 442-464.
- WOLF, Nelly, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France (Pratiques théoriques), 1990.



Marc Bernard, le « Goncourt » et le populisme

BRUNO CURATOLO

*Un écrivain venu du peuple est,
sous nos climats, un oiseau rare auquel
nul d'entre nous ne prétend ressembler¹.*

Après qu'il eut reçu le prix Goncourt pour *Pareils à des enfants*, en 1942, Marc Bernard fit, comme c'est la règle, un certain nombre de déclarations publiques, notamment à la radio, dès le lendemain de l'attribution. À son interlocuteur qui lui demande : « Quand êtes-vous venu à la littérature ? Vos premiers biographes disent que vous fûtes ouvrier métallurgiste », il répond :

C'est même la première fois, à ma connaissance, qu'un ancien ouvrier se voit attribuer le prix Goncourt. On peut voir là, à juste titre, me semble-t-il, comme le symbole de l'accession à la culture de gens qui en furent séparés durant des générations. C'est là, je crois, ce qui donne cette année à ce prix une valeur qui dépasse ma personne, une valeur plus importante qu'un choix individuel. Comme si on reconnaissait à la classe ouvrière un droit nouveau. Jusqu'à l'âge de 28 ans, mon sort, en effet, s'est confondu avec celle-ci².

Les éléments de biographie préparés pour la presse indiquent ainsi : « Sauteris à onze ans, chez un commissionnaire en vins / Commis à treize ans dans une droguerie / Ouvrier fraiseur en 1917 [...] / 1923 : cheminot (à Villeneuve-Saint-Georges) / 1926 : usines Renault³ ». Ce qu'on sait par ailleurs, c'est que Bernard, né le 6 septembre 1900 à Nîmes, était le fils d'un père volage et aventurier qu'il vit partir, à cinq ans, pour l'Amérique où il mourut assassiné, et d'une lavandière,

1 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930, p. 69.

2 « Déclaration de M. Marc Bernard à la radio ». Ms 835/2. 4 feuillets dactylographiés, papier beige, format A4, numérotés en haut à gauche. Fonds Marc Bernard, Médiathèque municipale de Nîmes – Le Carré d'art. Nous remercions M. Michel Étienne, son directeur, de nous avoir permis d'accéder à ces documents et la Ville de Nîmes de nous autoriser à les reproduire.

3 « Biographie ». Ms 835/2. 1 feuillet manuscrit, papier beige, format A4. Écriture fine à l'encre noire.

morte alors qu'il en avait treize⁴. La parenthèse dans ce début de vie laborieuse fut l'inscription « au conservatoire de Marseille en 1919 (classe de comédie) », prémisse d'une carrière artistique qui commença en 1928 une fois que Bernard, « monté » à Paris, parvint à devenir journaliste littéraire, notamment à *Monde*, l'hebdomadaire dirigé par Henri Barbusse.

L'auteur de *Zig-Zag*, son premier roman paru en 1929 chez Gallimard⁵, après la nouvelle « Insomnie » publiée par les *Cahiers du Sud* pendant l'été 1928, avait donc vocation de fonder, au début des années trente, le groupe des écrivains prolétariens avec, entre autres, Henri Poulaille, Eugène Dabit ou Louis Guilloux, et d'adopter des positions politiques proches du communisme dans une période dont on sait qu'elle n'invitait pas à la nuance. Toutefois, dans les mêmes années, il fut l'ami de certains poètes surréalistes, peu enclins à suivre la ligne et dont l'inspiration était parfois voisine de la sienne. C'est justement la complexité de Marc Bernard en matière d'esthétique littéraire que nous voudrions refléter ici depuis ses premiers essais jusqu'à la consécration du Goncourt.

Polémique

Le 4 août 1928, le rédacteur en chef de *Monde*, Augustin Habaru, lançait une enquête sur la littérature prolétarienne qui reçut des dizaines de réponses⁶, dont celle de Benjamin Péret qui eut pour effet de déclencher la fureur de Marc Bernard, devenu vite identifiable par son ton incisif dans les différents journaux qui accueillirent ses chroniques ; il faut dire que l'auteur du *Grand Jeu* n'y était pas allé de main morte pour « gifler » Barbusse⁷ et Romain Rolland⁸, ce qui lui valut cette réplique :

Il est, à n'en pas douter, un de ces hommes de génie qui, comme il le dit lui-même, projettent en tous sens des lueurs incendiaires. Si parler fort, sans savoir au juste ce que l'on dit est signe de génie, M. Benjamin Péret en possède à revendre⁹.

Cependant, et c'est une marque de la plasticité intellectuelle de Bernard, l'article lui donne l'occasion de s'adresser également au défenseur du pacifisme :

[...] notre amitié pour lui nous fait un devoir de lui signaler et de combattre ce que nous considérons comme la plus grande erreur de sa vie, c'est-à-dire sa théorie de la non-violence que nous jugeons beaucoup plus onéreuse à l'humanité qu'un

4 Pour une biographie informée, voir la préface de Stéphane Bonnefoi au recueil d'articles de Marc Bernard qu'il a procuré sous le titre *À l'attaque*, Paris, Le Dilettante, 2004, p. 7-26.

5 Des extraits en furent donnés dans *La NRF* (août 1929) où Jean Paulhan, Nîmois de naissance, fit sa place « naturelle » à Marc Bernard qui y donna des notes de lecture, notamment sur les ouvrages de Poulaille (*Le Pain quotidien*, février 1932, *Les Damnés de la terre*, juillet 1935) et de Dabit (*Villa Oasis*, juillet 1932, *Faubourgs de Paris*, août 1933, *La Zone verte*, février 1936). Voir Claude Martin, *Table et Index de La Nouvelle revue française de 1908 à 1943*, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 2009, p. 390-391.

6 Voir la note 1 à l'édition de l'article « Littérature prolétarienne : réponse à Benjamin Péret » dans Marc Bernard, *À l'attaque*, op. cit., p. 37.

7 « Barbusse n'a pas pu être Paul Bourget et s'en venge comme il peut » (*ibid.*, p. 38).

8 « [...] pauvre tuberculeux qui gémit périodiquement en Suisse dans sa boîte à coton » (*id.*).

9 *Id.*

effort libérateur. Ces réserves faites, nous sommes bien obligés de reconnaître [...] la sympathie de Romain Rolland pour les conquêtes du prolétariat qui s'affirme avec force chaque fois que cela est nécessaire¹⁰.

Le lecteur aura compris que cette leçon du cadet au Maître n'a rien à voir avec la création littéraire et que le « nous » systématiquement employé fait de Bernard le porte-parole d'une doxa révolutionnaire dont, avouons-le, Péret avait bien raison de se moquer : la polémique politique l'emporte sur le souci artistique, l'époque y a incité, on peut le regretter, mais ce fut une caractéristique de ce temps-là. Plus surprenante, peut-être, fut la querelle engagée avec les trois « G » – Guéhenno, Guilloux, Giono –, tous trois fils de cordonniers¹¹, écrivains « venus du peuple » s'il en fut et auxquels Bernard aurait voulu trouver un air de (sa) famille idéologique. C'est d'abord à l'auteur de *Caliban parle* qu'il s'en prend, lui reprochant son « sentimentalisme » envers le peuple, l'essai offrant « comme un résumé de toute la phraséologie qui, de Rousseau à Jaurès, servit à tous les tribuns¹² ». Cette attitude compatissante, pour l'intransigent Marc Bernard, relève par trop de la « littérature » et manque à son devoir qui est l'engagement révolutionnaire aux côtés de Caliban : « Il faut aller jusqu'au bout avec lui (et Jean Guéhenno n'ignore pas le but dont il s'agit) ou ne pas se mettre en route¹³. » À la lecture de cet article, Louis Guilloux, dans une lettre à Barbusse, avait pris la défense de son ami en des termes indignés : « Pour tout autre lecteur qu'un lecteur communiste, le livre paraît chargé d'autre chose que de "sympathie", de quelque chose de plus chaud, de plus ardent, de plus dangereux peut-être que la tiède effusion que laisse supposer votre collaborateur¹⁴. » Et il concluait de la sorte :

La littérature prolétarienne est-elle nécessairement marxiste, dogmatique, sans liberté ? Voilà ce qu'il faudrait nous dire. Et tous ceux qui, étant hommes du peuple, et l'aimant autant que vous, travaillent pour lui, mais en dehors de tout dogme marxiste ou autre, doivent-ils s'attendre, ceux-là, à se voir traités par les communistes comme des traîtres et des « bourgeois » – à voir mise en doute la sincérité de leurs espoirs révolutionnaires¹⁵ ?

La réponse de Bernard ne fit guère de concession, estimant qu'un « intellectuel capable de s'élever au-dessus de sa classe [...] exigera une dialectique plus tranchante, un raisonnement plus incisif, une vue d'ensemble plus objective, des arguments moins basés sur le cœur et davantage sur sa raison critique¹⁶ ». À ce stade, il semble en désaccord total avec Léon Lemonnier quand celui-ci écrit, par exemple : « Le roman

10 *Ibid.*, p. 39-40.

11 Pour être précis, les parents de Guéhenno étaient employés dans une fabrique de souliers à Fougères. Voir Florent Le Bot, « Changer la vie. Jean Guéhenno mémorialiste des ouvriers fougerais de la chaussure », *Cahiers Jean Guéhenno*, n° 2 (novembre 2010), p. 40-54.

12 Marc Bernard, « Jean Guéhenno : Caliban parle », *Monde*, 29 décembre 1928 ; *À l'attaque*, *op. cit.*, p. 50-51.

13 *Ibid.*, p. 53.

14 Publiée dans *Monde* (26 janvier 1929), citée dans la note 1 accompagnant « À propos de Caliban parle : réponse à Louis Guilloux », parue le même jour ; *À l'attaque*, *op. cit.*, p. 54.

15 *Ibid.*, p. 55.

16 *Ibid.*, p. 56.

est un art, précisément parce qu'il rejette toute pensée spéculative¹⁷. » Néanmoins, il proposait de tendre « une main fraternelle » à

ce petit groupe d'écrivains qui, à un moment où le catholicisme fauche à nouveau les rangs des intellectuels pour les jeter en troupeau lamentable au pied de la croix¹⁸, paraît vouloir se diriger vers le prolétariat révolutionnaire¹⁹.

À chacun son credo, mais on voit que celui de Marc Bernard, dans ces circonstances, manquait pour le moins de tolérance envers les uns²⁰, de véritable générosité envers les autres²¹.

L'« affaire Giono » devait prendre un tour plus personnel tout en restant sur un terrain idéologique. Stéphane Bonnefoi rappelle que Giono avait refusé de participer au débat sur la littérature prolétarienne organisé par *Monde*, le 7 décembre 1931, à ce motif : « Tout ce que je connais du peuple est poétique. [...] Aucun congrès, aucun débat, aucune école ne fera surgir le génie prolétarien. [...] C'est une affaire de cœur et d'humanité. Il n'y a pas encore de littérature prolétarienne en France²². » Dans son article au titre ironique, « Jean Giono ou Monsieur a sonné ? » (*Monde*, 30 juillet 1932), Bernard, après avoir exposé les arguments dogmatiques habituels, vise l'homme :

Giono, à vrai dire, n'a jamais prétendu être des nôtres : avec une grande roublardise, en finissant, il a eu soin de ne jamais écrire une ligne qui puisse entraver sa carrière littéraire, il a soigneusement évité, comme tant d'autres d'ailleurs, de prendre une position nette en face des problèmes les plus urgents et les plus tragiques de l'heure²³.

Notons que le différend avec Guéhenno et Guilloux venait d'une conception de la littérature partagée par un « groupe » alors qu'ici l'accusation porte sur une démarche individualiste, faute impardonnable. D'autre part, l'auteur du *Grand Troupeau* ayant reçu la Légion d'honneur au printemps 1932, Bernard l'accuse de l'avoir sollicitée, ce qu'il trouve « dégoûtant » :

Qu'à trente-cinq ans un écrivain, qui a gratté du papier dans une cage à mouches pendant des années pour un salaire de famine, dont le père était bouif, n'ait rien de plus pressé, dès qu'il a publié une demi-douzaine de livres, que d'aller se

17 Léon Lemonnier, *Manifeste*, op. cit., p. 36.

18 Allusion probable à l'influence, plus ou moins durable, exercée par Jacques Maritain sur certains écrivains comme Jean Cocteau.

19 *Ibid.*, p. 57-58.

20 Les relations entre les marxistes et les chrétiens devaient évoluer dans le sens d'un dialogue plus fécond quelques années plus tard, notamment avec la création de la revue *Esprit*, par Emmanuel Mounier, en 1932.

21 Stéphane Bonnefoi indique que M. Bernard prit la défense de J. Guéhenno en réagissant à l'assaut de Julien Benda (*Les Nouvelles littéraires*, 2 février 1929) contre *Caliban parle* (*Monde*, 16 février 1929).

22 Texte publié dans *Monde* (19 décembre 1931), cité dans *À l'attaque*, op. cit., p. 105.

23 Marc Bernard, *À l'attaque*, op. cit., p. 106-107.

coller dans les bras de ceux qui tiennent le manche, cela m'ahurit, que voulez-vous que je vous dise²⁴.

Il va sans dire que Giono y alla de sa réponse à laquelle Bernard répondit²⁵... et l'affaire s'en tint là, ou presque.

Force est de constater que les philippiques de Marc Bernard contre ses confrères sont fort peu littéraires, ses prises de position ne se soucient que de la conformité aux mots d'ordre au détriment, semble-t-il, de ceux de la création. Mais il y a, dans le même temps, un autre Bernard, l'écrivain d'abord, puis le véritable chroniqueur littéraire, celui qui collabore à *Europe*.

Critique

C'est précisément dans cette revue, créée en 1923, que les premiers ouvrages de Marc Bernard furent commentés par des lecteurs exceptionnels. Il revint ainsi à Philippe Soupault de rédiger la notice de *Zig-Zag* (1929) en une analyse qui forme un contraste surprenant par rapport à ce que nous venons d'entendre au sujet de la littérature « prolétarienne » :

Marc Bernard ne considère pas les hommes et les choses comme des spectacles plus ou moins divertissants. Il voit autour de ces « motifs » le halo que forme le rêve. Les personnages que fait vivre l'auteur de *Zig-Zag* ne sont pas dépouillés de leur « auréole ». Ils font partie du monde de nos rêves sans cesser d'appartenir à notre vie quotidienne. Ils sont en quelque sorte le jouet de deux logiques selon lesquelles ils agissent. Et ce sont ces interférences, ces contradictions qui font des créatures de Marc Bernard des êtres profondément vrais et attachants. Il ne s'agit pas de lutter avec eux mais d'accepter leur existence, d'admettre leur réalité très différente de celle que nous avons coutume de considérer comme vraie²⁶.

Qui aurait cru que, pour le polémiste de *Monde*, il y eût deux « mondes » : celui du rêve et celui de la réalité ? Qui eût pensé qu'un être fût ainsi double, trempé dans son bain d'origine et s'échappant vers l'immatériel ? L'auteur de la *Rose des vents* (1920) savait de quoi il parlait et avait chaussé ses bonnes lunettes surréalistes pour découvrir derrière le décor social de *Zig-Zag* l'étoffe des nuages.

Le deuxième grand lecteur de Bernard fut Eugène Dabit pour son roman suivant, *Au secours !* (1931), fortement autobiographique :

Le désir vient de répondre au cri que lance ce livre, non pour le sauver, il est chargé d'une vie lourde, intime, frémissante, qui le portera à travers les mauvais courants, mais d'y répondre simplement par amour. Il est dans la main comme un fruit dont la chair reste saine et nourrissante²⁷.

24 *Ibid.*, p. 109.

25 Marc Bernard, « Réponse à la lettre de Giono » (*Monde*, 6 août 1932) ; *À l'attaque*, op. cit., p. 110-111.

26 Philippe Soupault, « Marc Bernard – *Zig-Zag*. Un vol. in-16 (NRF, édit.) », *Europe*, juillet 1930, p. 413-414.

27 Eugène Dabit, « Marc Bernard – *Au Secours*. Un vol. in-16 (NRF édit.) », *Europe*, mars 1932, p. 466.

L'histoire est celle d'un apprenti dans une fabrique de chaussures (décidément...), « une vie d'usine évoquée sans réalisme, sans lourdeur », dont la mère, « laveuse », n'a que lui comme « joie sur cette terre où le bonheur ne sourit qu'aux maîtres²⁸ ». Malade, usée par le travail, elle lui transmet cependant une conscience sociale : « À travers les lignes précises de ce récit, on la sent vivre sourdement, riche de bonté, de possibilités dédaignées, soutenue par une juste révolte dont les paroles et les gestes se graveront dans l'esprit de l'enfant²⁹. » Le vocabulaire, sous la plume de celui qui, à cette date, a publié *L'Hôtel du Nord* et *Petit-Louis*, ne trompe pas : à l'évocation des milieux populaires, il sait bien qu'il faut, pour être romancier, faire vivre des personnages qui ne soient pas des « types », mais des êtres animés davantage par des sentiments que par des idées. Et c'est à l'amour, passionnel cette fois, que Marc Bernard consacre son troisième récit, *Anny* (1934), auquel Jean Blanzat accorde son attention :

La justesse de l'analyse, l'organisation du récit, la densité même de la phrase, tout montre que l'auteur a une connaissance profonde et presque cruelle de son sujet. [...] À travers *Anny*, à travers sa chair surtout, c'est le secret de la vie même que cherche le narrateur, et seulement pour s'en croire le maître, pour le posséder de la seule façon que la possession autorise dans cet ordre : en y mêlant à flots sa propre misère, en le corrompant, en le souillant³⁰.

Nous sommes loin de la conscience de classe, nous sommes à l'époque où Marc Bernard rompt avec ses « camarades » ; Stéphane Bonnefoi rapporte ainsi l'épisode :

Anny est un roman d'amour, lequel, circonstance aggravante, reçoit le prix Interallié. Pour son successeur à la critique de *Monde*, Gérard Walter – comme pour Jean Fréville dans *L'Humanité* – Marc Bernard est passé de l'autre côté : « Un livre inutile est venu prendre place parmi tant d'autres [...] Ce qui est à retenir, c'est le fait que l'écrivain prolétarien Marc Bernard a résolument emboîté le pas aux écrivains bourgeois les plus avérés³¹. »

Si ces sévères censeurs avaient feuilleté les livraisons d'*Europe* en ce début des années trente, ils auraient compris que Marc Bernard, en matière de goût littéraire, était « de l'autre côté » depuis longtemps, et peut-être depuis toujours. Lisant *Antarès* de Marcel Arland, il y trouve un « charme », un « mouvement d'une grâce invincible », une « poésie aérienne » :

les arbres et le ciel jouent un rôle aussi important, pour le moins, que les êtres réels, dans la mesure où ils le sont, où nous le sommes. Ce monde nous est montré à travers un enfant qui ne contribue pas peu à reculer cette mince frontière qui sépare le rêve de la réalité³².

28 *Ibid.*, p. 467.

29 *Id.*

30 Jean Blanzat, « Marc Bernard – *Anny* (NRF édit.) », *Europe*, décembre 1934, p. 629-630.

31 Marc Bernard, *À l'attaque*, op. cit., p. 25.

32 Marc Bernard, « Marcel Arland – *Antarès* (NRF édit.) », *Europe*, décembre 1932, p. 620.

Par ces lignes, fort éloignées du réalisme socialiste, il faut bien l'admettre, Bernard révèle sa véritable propension, qui est d'approcher, par la fiction, le mystère de chaque être. Et là, son point de vue rejoint celui de Lemonnier : « L'imagination, l'inspiration jouent le premier rôle dans la création artistique³³. » Deux ans plus tard, commentant *Les Vivants* du même Arland, il écrit :

Une parenté étroite lie tous ces personnages d'un village qui vivent sous nos yeux, et chacun d'eux nous livre le drame profond, le drame secret de sa vie. Nous voici au centre même de la grande aventure humaine, celle qui tient moins dans les circonstances extérieures que dans l'essence des êtres, et à quoi nul ne peut ajouter ou retrancher. Les circonstances sont l'épiderme, mais la façon de réagir est la chair qui filtre la douleur, l'interprète et lui donne un accent unique³⁴.

Cet « essentialisme » aurait de quoi écarter définitivement le chroniqueur de la route commune si, bifrons, il ne la reprenait avec, par exemple, un mois plus tard, sa lecture de *L'Île* d'Eugène Dabit où il constate avec satisfaction que, des pêcheurs des Baléares, l'auteur a su dégager « les traits essentiels qui les rattach[ent] à la grande famille prolétarienne³⁵ ». L'« âme » est ici collective, le vocabulaire rejoignant l'orthodoxie avec des termes comme « solidarité », « camaraderie », « équipe », « sens de classe », « homme libre », « compagnons », « chant d'espérance et de révolte ». Toutefois, cette note de lecture apparaît comme un hapax car, après Arland, écrivain intimiste, c'est aux *Destinées sentimentales* de Jacques Chardonne, écrivain « bourgeois³⁶ », que Marc Bernard réserve ses louanges les plus enthousiastes notamment pour la perfection du style : « Cette langue si pure, si claire ; la légèreté, l'élégance, la simplicité de sa phrase me sont un enchantement³⁷. » Et d'en faire le parangon des « lettres françaises » dans le respect d'un classicisme qui, à y renoncer, serait une perte irrémédiable pour « la littérature internationale ». Mais la valeur du roman tient aussi à sa profonde intelligence du cœur humain : « l'impression de blancheur, le rayonnement de lumière que dégage chacune des pages des *Destinées sentimentales*, tient autant à la qualité des êtres rassemblés là qu'aux mérites de l'art qui leur ont permis d'exister³⁸. » Cette espérance en la vertu de l'homme – au singulier –, sa « noblesse », sa « grandeur », « ses valeurs de pureté, de tendresse, d'harmonie », participe d'un idéalisme qui transcende, on le comprend, les convictions politiques. Enfin, et là, nous rencontrons un thème cher au futur lauréat du Goncourt, Bernard loue le livre « remarquable » de Franz Hellens, *Frédéric*, fruit de ses souvenirs de jeunesse : « Un enfant rêve, les yeux ouverts sur le monde » avec « une grande

33 Léon Lemonnier, *Manifeste*, op. cit., p. 55.

34 Marc Bernard, « Marcel Arland – *Les Vivants* (NRF édit.) », *Europe*, juillet 1934, p. 449-450.

35 Marc Bernard, « Eugène Dabit – *L'Île* (NRF édit.) », *Europe*, août 1934, p. 600-601.

36 Propriétaire, à titre principal ou secondaire, de la maison d'édition Stock et de la marque de cognac Delamain sous son nom civil de Georges Jean-Jacques Boutelleau ; Chardonne est, comme chacun sait, un des bourgs viticoles au-dessus de Vevey (Suisse). Cette région sert, pour partie, de cadre au *Destinées sentimentales* (« Pauline », chap. 2, Paris, Albin Michel, 2001, p. 189-230).

37 Marc Bernard, « Jacques Chardonne – *Les Destinées sentimentales* (Grasset) », *Europe*, janvier 1935, p. 148.

38 *Id.*

fraîcheur, un pouvoir d'étonnement et, par-dessus tout peut-être, cette prodigieuse facilité de l'enfance à passer de l'imaginaire au réel, de confondre rêverie et réalité pour n'avoir pas encore éprouvé les limites où s'inscrivent les règles du jeu³⁹ ». Écho à *Antarès*, préfigure de *Pareils à des enfants*, la dilection de Marc Bernard pour l'« esprit » d'enfance, moins pour son innocence que pour son don poétique, est sans doute le contrepoids – comme Aragon parlait du « contre-monde » dans *Les Voyageurs de l'impériale* (1942) – à une conception matérialiste de l'existence. Et nous allons voir que, fils du peuple, il répugne à faire d'un auteur le produit de son milieu⁴⁰, de l'enfermer dans une condition sociale dont il serait coupable de vouloir s'évader, au moins par l'écriture.

Didactique

Il existe dans le fonds de Nîmes un texte de Marc Bernard, que l'on peut dater d'après 1939 et très certainement de 1942, canevas très élaboré d'une « causerie » intitulée « Littérature prolétarienne⁴¹ ». Le conférencier affirme d'emblée : « Nous entendons séparer le politique du littéraire », dans la mesure où « ce mouvement littéraire est indépendant des conditions politiques que se sont données les différents pays. » De l'Angleterre au Japon, de la Belgique à la Russie, peut s'observer « un phénomène universel, à savoir la montée des classes populaires vers la culture ». Cette idée, nous l'avons déjà croisée dans l'entretien radiophonique suivant l'attribution du Goncourt – ce qui nous le fait dire contemporain – et Bernard, dans un exposé historique, rappelle les conséquences de la révolution industrielle : « l'invention scientifique a fait infiniment plus pour la libération matérielle du prolétariat que toutes les théories politiques », progrès accompagné par l'accès à l'instruction. Cependant, il faudra attendre le vingtième siècle, du moins en France, pour que les « gens du peuple, à de très rares exceptions près, eussent l'audace de s'exprimer ». Quant à la littérature prolétarienne, Bernard en voit l'origine dans le compagnonnage et rapporte l'exemple du cordonnier allemand Hans Sachs, dont Wagner s'inspira pour ses *Maîtres Chanteurs*, qui créa à Nuremberg une école de poétique : « Pourquoi n'apprendrait-on pas à faire des poèmes comme on apprend à faire des chaussures ? » (*Au secours !*) Et Bernard a ce jeu de mots, peut-être involontaire : « On examinait le poème avec le même sérieux, la même attention que s'il se fût agi d'un soulier : il fallait que pas un pied ne dépasse. » Mais l'artisanat disparaissant, l'ouvrier moderne est plus éloigné de l'art que ne l'était le compagnon et il revient à des écrivains, qui ne sont pas d'origine populaire, de faire du prolétariat la matière de leur œuvre, dans leur fascination pour la fresque industrielle :

Ces fours rougeoyants, ces machines brillantes, haletantes, ces longues galeries prises dans une nuit éternelle, ces usines, ces fabriques illuminées la nuit

39 Marc Bernard, « Franz Hellens – Frédéric (NRF édit.) », *Europe*, juillet 1936, p. 431-432.

40 Lemonnier affirme, lui : « Il y a souvent un divorce complet entre l'homme et l'auteur » (*Manifeste*, op. cit., p. 44).

41 Ms 835/7,1. Huit pages manuscrites rédigées au recto sur un cahier de type écolier petit format, feuilles non lignées, numérotées au crayon en haut à droite ; un passage largement barré sur le f° 6, plusieurs ratures ailleurs, un ajout en regard du f° 8, dernier tiers. Écriture identique à celle du ms « Biographie ».

comme des paquebots, cette immense peine de l'homme jeté dans l'aventure du machinisme.

Le naturalisme précède ainsi la naissance de la littérature prolétarienne ouvrière et « aussitôt, cette littérature atteint son expression la plus parfaite. Un géant se lève du plus misérable, du plus dépouillé des peuples : Maxime Gorki [...], le représentant-type de la littérature prolétarienne dans ce qu'elle a de plus vigoureux. » Bernard en vient alors à « la période qui s'étend de 1925 jusqu'au début de la guerre » et règle son compte à Henry Poulaille, « garçon obstiné » qui « rêvait de jouer le rôle de chef d'école ». Le morceau mérite d'être cité assez longuement :

Malheureusement pour lui et pour sa tentative, ses vues sur la littérature prolétarienne sont assez simplistes. On pourrait même dire que sa conception en devient caricaturale. Ce que Poulaille mettait en avant dans l'écrit, c'était ce qu'il appelait « le document humain », le « témoignage ». [...] Si l'on en juge par ses livres, il semblerait que ce que Poulaille entend par « document humain », par « témoignage », c'est tout d'abord la sincérité, l'authenticité de l'écrit. Mais Poulaille a de ces mots également une conception à lui, et que je suis bien loin de partager. Car pour lui authenticité signifie surtout « texte écrit par un écrivain ouvrier ou paysan, vivant de son travail manuel ». Sans nul souci de la qualité de ce texte. Il suffit à ses yeux que cet écrivain prolétarien parle de son travail, de ses compagnons, de sa vie pour que l'œuvre soit valable.

Tout jugement d'ordre littéraire paraissait à Poulaille une déformation bourgeoise, un pur jugement esthétique qui, nous disait-il, ne l'intéressait d'aucune manière. Conséquent avec lui-même, il poussait sa théorie jusqu'à ses conséquences les plus lointaines, les plus fâcheuses. Poulaille défendait ce qu'il appelait : le droit au mal écrire. Il souhaitait, avant toutes choses, découvrir et publier des textes ayant pour objet la description des milieux ouvriers. Partant du principe qu'un écrivain prolétarien ne saurait lutter à armes égales avec un écrivain d'origine bourgeoise, de formation classique, et qu'au surplus sa raison d'être n'était pas là, Poulaille, négligeant les qualités de style et même de pensée, ne recherchait dans un écrit d'ouvrier que ce qu'il appelait un témoignage, un document sur la vie prolétarienne.

La charge est féroce⁴², un peu injuste, reconnaissons-le, pour le romancier que fut Poulaille lui-même, auquel Marc Bernard ne reconnaît qu'un mérite, celui d'avoir réuni « un groupe d'écrivains qui, sans lui, ne se seraient peut-être jamais rencontrés », Guilloux, Peisson, Giono, Tristan Rémy, Dabit. Ce dernier, « le plus fidèlement attaché à la formule littéraire prolétarienne », aurait dû faire l'objet d'un éloge appuyé, à peine esquissé toutefois car, à cet endroit, le manuscrit s'interrompt et, sous le titre « Hommage », on lit ces lignes :

Pourtant, je dois à la vérité de dire que les romans de Dabit me paraissent extrêmement faibles, de même que ceux de Poulaille ou de Tristan Rémy. Je mets à part ceux de Peisson qui sont des livres d'aventure et ceux de Louis

42 Ici encore, M. Bernard semble beaucoup plus proche de Lemonnier qu'il ne put l'être jamais des écrivains prolétariens quand l'auteur du *Manifeste* demande au romancier de ne pas « déverser ses notes dans ses romans, mais au contraire [de] les détruire, afin de les transposer, afin d'imaginer le réel » (*Manifeste*, op. cit., p. 57).

Guilloux que je tiens pour l'un des plus beaux écrivains contemporains, et qui est loin d'occuper la place à laquelle il a droit. En effet, j'ai relu, par scrupule professionnel, plusieurs livres d'auteurs purement prolétariens, pour vous en parler aujourd'hui. J'avoue que la plupart m'ont paru prodigieusement dénués d'intérêt.

C'est bien pour Guilloux, moins pour Dabit car, pour le coup, l'injustice est flagrante et l'on a la pénible impression que Bernard renie le très bel hommage qu'il avait rendu à son ami dans le numéro spécial que *La NRF* lui avait consacré en 1939⁴³. C'est dans ce portrait qu'il emploie à nouveau la formule « à hauteur d'homme⁴⁴ » qu'il avait déjà utilisée dans « Le souvenir d'Eugène Dabit », paru dans l'hebdomadaire *La Lumière*, le 5 septembre 1936 : « La voix de Dabit est prise dans les pages de ses livres aussi nette, aussi pure qu'elle l'était dans la réalité. C'est une œuvre à hauteur d'homme, qui ne donne jamais l'impression que l'auteur a voulu se dépasser lui-même⁴⁵. » L'ambiguïté vient du fait que Marc Bernard, outre qu'il a toujours pensé que Dabit n'avait pas été assez exigeant vis-à-vis de son travail, tenait à se dégager du « groupe des écrivains prolétariens », pour des raisons moins politiques qu'artistiques ; c'est ce qu'il sous-entend en ouvrant l'article qui porte ce titre : « Il est toujours vexant pour un écrivain de se voir loger dans les petits casiers des critiques⁴⁶. » Ce texte, comme l'établit Stéphane Bonnefoi, est la somme de deux « papiers » précédents, « Petite histoire du groupe des écrivains prolétariens » et « Littérature prolétarienne » (*Le Figaro littéraire*, 23 juin et 7 juillet 1942), la « césure » étant marquée par la phrase « Des remords me viennent en me relisant... », à peu près au mitan du tout. Le deuxième texte n'a que peu à voir avec le manuscrit que nous citons ici, même si des éléments communs s'y trouvent ; cependant le lien se fait avec cet ajout, tout en bas de la dernière page, entre deux mots soulignés, « Présent⁴⁷ » et « Figaro » : « Mais, tandis que je parle, un scrupule me vient ». La « causerie » fait donc visiblement partie d'un ensemble de commandes passées à Bernard concernant cette histoire du groupe fondé dix ans auparavant, son intérêt principal résidant, pour ce qui est du jugement porté sur les anciens « camarades », dans la liberté de son propos. En effet, les articles du *Figaro*, tout en ne ménageant pas les remarques ironiques, sont beaucoup moins meurtriers ; dans le premier, Bernard se moque passablement de la naïveté des jeunes gens auxquels il appartenait : « À dire tout bien franchement, nous ne nous étions jamais mis d'accord sur le sens de ces mots : écrivains prolétariens, à ceci près qu'il s'agissait pour nous d'écrivains venus du peuple », définition précisée en « écrivains venus du peuple et écrivant sur le peuple » afin de se démarquer à la fois d'auteurs en étant originaires, mais ne s'en préoccupant pas (Rousseau ou Beaumarchais) et de

43 « Dabit en visite », *La NRF*, « Hommage à Eugène Dabit », juin 1939 ; repris dans Marc Bernard, *À hauteur d'homme*, Bordeaux, Finitude, 2006, p. 33-42.

44 « [...] il était juste à hauteur d'homme, à votre hauteur » (*ibid.*, p. 35).

45 Repris dans *À l'attaque*, *op. cit.*, p. 140.

46 « Le groupe des écrivains prolétariens » (*Comœdia*, 25 juillet 1942), repris dans Marc Bernard, *À l'attaque*, *op. cit.*, p. 142.

47 Peut-être faut-il comprendre qu'après l'évocation du passé, M. Bernard voulait en venir à l'examen de la situation contemporaine.

ceux qui, n'en étant pas, s'en inspiraient, « les naturalistes et les populistes⁴⁸ ». En rappelant les attaques dont le groupe fut la cible, Bernard revient avec humour sur l'épisode Giono, et son « ruban », mais insiste surtout sur la question du style : « [...] les critiques pointaient au crayon rouge les solécismes, les anacoluthes trop abruptes à quoi nous nous laissions aller sur une douce pente, les barbarismes prolétariens », concluant perfidement : « Poulaille revendiquait le droit au “mal écrire”. Et il tenait scrupuleusement parole⁴⁹. » Perfidie pourtant plus sobre et laconique, sans conteste, que la diatribe du manuscrit nîmois. Le second article se veut plus théorique sur le plan littéraire :

Rien ne serait plus vain que de classer les écrivains selon leur origine sociale ; mais si l'œuvre est marquée par cette origine ? Dans l'attachement de certains auteurs au peuple dont ils sont issus, je vois avant tout un rapport de peintre à modèle⁵⁰.

Où on lit à nouveau l'hésitation entre une manière de *Contre Sainte-Beuve*⁵¹ et l'inévitable part d'expérience personnelle que l'écrivain infuse dans son œuvre⁵². Se lit aussi cette idée, déjà rencontrée, que les « primaires », ceux qui n'ont pas eu accès tôt à la culture, gardent, tel Rousseau, comme un esprit « enfantin » et, pour le bien comprendre, il faut avoir à l'esprit que Bernard vient d'achever *Pareils à des enfants*⁵³. Puis, donnant en exemple Baptiste Bonnet et Marguerite Audoux, il souligne « l'effort irremplaçable de la littérature prolétarienne », qui fut d'avoir montré « le peuple de l'intérieur », d'avoir permis que plus rien ne s'interposât entre les personnages et le monde : « Leur souffle même nous a touchés⁵⁴. » Concluant sur les motifs qui conduisirent le « groupe » à sa perte, essentiellement idéologiques — « On exigeait de nous des œuvres qui servissent une cause. » —, Bernard voit en « Malaquais, Meckert, Henri Calet » des auteurs prolongeant la veine prolétarienne, hors école, cela va sans dire. Si, à cette date, Jean Malaquais, né en 1911, n'avait publié que *Les Javanais* en 1939 (prix Renaudot) et Jean Meckert, né en 1910, *Les Coups* en 1942, il est plus étonnant de trouver Calet en leur compagnie avec les titres indiqués par Bernard : *La Belle Lurette* a paru en 1935, *Le Mérinos* en 1937, *Fièvre des polders* en 1939, leur auteur, né en 1904, ne pouvant apparaître comme un « jeune » romancier. Voilà comment celui qui tente de s'extraire d'une famille, tout en rappelant sa généalogie, fait entrer dans une génération des auteurs un peu disparates ; c'est le travers bien connu de l'histoire approximative de la littérature, surtout contemporaine.

48 Marc Bernard, *À l'attaque*, op. cit., p. 144.

49 *Ibid.*, p. 146.

50 *Ibid.*, p. 147.

51 Rappelons que ce texte de Marcel Proust n'a été publié, pour la première fois, qu'en 1954.

52 « Je n'oserais, me semble-t-il, parler avec autant de liberté des “humbles” si je ne venais d'eux : la pudeur, la crainte de juger ce que j'ignore, me feraient baisser la voix » (*Pareils à des enfants*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1994 [1942], p. 223).

53 « [...] la plupart des écrivains prolétariens demeureront [...] fidèles au monde dont ils sont issus, et qui a marqué leur enfance » (*À l'attaque*, op. cit., p. 149).

54 *Id.*

Académique

Le fonds nîmois conserve un lot de six feuillets dactylographiés⁵⁵, sans titre, mais orné en haut du premier de deux tampons, celui de la direction du « Théâtre municipal des Célestins » à Lyon et celui, très peu lisible, d'un bureau (?) des Informations de Lyon portant en son centre l'inscription « AUTORISÉ » ; s'y ajoutent, au crayon, les mentions « Censure », « Marc Bernard », « Prix Goncourt à Lyon ». On peut en déduire qu'il s'agit d'une sorte de conférence, valant service de presse, qui a pu être enregistrée, peut-être organisée par *Le Figaro* pour Gallimard, Bernard s'étant replié à Nîmes après l'armistice, certains passages, nous le verrons, rendant grâce à Paulhan et à *La NRF*. Notons que quelques phrases sont quasi à l'identique de certaines que nous avons relevées dans les articles contemporains donnés au même *Figaro* ; mais les neuf dixièmes du texte sont faits d'une autre pâte, toute personnelle, et c'est bien entendu ce qu'on attendait d'un auteur qui venait d'écrire un livre pour y « conter [ses] souvenirs d'enfance ».

L'exposé débute par le sentiment ambivalent procuré par le prix Goncourt au lauréat : de quelle valeur augmente-t-il son œuvre ? ne bride-t-il pas sa liberté vis-à-vis du public ? quel est le réel intérêt du lecteur ? Bref, il s'agit de la crainte que la pureté de son art soit corrompue par le succès. D'un autre côté, il y a la satisfaction de se voir reconnu et même d'être reconnu... dans la rue. Tout cela n'aurait rien que de très banal si l'on n'avait à l'esprit la position des écrivains prolétariens à l'égard des prix littéraires, qui plus est le Goncourt, créé par des romanciers bourgeois naturalistes ! Marc Bernard, qui ne cesse, dans tous ses articles, d'être habité par la crainte du reniement, n'a pu faire fi de cette attitude vieille d'à peine une décennie, mais il ne peut s'empêcher non plus de rappeler sa première déclaration à la radio :

C'est la première fois, à ma connaissance, que ce prix a été donné à un ancien ouvrier. Ainsi, par delà ma personne, et la dépassant infiniment, je veux voir là un symbole, comme le droit d'accès, reconnu de la manière la moins équivoque, du peuple à la culture.

Manière de rester fidèle à ses origines si ce n'est à ses idées politiques. Toutefois, très vite, l'orateur répond à la question de savoir pourquoi il s'est mis à écrire :

Peut-être écrit-on comme on rêve. Peut-être écrit-on parce que la vie ne nous satisfait pas entièrement, et qu'il nous arrive de vouloir prendre sur elle une revanche, de tenter de rattraper par l'écriture, dans cette sorte d'univers où nous devenons des démiurges, tout ce que nous avons laissé perdre.

Voilà qui est bien peu orthodoxe par rapport, comme nous l'avons vu, à une certaine conception de la littérature engagée d'avant-guerre — Bernard s'en est éloigné de plus en plus —, mais peu fraternel également à l'égard de ceux qui, en cette période de combat clandestin, écrivaient pour « résister », et Bernard ne pouvait pas l'ignorer, au moins par l'intermédiaire de Paulhan. Ici, l'auteur, en évoquant la naissance de sa vocation, définit l'écriture comme le réflecteur d'une réalité double, intérieure et

55 Ms 835/2. Papier beige, format A4, numérotation en haut à droite à partir du f°2.

extérieure⁵⁶, d'où le « moi » ne peut ni ne doit surtout pas s'abstraire : les écrivains qu'il donne pour ses modèles sont Verlaine, Proust et Gide, son « admiration » envers ce dernier l'ayant poussé à proposer le manuscrit de son premier roman à *La NRF*. Ce livre, *Zig-Zag* donc, s'est formé en lui alors qu'il travaillait « dans une usine de la banlieue parisienne, à la porte d'Italie exactement », paysage dont Bernard donne une description poétisée, suivie de la relation d'une dispute, seulement entendue, entre « un couple d'ivrognes ». La scène, très « écrite », se conclut par le récit de la révélation :

Je croyais voir cet homme et cette femme ramper dans l'ombre, je sentais leur souffle plein de poison et de terre et de mort sur mon visage. Et je ressentais un besoin passionné de dresser en face de cela un autre monde, plein de lumière, où l'homme se sauverait, où je me sauverais avec lui, où nous fuirions ces immondes ténèbres. Et l'aigu de mon angoisse venait de ceci, que je me sentais coupable en face de ces gens, pire encore : que j'étais eux, que leur damnation était la mienne. C'était moi qui avais bu, c'était moi qui criais, qui jurais, qui voulais frapper.

En rentrant dans la petite chambre de la rue Froidevaux, en face du cimetière Montparnasse, je me mis à écrire, dans une espèce de songe, un livre extravagant.

Changer soi et le monde par l'écriture, certes, mais pas vraiment dans la solidarité de classe, le premier contact de Bernard avec le milieu littéraire se faisant dans le cercle de *La NRF* : « Ce qui me frappa en eux, ce fut ce trait commun : leur amour profond, désintéressé, de la littérature, et leur refus d'accepter certaines valeurs si elles ne leur paraissaient reposer sur le mérite de l'œuvre propre. » Paulhan, qui était devenu alors le rédacteur en chef de la revue a droit à un panégyrique dont nous ne donnons que la clôture : « Il était, au sens le plus rigoureux de ces mots, le directeur de conscience de ce qu'il y avait de plus vivant, de plus jeune, de plus chargé de promesses dans les lettres françaises. » Cela ressemble à un hommage posthume alors que l'auteur des *Fleurs de Tarbes* n'est évidemment pas « mort » à cette date, mais il a été officiellement remplacé à la tête de *La NRF* par Drieu La Rochelle, dont on ne saurait faire le même éloge.

C'est en pénétrant dans ce milieu que bien des barrières sociales s'abattirent. [...] Ainsi donc, me disais-je, par delà les différences sociales, il existe un carrefour royal où les hommes, d'apparence les plus éloignés, peuvent se rencontrer sur un même plan spirituel, dans leur amour commun des mêmes valeurs ?

Cette communauté, transcendant les origines, il en fait une autre expérience avec les étudiants préparant l'agrégation à la bibliothèque Sainte-Genève – là où Jean Malaquais et Georges Navel allaient eux aussi enrichir leur culture littéraire⁵⁷ – qui lui apprenaient « plus encore que dans les livres ». Sa conviction, devenue intangible, c'est « qu'il n'existe pas d'obstacle, étranger à nous, que nous ne puissions emporter,

⁵⁶ Nous retrouvons là l'analyse faite par Soupault de *Zig-Zag*.

⁵⁷ L'accès y était gratuit, les locaux chauffés en hiver et ouverts toute l'année jusqu'à 22 h. Voir André Gide – Jean Malaquais, *Correspondance 1935-1950*, Paris, Phébus, 2000, p. 25 et Georges Navel, *Travaux*, Gallimard (Folio), 1994 [Stock, 1945], p. 107.

que seule la faiblesse de notre volonté, de nos désirs, de notre passion sont [*sic*] responsables de nos défaites ». Le mérite personnel, valeur bourgeoise quoique républicaine, s'accorde mal à une pensée prolétarienne mais, on l'aura compris, pour Marc Bernard, l'art est une affaire intime⁵⁸ : rien ne serait plus vain que « de classer les écrivains selon leur origine sociale, les nuances sont ici plus subtiles. Une aventure intellectuelle déborde le social de toutes parts, elle touche à des vertus plus secrètes. » Néanmoins, la dernière inflexion de ce développement revient sur la fidélité envers ces « chères ombres [qui] pèsent sur nous et nous inclinent parfois vers ce menu peuple d'où nous venons et nous défend de le répudier⁵⁹ », transition naturelle vers une présentation de *Pareils à des enfants*.

À partir de son Goncourt, Marc Bernard semble avoir été très sollicité ; dans une lettre à Maurice Noël, l'ancien directeur du *Figaro littéraire*, il écrit le 7 janvier 1943 : « On me demande des conférences — mais oui. J'ai proposé "La culture et le peuple", titre provisoire. Je commencerai par Marseille, en m'efforçant de ne pas dire trop de bêtises⁶⁰. » Cela en dit long en tout cas sur la tension qui s'est faite en lui entre la soumission à un classement — le romancier (à succès) venu du peuple — et le désir d'être un « individu », ce mot que proscrivait Barbusse, un artiste en soi. L'évolution de son œuvre montre que la deuxième pente l'a emporté, ses récits se faisant de plus en plus personnels, surtout après la mort de sa femme Else⁶¹. Le « nous » a fini par se fondre dans le « moi », les souvenirs d'enfance ou les mémoires du grand âge traçant un profil différent des « siens » et des « autres », sans compter la découverte d'une dimension spirituelle du monde qui l'aura mené vers une vie davantage attentive à la nature qu'à la société⁶².

58 Ce refus d'une vision collectiviste du monde et de la littérature se signale encore dans l'hommage à Barbusse paru dans *Les Nouvelles littéraires* le 13 septembre 1945, « Barbusse prophète » : « Il semblait qu'il ne pût concevoir l'homme que dans ce qu'on appelle la masse [...] il souhaitait une critique massive ne s'embarrassant ni de justice ni de nuances, tirant un trait noir sur certains grands noms de la littérature contemporaine » (repris dans Marc Bernard, *À hauteur d'homme*, op. cit., p. 47-51).

59 Sentiment très arlandien, il faut le souligner.

60 Ms 835/34.4. 1 f°, papier beige, format A4. Le fonds de Nîmes conserve dix-sept lettres de M. Bernard à M. Noël sur une période allant de 1940 à 1957.

61 Pour une histoire très « personnelle » de la vie conjugale de Marc Bernard, voir Christian Estèbe, *Petit exercice d'admiration*, Bordeaux, Finitude, 2006. Ce livre est en partie construit sur la consultation des archives nîmoises, dont quelques extraits croisent ceux que nous donnons ici.

62 Notamment dans *Tout est bien ainsi*, Paris, Gallimard, 1979.

Références

- BERNARD, Marc, « Marcel Arland – *Antarès* (NRF édit.) », *Europe*, décembre 1932.
- , « Marcel Arland – *Les Vivants* (NRF édit.) », *Europe*, juillet 1934.
- , « Eugène Dabit – *L'Île* (NRF édit.) », *Europe*, août 1934.
- , « Jacques Chardonne – *Les Destinées sentimentales* (Grasset) », *Europe*, janvier 1935.
- , « Franz Hellens – *Frédéric* (NRF édit.) », *Europe*, juillet 1936.
- , « Petite histoire du groupe des écrivains prolétariens », *Le Figaro littéraire*, 23 juin 1942.
- , « Littérature prolétarienne », *Le Figaro littéraire*, 7 juillet 1942.
- , *Pareils à des enfants*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1994 [1942].
- , *Tout est bien ainsi*, Paris, Gallimard, 1979.
- , *À l'attaque*, Paris, Le Dilettante, 2004.
- , *À hauteur d'homme*, Bordeaux, Finitude, 2006.
- BLANZAT, Jean, « Marc Bernard – *Anny* (NRF édit.) », *Europe*, décembre 1934.
- CHARDONNE, Jacques, *Les Destinées sentimentales*, Paris, Albin Michel, 2001 [1935].
- DABIT, Eugène, « Marc Bernard – *Au Secours*. Un vol. in-16 (NRF édit.) », *Europe*, mars 1932.
- ESTÈBE, Christian, *Petit exercice d'admiration*, Bordeaux, Finitude, 2006.
- GIDE, André et Jean MALAQUAIS, *Correspondance 1935-1950*, Paris, Phébus, 2000.
- LE BOT, Florent, « *Changer la vie*. Jean Guéhenno mémorialiste des ouvriers fougerais de la chaussure », *Cahiers Jean Guéhenno*, n° 2 (novembre 2010), p. 40-54.
- LEMONNIER, Léon, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930.
- MARTIN, Claude, *Table et Index de La Nouvelle revue française de 1908 à 1943*, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 2009.
- NAVEL, Georges, *Travaux*, Gallimard (Folio), 1994 [1945].
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1984 [1954].
- SOUPAULT, Philippe, « Marc Bernard – *Zig-Zag*. Un vol. in-16 (NRF, édit.) », *Europe*, juillet 1930.



Marcel Aymé, romancier populiste par défaut

CYRIL PIROUX

Commençons, à la manière de Léon Lemonnier, par une anecdote plaisante. À l'origine de cet article réside la conviction intime que le premier prix du Roman populiste avait été attribué à Marcel Aymé pour *La Rue sans nom*, roman publié en juin 1930. Cette idée reçue sur l'écrivain, relayée au reste par la critique littéraire et universitaire, ne manqua pas de nous convaincre de la facture populiste de l'œuvre en question. Nos conclusions devinrent toutefois plus nuancées lorsque nous tombâmes sur une heureuse confidence de Marcel Aymé, rapportée par Michel Lécureur dans la version augmentée de sa biographie de l'écrivain. À propos de Jean Cathelin, qui avait fait paraître, trois ans plus tôt, un essai critique sur son œuvre¹, l'auteur de *La Rue sans nom* avait en effet précisé à Dorothy Brodin : « Il me prête le prix Populiste que je n'ai jamais eu². » Des prix littéraires, Marcel Aymé en a certes obtenu quelques-uns : le prix Corrad pour *Brûlebois* en 1927, le prix Renaudot 1929 pour *La Table-aux-Crevés*, la bourse de la fondation Blumenthal en 1930 et le prix de la revue *Minerva* en 1931 pour *La Rue sans nom*³. Mais en vérité, pas de prix du Roman populiste. L'écrivain, au même titre que le véritable premier lauréat du prix en question, Eugène Dabit, aurait-il donc « fait du populisme sans le dire et sans le savoir⁴ » ? *La Rue sans nom*, il est vrai, manifeste *a priori* certaines des principales préoccupations du roman populiste (filiation naturaliste et rejet du scientisme zolien, primat de l'imagination sur l'observation, recherche de drames universaux dans la matière populaire). Mais cette sensibilité littéraire ne semble pas avoir été exploitée de manière désintéressée par l'auteur, qui espérait en effet, à travers elle, exprimer à la fois sa position dans le champ littéraire et son insoumission aux contraintes de l'engagement politique.

L'héritage naturaliste...

Analysant les modes de figuration du peuple dans le roman français d'Émile Zola à Louis-Ferdinand Céline, Nelly Wolf remarquait que la « mise au point des formules fondatrices, capables de fournir des modèles d'engendrement à la

1 Jean Cathelin, *Marcel Aymé ou le Paysan de Paris*, Debresse (Au carrefour des lettres), 1958.
2 Michel Lécureur, *Marcel Aymé, un bonnête homme*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 367.
3 *Ibid.*, p. 139.
4 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930, p. 66.

composition de types et de scènes populaires modernes, [...] [avait] été l'affaire du XIX^e siècle », et que « les fictions de l'ère républicaine [étaient] soumises à leur hypertexte⁵ ». Le traitement des thèmes populaires et démocratiques dans les fictions populistes, héritières elles aussi « du corpus des romans réalistes écrits à l'époque antérieure⁶ », n'échappe pas à cette réalité. Aussi se dit-on naturellement avec Marcel Aymé, lorsque Léon Lemonnier affirme que « le peuple offre une matière romanesque très riche et à peu près neuve⁷ », que la littérature populiste « ne fait que continuer une tradition littéraire déjà ancienne, qui n'a jamais menacé ruines, et [qu']il n'y a de nouveau que le nom⁸ ». Marcel Aymé ne prétend donc pas avoir inventé quoique ce soit, assumant, sans prétention à l'originalité, ce mouvement vers le peuple esquissé dès ses premiers romans.

Dans *La Rue sans nom*, les personnages se définissent d'abord par leur labeur et leur appartenance à la rue. Quoique le lecteur ne les surprenne jamais au travail, ouvriers, terrassiers, maçons, prostituées demeurent en effet fatalement enchaînés à leur misérable besogne, usés par la nécessité du pain quotidien.

Entre 5 et 6 heures du matin, la rue bruissait de voix mornes et de semelles traînées ; les hommes sortaient des maisons, engourdis de chaleur, pour arriver dans les usines du lointain à l'heure où le jour se lèverait. La paupière lourde encore de sommeil, résignés aux habitudes nécessaires, ils s'en allaient à la peine monotone qui faisait du pain pour tous les jours et un litre de rhum le samedi soir⁹.

Certains en tirent une certaine fierté : Méhoul, bagnard repent, met ainsi un point d'honneur à se distinguer de Finocle par le fait qu'il gagne honnêtement sa vie : « L'argent, déclare-t-il, il me vient en travaillant, moi¹⁰. » D'autres le vivent comme une injustice indépasseable, tel Mânu, le fils de Méhoul, révolté à l'idée d'avoir à « travaill[er] pour cet homme-là¹¹ », Finocle, l'« ami » encombrant et pique-assiette de son père. Les Italiens, en outre, lorsqu'ils échappent au surnom dévalorisant de « Macaronis », reçoivent le plus souvent une identification socioprofessionnelle : « Maçons ou terrassiers, ils travaillaient dans des fondrières désolées à construire une ville triste, prévue pour des nombres, un vaste hangar de main-d'œuvre¹². » Les femmes, enfin, ne sont pas en reste et n'échappent pas aux labeurs les plus pénibles. Leur sort se résume d'ailleurs à deux univers misérables, séparés par une frontière ténue : celui du foyer et celui du trottoir. Louise Johannieu raconte :

5 Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France (Pratiques théoriques), 1990, p. 8.

6 *Id.*

7 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 33.

8 Marcel Aymé, « Roman paysan et littérature prolétarienne », *Marcel Aymé, Confidences et propos littéraires*, textes réunis et présentés par Michel Lécureur, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 107-110, ici p. 109.

9 Marcel Aymé, *La Rue sans nom*, dans *Œuvres complètes I*, édition établie, présentée et annotée par Yves-Alain Favre, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, p. 363.

10 *Ibid.*, p. 356.

11 *Ibid.*, p. 359.

12 *Ibid.*, p. 364.

Les femmes n'ont pas tant de plaisir dans l'existence. En attendant de se marier, elles vivent comme elles peuvent, en grattant juste de quoi ne pas crever de faim. Une fois qu'elles ont un homme, c'est les gosses, les engueulades, les maladies, la fatigue. Il faut aller faire des ménages, parce que l'homme qui vous a fait des enfants n'est pas seulement capable de les nourrir tout seul. Et ils croient avoir tout fait parce qu'ils ont passé une journée à l'usine. Ah, je voudrais bien, oui, aller à l'usine sans me tracasser de rien d'autre¹³.

Mais par-delà l'évocation des misères du travail, l'œuvre de Marcel Aymé reste avant tout un roman urbain, circonscrit à une rue anonyme représentative des quartiers ouvriers à la fin des années 1920. Reprenant ce topos naturaliste que constitue l'enfermement de la ville et des quartiers populaires, l'écrivain propose une véritable peinture réaliste de la rue et de ses multiples corollaires, lieux de misère, logements délabrés, bars crasseux, dont on ne sort le plus souvent que pour la prison, l'hôpital ou la fosse commune. Lors de l'arrivée de Finocle, dans l'*incipit* du roman, le narrateur a tôt fait de préciser qu'il « n'était pas de la rue¹⁴ », décrivant un homme « angoissé par la solitude », dans un cadre hostile et oppressant. Et il est vrai que son visage de « bourgeois heureux¹⁵ », ainsi que le charme et la bonté de sa fille Noa, contrastent avec ce décor misérable et sordide, envahi par « l'odeur des maisons sales et la hargne des chiens qui cherchaient leur nourriture dans les détrit[us] de la rue molle de boue¹⁶ ».

Dans cet univers insalubre et menaçant, l'alcool « me[t] une étincelle de chaleur dans les tripes¹⁷ ». Le bar tient à ce titre une place centrale dans le roman, tant sur le plan diégétique que spatial. « Il est le roi de la rue, Minche¹⁸ », le patron gras et abject du café où les hommes se retrouvent pour prendre un verre d'eau-de-vie, le matin, avant d'aller « tendre l'échine à la pluie¹⁹ ». Lieu de socialité, c'est aussi la place où l'on se réunit les dimanches et jours chômés, croyant abandonner pour un temps son « fardeau d'habitudes » en « étir[ant] une valse lente aux filles²⁰ ». Enfin et surtout, c'est l'endroit où se nouent les intrigues et se règlent les conflits, parfois, avec une violence inouïe.

Le plus grave était qu'une femme quittât son mari pour s'en aller loger dans le Coin-des-Gueux. Le drame passionnel se déroulait avec les accessoires ordinaires, gifles, agression à main armée, quand il n'aboutissait point, par un soir de gros vin, à quelque boucherie compliquée dans le cabaret de chez Minche²¹.

« En fait, énonce Michel Lécureur, le regard de Marcel Aymé se porte essentiellement sur une humanité moyenne. Aussi, son œuvre [...] oublie-t-elle rarement de nous

13 *Ibid.*, p. 473.

14 *Ibid.*, p. 353.

15 *Ibid.*, p. 487.

16 *Ibid.*, p. 353.

17 *Ibid.*, p. 363.

18 *Ibid.*, p. 373.

19 *Ibid.*, p. 372-373.

20 *Ibid.*, p. 364.

21 *Ibid.*, p. 365.

présenter des petites gens [...], les déclassés comme les clochards ou les prostituées », dont la présence récurrente, « confère une qualité supplémentaire à l'étude réaliste qu'il nous propose²² ». Cette évocation « réaliste » et sans ironie des indigents, « apanage de la tradition du roman picaresque²³ » dont se réclamera d'ailleurs Léon Lemonnier, semble en ce sens cristallisée dans l'appellation significative de l'une des extrémités les plus délabrées de la rue, le Coin-des-Gueux, occupée par les Italiens. Travailleurs expatriés, venus rechercher du travail en France, ces derniers ne sont d'ailleurs pas sans contenir quelques traits du *picaro* brièvement évoqués par Léon Lemonnier, ce « gars du peuple qui roule sa bosse de ville en ville, tâchant de se débrouiller et de trouver la combine²⁴ ». Finocle également, sous ses faux airs de bourgeois accompli, a tout du héros picaresque. Certes, il ne manque pas d'argent, n'est pas malade, ne recherche pas à tout prix un métier. Mais comme le *picaro*, il multiplie vainement les actions pour assouvir son rêve d'ascension sociale, sans jamais parvenir toutefois à s'extirper de sa misérable condition. Cette œuvre déroute alors par la succession de tragédies et de mésaventures qu'elle déploie, et ses personnages, par leur propension au ratage et à la résignation.

... et les limites de la raison humaine

Ebbe Spang-Hanssen, rappelant la formation et la culture scientifiques de Marcel Aymé, écrit : « Marcel Aymé a vu dans la révolution scientifique du XX^e siècle [celle des théories d'Einstein] la possibilité de se délivrer du monde infini et mécanique de Newton²⁵ ». Il ajoute :

Son credo littéraire tient à une méfiance générale à l'égard de la raison humaine. [...] Toute l'œuvre de Marcel Aymé est une protestation contre les abstractions desséchantes, qu'elles viennent du scientisme ou de l'humanisme. [...] En sa double qualité de paysan et de mathématicien, il [...] s'oppose à l'esprit cartésien traditionnel, qui se croit capable de dégager les vérités essentielles grâce à la seule raison²⁶.

L'écrivain, malgré la peinture naturaliste qu'il propose de ces êtres « oublié[s] au fond d'une petite rue de pauvres²⁷ », rejoint en ce sens Léon Lemonnier qui considérait que la littérature constituait avant tout un moyen de se libérer de la science. « Nos méthodes n'ont rien de scientifique²⁸ », écrit le promoteur du roman populiste. Et la littérature qu'il propose entend bien se distinguer d'un roman moderne qui, après avoir « subi l'influence de la science²⁹ » et les *outrances* naturalistes, succombait enfin à l'esthétique proustienne, sa « psychologie simpliste » et ses fadeurs sentimentales.

22 Michel Lécureur, *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, Lyon, La Manufacture, 1985, p. 134-135.

23 Philippe Hamon et Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 363.

24 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 71.

25 Ebbe Spang-Hanssen, *La Docte ignorance de Marcel Aymé*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 17.

26 *Ibid.*, p. 19-20.

27 Marcel Aymé, *La Rue sans nom*, *op. cit.*, p. 486.

28 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 49.

29 *Ibid.*, p. 30.

De son côté, l'auteur de *La Rue sans nom* refuse le règne de la raison sur les sentiments humains. Méhoul, par exemple, partagé entre l'intention raisonnable de protéger sa nouvelle vie en dénonçant Finocle et l'amitié instinctive qu'il voue à son ancien camarade de bagné, ne parvient véritablement à agir et à rejoindre ce dernier qu'à partir du moment où la mort du petit Johannieu le libère du raisonnement stérile où la peur de tout perdre l'avait enfermé.

Cette conscience des limites de la raison humaine devait logiquement aboutir à une perte de l'idéal réaliste et à une conception plus humble de l'art romanesque, constituée, selon Ebbe Spang-Hanssen, « de rigueur intellectuelle et de solidarité avec l'espèce humaine dans toute sa misère³⁰ ». En mettant au jour la finitude de l'homme, la crise de l'intelligence dévoila aussi l'impossibilité de le représenter en usant de méthodes scientifiques. Marcel Aymé, développant un relativisme littéraire plus optimiste qu'on ne veut le croire, est à ce titre convaincu que « la vie secrète d'un être ne se déduit pas d'une opération mathématique tracée au bas d'une page de notes³¹ », et que la description de l'homme doit le ramener à des réalités plus authentiques. De son côté, Léon Lemonnier annonce dans son manifeste l'émergence d'une nouvelle génération de romanciers, ayant « une conception plus nuancée de [son] rôle et de [ses] méthodes³² ».

Pour en finir avec ces spéculations rationalistes et psychologisantes, ces représentations mécanistes de l'homme et de l'âme, le roman devait donc à tout prix renouer avec les réalités sensibles de la vie. Privilégiant une écriture intuitive (voire instinctive), en re-présentant notamment des « êtres de chair », il redonnerait ainsi son sens au mot *humanité*, « distendu entre de vagues infinis³³ ». Léon Lemonnier ne nie pas, en cela, apprécier chez Zola la peinture de l'« acte de chair³⁴ », non pour son côté racoleur et vulgaire, mais pour l'incarnation du personnage de roman qu'elle permet. « [T]ous les actes naturels, quels qu'ils soient, sont dignes de l'attention de l'artiste³⁵ », écrit-il. De même l'œuvre de Marcel Aymé se caractérise-t-elle par la prégnance des affects et des instincts des personnages, dont l'écrivain craignait d'ailleurs à juste titre qu'elle ne déplaise à la revue de l'abbé Bethléem³⁶. « Dans un roman, écrit-il, il n'y a aucune raison "d'étudier" — mot haïssable — les réactions du métier de plombier sur un individu, de préférence à celle d'une affection de la prostate³⁷. » Plus encore, ce primat du corps sur la raison permet au romancier, d'une part, d'enraciner la création littéraire (et le personnage de roman) dans la matière physique et, d'autre part, d'abolir les frontières sociales en ramenant

30 Ebbe Spang-Hanssen, *La Docte ignorance de Marcel Aymé*, op. cit., p. 21.

31 Marcel Aymé, « Roman paysan et littérature prolétarienne », *Marcel Aymé, Confidences et propos littéraires*, op. cit., p. 8.

32 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 3.

33 Marcel Aymé, *Le Confort intellectuel*, Paris, Flammarion, 1949, p. 58.

34 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 5.

35 *Ibid.*, p. 26.

36 Michel Lécureur, *Marcel Aymé, un bonnête homme*, op. cit., p. 168.

37 Marcel Aymé, « Un jeune romancier nous parle du roman », *Marcel Aymé, Confidences et propos littéraires*, op. cit., p. 110-114, ici p. 113.

l'homme (populaire ou bourgeois) aux réalités les plus universelles et prosaïques du vivant ; cela, loin de tout déterminisme et de tout intellectualisme.

Du primat de la création sur l'observation

S'il reconnaît, dans « ce goût qu'a Zola de ne rien omettre et de tout montrer », le signe louable de croire « en l'unité profonde des choses³⁸ », Léon Lemonnier ne cache pas aussi préférer la « familiarité des détails³⁹ » émergeant parfois de l'œuvre zolienne. De la même manière, Marcel Aymé entendait bien, avec *La Rue sans nom* notamment, renouveler, au sein du roman moderne, le naturalisme d'Émile Zola, dont Michel Lécureur explique « qu'il n'appréciait pas les longues descriptions fastidieuses⁴⁰ ». Dans un article offert au *Quotidien* le 9 décembre 1929, alors même qu'il est en train de composer *La Rue sans nom*, l'écrivain note ces mots essentiels :

Il est admis, en effet, qu'un romancier est avant tout un observateur. [...] Il y a là une erreur d'habitude, préparée par l'école naturaliste et consacrée par l'école psychologique. La vérité est qu'un romancier honnête [...] n'observe pas. Il reçoit. [...] Dans un roman, il n'est pas besoin et il est dangereux, pour créer une ambiance d'usine, d'accumuler des détails sur une dynamo ou un moteur à gaz pauvre. [...] Une simple phrase, même si elle contredit la réalité, peut suggérer plus d'impressions vraies que tout un livre de scrupuleuses documentations⁴¹.

De ces propos ressort un aspect essentiel de l'esthétique ayméenne (somme toute assez proche du projet populiste) : le rejet d'un scientisme forcené, basé sur une pratique exacerbée de l'observation et brimant *de facto* le travail d'imagination de l'écrivain et du lecteur. Le romancier « digne du nom » ne s'attache pas selon Marcel Aymé à rendre compte le plus fidèlement et le plus complètement possible de ses observations. « Il doit être général et donner l'impression de la vérité profonde⁴². » Quant aux poètes véritables, explique Lemonnier, ils se reconnaissent « tout de suite au rythme de leur phrase, à la richesse de leurs images, à quelque chose de naïf et d'ambitieux dans le sujet, *au tour irréal* du livre entier⁴³ ».

Aymé et Lemonnier semblent en cela animés d'un même désir de création, partager un goût similaire pour le conte et le plaisir de lire. Tous deux rejettent en effet un art romanesque trop mécanique, assujetti aux pratiques expérimentales de la science, et qui scléroserait en somme l'inspiration créatrice du conteur en diluant la fiction dans des inventaires fastidieux. De Balzac, le premier apprécie ainsi « la vérité qu'il a constamment inventée », tantôt *imaginant* « dans le sens du réel, à la faveur peut-être d'une observation fortuite », et tantôt *inventant* « dans le sens de la mode romantique, à la suite peut-être d'une lecture⁴⁴ ». De Maupassant, dont on imagine bien l'influence qu'il eut aussi sur Marcel Aymé, il célèbre « son

38 *Ibid.*, p. 20.

39 *Ibid.*, p. 29.

40 Michel Lécureur, *Marcel Aymé, un bonhomme homme*, *op. cit.*, p. 167-168.

41 Marcel Aymé, « Un jeune romancier nous parle du roman », *Marcel Aymé, Confidences et propos littéraires*, *op. cit.*, p. 111-112.

42 *Ibid.*, p. 113. Nous soulignons.

43 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 33. Nous soulignons.

44 *Ibid.*, p. 55.

indifférence à tout ce qui n'est pas son art de conteur » ; de Huysmans, enfin, sa « curiosité mystique qui devient attirante⁴⁵ ».

Ce goût pour la fable est sans doute plus exacerbé encore chez Marcel Aymé. « Les observations faites dans la rue, dans une usine ou dans un salon, seront utiles au philosophe, à l'essayiste, au statisticien », déclare l'auteur de *La Rue sans nom*. « Elles n'intéressent pas directement le romancier qui joue surtout avec des impressions⁴⁶ ». Lemonnier, en revanche, ne manque jamais de relier ce travail de création et d'invention à celui de l'observation, si sommaire soit-il : « L'art est un mensonge », concède-t-il, avant d'ajouter : « Mais comme tout mensonge, il doit singer une vérité, et cette vérité, l'observation seule peut la lui révéler⁴⁷. » Il n'en reste pas moins cependant que, dans ses grandes lignes, le discours des deux écrivains conserve le même mot d'ordre : « le roman pour le roman⁴⁸ ! », et défend un art littéraire radicalement différent du discours scientifique dans lequel l'invention et la création joueraient le premier rôle.

Nous entrons alors au cœur du débat animant les Lettres françaises des années 1930 et opposant en particulier les romanciers populistes à l'école prolétarienne d'Henri Poulaille. Au moment où il entreprend la composition de *La Rue sans nom*, l'écrivain s'est replié à Dole. Il ne peut entrer en contact avec un univers populaire dont il ne détient qu'une connaissance très sommaire. *La Rue sans nom* n'a donc pas les caractéristiques premières du roman d'expérience prôné par l'auteur du *Pain quotidien* et tient davantage des romans populistes, ces « romans et histoires populaires où, selon Poulaille, un minimum de réalité est amalgamé à la fantaisie et à la convention⁴⁹ ». Or l'œuvre de Marcel Aymé nourrit ce paradoxe d'avoir été rejetée, avec le plus de force, par l'un des chefs de file du roman populiste, André Thérive. Dans *Le Temps* du 26 septembre 1930, le critique écrit :

Toutes les paroles sont si fausses, comme d'ailleurs tous les gestes et toutes les réactions ordinaires des êtres qui nous sont présentés, que je ne trouve à ce récit que le mérite d'un exercice. [...] Les actes ou le milieu n'offrent aucun intérêt documentaire, ce qui semble une gageure pour un roman qui semble un roman de mœurs aux observateurs superficiels. Imaginez du Zola interprété par Péladan ! [...] Ah ! non, non, tout plutôt que cela !

Le propos est sévère et d'assez mauvaise foi. L'auteur de *Sans âme* semble en effet reprocher à cette œuvre cela même qui faisait, selon Lemonnier, l'originalité du roman populiste en le distinguant notamment de l'école prolétarienne : l'« illusion du vrai ». On peine alors à comprendre le contenu « prolétarien » des reproches contradictoires adressés par André Thérive à Marcel Aymé : pour prétendre au titre de romancier populiste, voire parler au nom du peuple, l'auteur de *La Rue*

45 *Ibid.*, p. 30.

46 Marcel Aymé, « Un jeune romancier nous parle du roman », *Marcel Aymé, Confidences et propos littéraires*, op. cit., p. 112.

47 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 56.

48 *Ibid.*, p. 39.

49 Henri Poulaille, *La Littérature et le peuple, Nouvel âge littéraire 2*, Bassac, Les Amis d'Henry Poulaille et Plein Chant, 2003, p. 104.

sans nom aurait donc dû étudier assidûment, sinon *vécu* l'atmosphère des milieux ouvriers... Or en vérité, les talents de conteur de l'écrivain ne déréalisent pas l'univers de la rue. Et puis, les détresses intérieures de Jean Soreau, le héros du *Charbon ardent*, ne comportent-elles pas elles aussi une part d'invention ? Sauf à imaginer naturellement que le labeur d'un normalien comporte quelques affinités avec celui de l'employé de bureau.

Les romans de Marcel Aymé apparaissent donc indissociables de leur réception. C'est là encore un trait que l'esthétique ayméenne partage avec le projet populiste. « La littérature ne prouve rien, elle crée autour d'elle un univers vivant⁵⁰ », écrit Lemonnier. « Il faut que, le livre fermé, les personnages se lèvent et accompagnent le lecteur [...]. Il faut qu'ils aient pour lui autant de réalité que les êtres de chair qu'il rencontre chaque jour⁵¹. » Cette « illusion du vrai » reposerait alors sur un pacte de lecture conclu implicitement entre l'auteur et son lecteur : refusant la prétention à parler de ce milieu en connaisseurs, les populistes proposeraient en revanche au lecteur de l'imaginer avec lui. Chez Marcel Aymé, cet effet de réel repose essentiellement sur une écriture presque filmique, une rhétorique descriptive basée sur le *pathos* et invitant le lecteur à dépasser l'illusion mimétique. Interrogeant dans *L'Ordre* du 26 octobre 1930 les rapports du roman et du cinéma, l'écrivain explique que, « devant l'écran », les romanciers « ont découvert toute la force de vérité qui tient dans la déformation de la réalité [...] ». Il ajoute : « Des gens moroses accusent ces romanciers-là de ne donner, comme au cinéma, que l'illusion de la vérité. Mais qu'est-ce qu'on peut bien demander de plus⁵² ? »

***La Rue sans nom* ou l'opportunisme littéraire de Marcel Aymé**

Appliquer l'étiquette populiste à l'œuvre de Marcel Aymé, et en particulier à *La Rue sans nom*, est d'autant plus tentant que ce roman s'inscrit résolument dans le débat sur les rapports entre la littérature et le peuple animant la littérature française des années 1930. À ce titre, le romancier ne semble pas avoir été insensible aux controverses esthétiques et idéologiques de l'entre-deux-guerres, qu'il semblait suivre d'ailleurs avec une certaine constance et auxquelles il lui arriva de prendre part. Le 9 août 1930, Marcel Aymé alimente ainsi, avec un article éloquent, la discussion menée par *Les Nouvelles littéraires* sur les littératures paysannes et prolétariennes (de juillet à septembre 1930). On y lit toute sa méfiance à l'égard d'une « étiquette sans destination précise », dont « [o]n [se] passerait bien⁵³ ». Le propos, cependant, intervient deux mois après la publication de *La Rue sans nom* en juin 1930, comme si l'écrivain désirait afficher avec fermeté, mais de manière ambiguë (le mot *populisme* n'est en effet jamais cité), son rejet d'« une tendance assez restrictive » à laquelle il craignait d'être associé, alors même qu'il s'en était considérablement rapproché quelques mois plus tôt, non sans succès éditorial et financier d'ailleurs.

50 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 35.

51 *Ibid.*, p. 37-38.

52 Marcel Aymé, « Roman et cinéma », *Marcel Aymé, Confidences et propos littéraires*, op. cit., p. 114-115. Oserions-nous reconnaître André Thérive parmi ces « gens moroses » ?

53 Marcel Aymé, « Roman paysan et littérature prolétarienne », *Marcel Aymé, Confidences et propos littéraires*, op. cit., p. 109-110.

Or après *Brûlebois* et *La Table-aux-Crevés*, *La Rue sans nom* exprime un tel désir de renouvellement de sujet et d'atmosphère et, par là même, un tel pas vers le projet populiste, que l'on ne peut s'empêcher de penser qu'à ce moment de sa création littéraire, le passage du paysan à l'ouvrier résulte chez l'écrivain non pas nécessairement d'un véritable empressement à rallier les rangs de l'école populiste, mais d'une relative conformité à une écriture très présente dans la littérature des années vingt, celle du roman de la rue. Au risque de faire bondir les plus convaincus d'un Marcel Aymé non conformiste et marginal, le choix du sujet et du titre notamment ressortirait en ce sens à une fabrication apparente visant à inscrire le livre dans le paysage littéraire du moment ou, pour reprendre les théories de Jérôme Meizoz⁵⁴, à une *modalité poétique de présentation de soi* affirmant une position dans le champ littéraire. Délaisser pour un temps la matière rurale, avant d'y revenir par une autre voie avec *La Jument verte*, aurait ainsi constitué pour l'écrivain une occasion unique de se dégager de l'étiquette régionaliste et paysanne, par laquelle il s'était fait connaître du public et dont il risquait d'avoir du mal à se débarrasser. Aussi *La Rue sans nom* apparaît-il comme un véritable intermède fictionnel entre le roman paysan et la deuxième partie plus fantastique de l'œuvre du romancier.

Des raisons financières et institutionnelles gouvernaient en outre à cette expérimentation opportuniste de la tendance populiste. Marcel Aymé paraît bien avoir compris très tôt, alors même qu'il faisait son entrée dans le monde des lettres, que, comme le soulignait à juste titre Marie-Anne Paveau, « l'étiquette populiste dans le champ littéraire ser[vait] plus à établir des places et des légitimités qu'à désigner des contenus littéraires⁵⁵ ». Michel Lécureur explique ainsi qu'au moment de la composition du roman, l'écrivain connaît des moments difficiles. Le prix Renaudot pour *La Table-aux-Crevés* lui a certes apporté une certaine popularité, mais pas la consécration et moins encore les moyens financiers de vivre de sa plume. À cette époque, Marcel Aymé s'intéresse donc régulièrement aux prix littéraires⁵⁶ et « cultive les relations qui pourront lui permettre d'être admis dans le monde des lettres⁵⁷ ». L'écrivain semble bien avoir quelque temps conservé en ligne de mire le prix du Roman populiste, entre 1929 et 1930 notamment. Son mouvement de convergence vers la tendance populiste devait ainsi constituer un atout considérable dans cette course à la renommée et à la consécration. Composant *La Rue sans nom* dans le sillage de l'école populiste, non par adhésion totale, mais par « posture auctoriale », l'écrivain s'assurait une audience et une médiatisation plus larges.

Un écrivain « sans religion politique »

Quitte à se voir attribuer une étiquette, mieux valait-il encore qu'elle fût « officiellement » apolitique. Le manifeste de Léon Lemonnier et les confidences de Marcel Aymé résonnent sur ce point d'une étonnante série d'échos. De leur

54 Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

55 Marie-Anne Paveau, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, n° 55 (juin 1998) « Discours populistes », p. 45-59, ici p. 53.

56 Michel Lécureur, *Marcel Aymé, un bonnête homme*, op. cit., p. 122-124.

57 *Ibid.*, p. 110.

insoumission commune aux contraintes de l'engagement politique découle en effet une conception relativement proche de l'art romanesque, qui ne souffrirait aucune spéculation, aucune idéologie, fût-elle scientifique, philosophique ou politique. « Je ne me mêle point de métaphysique, ni de spiritisme⁵⁸ », déclare Léon Lemonnier, dans un élan qui, s'il aurait fait bondir Jean-Paul Sartre, n'aurait pas manqué de plaire à l'auteur de *La Rue sans nom*. « On nous a dit encore », insiste Lemonnier, « que, de toute manière, [le mot populiste] semblerait garder une valeur politique, et que nous aurions l'air, pour le moins, de bolchevistes. Mais nous sommes [...] de purs gens de lettres et notre activité ne s'est jamais manifestée en dehors du domaine artistique⁵⁹ ».

Pouvait-on, toutefois, sincèrement espérer presser le mot « populiste » et le vider de sa substance politique par la seule action de l'art littéraire ? Au début des années trente en effet, le terme est très fortement ancré à deux idéologies divergentes mais pas nécessairement contradictoires, l'anarchisme de droite et l'idéologie de gauche. Aujourd'hui encore, les positions politiques ambiguës⁶⁰ adoptées plus tardivement par l'auteur de *La Rue sans nom*, incitent volontiers la critique à lui attribuer la première étiquette. Christiane et Michel Lécureur⁶¹ ont bien montré cependant que Marcel Aymé s'était d'abord positionné à gauche, en acceptant en 1933, sur la demande d'Emmanuel Berl, de collaborer à l'hebdomadaire politico-littéraire *Marianne*.

L'orientation de Marcel Aymé, trois ans plus tôt, vers la matière populaire et le roman populiste en particulier semble donc s'inscrire dans cette dynamique et échapper encore aux prises de positions réactionnaires qui seront celles de l'auteur de *Silhouette du scandale* (1938), d'*Uranus* (1948), du *Confort intellectuel* (1949) ou de *La Tête des autres* (1952). Parallèlement au drame individuel réunissant finalement Finocle et Méhoul, le livre se ferme en effet sur le soulèvement quasi unanimiste des habitants du Coin-des-Gueux, que de riches propriétaires menacent d'expropriation. Derrière cette chronique de la rue progresse donc inéluctablement l'histoire d'un drame collectif, celui du pot de terre contre le pot de fer, la lutte de « ceux d'en bas contre ceux d'en haut », qui ne semble pas sans rapport avec la crise de confiance systémique sévissant dans l'entre-deux-guerres, ni même, par conséquent, avec l'image « apolitique » que l'auteur n'aura de cesse de forger de lui-même.

Au reste, les habitants de *La Rue sans nom* ne se mêlent point de politique. Certes, il y a bien dans le roman quelques références aux luttes syndicales et sociales de l'entre-deux-guerres, qu'il s'agisse des grèves sans issue des usines Té, de Vanoël, meneur de grèves surveillé par la police, ou de l'acte de résistance des habitants du Coin-des-Gueux face à la police venue les déloger. Ces références, cependant, restent allusives. Immigrés italiens et ouvriers français se confondent dans la même misère quotidienne. Quant aux grévistes, ils ne sont évoqués que brièvement et présentés

58 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 36.

59 *Ibid.*, p. 69.

60 Lorsqu'il signa en 1935 la pétition « Pour la défense de l'Occident », lancée par Henri Massis et les intellectuels de droite, où il s'engagea à la Libération aux côtés de son ami Robert Brasillach.

61 Marcel Aymé, *écrits sur la politique (1933-1967)*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

comme des vaincus aux « gueules mal lavées, tirées par l'angoisse⁶² ». Vanoël, par exemple, ne constitue qu'un personnage secondaire du roman et la mobilisation des Italiens du Coin-des-Gueux n'empêchera pas la destruction du quartier.

Comme Léon Lemonnier, Marcel Aymé semble donc n'avoir jamais prétendu « parler au nom du peuple », ni même cru à la possibilité de produire une littérature démocratique et une culture prolétariennes. Dans *Les Nouvelles littéraires*, l'écrivain rejette même fermement les prétentions didactiques et politiques de l'école prolétarienne, aux motifs, d'abord, que la littérature ne pouvait s'adresser au peuple, sauf à cultiver son goût des belles-lettres ; ensuite, qu'elle n'offrait qu'une représentation stéréotypée et médiocre du peuple, qu'il aurait été injurieux de lui infliger. Le propos est proche une fois encore de celui de Léon Lemonnier, qui n'espérait pas lui-même être lu par le peuple, sauf à « refaire son éducation » et à « prendre cette attitude politique et sociale dont nous nous gardons comme de la peste car elle est nuisible à l'art⁶³ ».

Marcel Aymé, en haine du bourgeois

Si le roman populiste « tient compte de cette âpre nécessité d'après-guerre : gagner sa vie⁶⁴ », recréant ainsi « le halo de l'atmosphère » des quartiers populaires, il ne porte en revanche aucun intérêt sociologique ni n'accorde aucune attention sociale à son appréhension du peuple. Cette matière « pittoresque » constitue pour lui un moyen de renouer avec le quotidien de la « masse de la société⁶⁵ ». On voit donc ici combien cette définition du peuple, réserve littéraire de « drames⁶⁶ » universels, mais pittoresques, reste encore marquée par l'origine et les préjugés bourgeois de ses théoriciens. « Ce n'est pas le peuple comme entité sociale qui intéresse les populistes », déclare à juste titre Marie-Anne Paveau, mais « le peuple au service de l'art, donc, le peuple instrument d'une stratégie de (re)conquête du champ littéraire, occupé par les “modernes”⁶⁷ » ; et *in fine*, le peuple comme moyen efficace de redorer le blason d'une littérature encombrée d'embarrassantes « valises vides qui puent plus ou moins le renfermé ».

Les réactions « sociales » de Léon Lemonnier et de Marcel Aymé visent donc moins à entreprendre un véritable élan désintéressé vers le peuple (dont la définition reste floue), qu'à produire une véritable charge contre les bourgeois et leur littérature. Il faut à tout prix, déclare le promoteur du roman populiste, « en finir avec les personnages du beau monde, les pécores qui n'ont d'autre préoccupation que de se mettre du rouge, les oisifs qui cherchent à pratiquer des vices soi-disant élégants⁶⁸ ». Le projet populiste repose ainsi sur le dévoilement d'une dualité indépassable entre la bourgeoisie, entité superficielle de la société, et le peuple, matière romanesque

62 Marcel Aymé, *La Rue sans nom*, op. cit., p. 373.

63 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 72.

64 *Ibid.*, p. 78.

65 *Ibid.*, p. 60.

66 *Id.*

67 Marie-Anne Paveau, « Le “roman populiste” : enjeux d'une étiquette littéraire », art. cit., p. 52-53.

68 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 25.

authentique et naturelle. « Nous avons choisi ce mot de populiste parce qu'il nous a paru former la plus violente antithèse avec ce qui nous répugne le plus : le snobisme. Comme les gens du peuple, nous avons horreur de toute pose⁶⁹. »

Marcel Aymé, s'il ne reprend certes pas avec la même conviction cette antithèse quelque peu réductrice, procède volontiers dans ses œuvres à un étonnant brouillage axiologique — non dénué d'ailleurs, nous l'avons dit, de visées contestataires — par l'entremise duquel les personnages *a priori* les plus ordinaires, voire médiocres, accèdent parfois au rang de héros tragiques. Cela est le cas par exemple de l'étonnante Noa de *La Rue sans nom*, ex-prostituée à qui l'auteur accorde quelques nobles traits de caractères, de solides qualités romanesques, des actions héroïques et désintéressées. Dans cette rue sinistre, elle est la belle histoire et le cœur de l'intrigue, au point d'apparaître d'ailleurs plus humaine et authentique encore que la Rabourdin de *Brûlebois*, la Dulâtre du *Boeuf clandestin*, l'Ancelet de *Travelingue*, la Yolande Donadieu des *Maxibules* et autres bourgeoises du même type.

Mais Lemonnier et Aymé partagent surtout une aversion commune à l'égard du goût malsain des bourgeois pour une littérature racoleuse, cherchant « à se chatouiller l'âme pour se faire frissonner⁷⁰ ». Le premier réagit par exemple « contre la tendance actuelle de certaine littérature à ne présenter que des gens chics et des oisifs vicieux⁷¹ », quand le second déplore, dans *Le Confort intellectuel*, « que les tares morales les plus dégoûtantes suscitent facilement, chez les gens de la meilleure société, une admiration qui va souvent jusqu'à l'enthousiasme », au point que les « aspects les plus hideux de la misère, du vice, de la dégénérescence, de la violence, recèlent à leurs yeux une poésie évidente⁷² ». L'auteur de *La Rue sans nom* abhorre en particulier la propension de la littérature bourgeoise à considérer le bon peuple travailleur comme une population exotique, une « figure allégorique, sorte de Vulcain, trempé de sueur, de larmes et de sang, et occupé dans des ateliers infernaux à fabriquer du frisson et de la poésie épique qui vous a une gueule formidable⁷³ ».

L'univers de Marcel Aymé ne côtoie pas cette fascination malsaine pour le bon peuple. Le pathétique, s'il intervient, est tempéré d'ironie ou de pudeur. Quand l'émotion naît, comme lors de la mort du petit Johannieu, sa lueur, brève, n'est soutenue par aucun lyrisme, aucune exagération des sentiments, aucune exaltation de la beauté tragique de la vie. Marcel Aymé ne prétend point transformer la boue en or, car les principaux concernés n'y consentiraient point eux-mêmes. Aussi le contact avec le peuple, seul moyen de renouveler la littérature bourgeoise, doit-il impérativement se placer sous le signe d'une authenticité, d'un naturel irréductible à l'exaltation lyrique de l'*homo faber*.

Ce qui retient donc davantage l'écrivain, ce n'est pas le pittoresque de la description ou du langage, mais l'effort de ces personnages populaires et tragiques pour échapper à leur misère, récuser les lois du destin en essayant de prendre leur vie en main. La ville anonyme, désespérante, tentaculaire n'a rien d'une masse

69 *Ibid.*, p. 17.

70 *Ibid.*, p. 16.

71 *Ibid.*, p. 62.

72 Marcel Aymé, *Le Confort intellectuel*, *op. cit.*, p. 61-62 puis p. 60.

73 *Ibid.*, p. 73.

informe abrutie par le travail, alcoolique, violente, malade et sale. Elle recèle en revanche de nombreuses individualités en proie à des dilemmes moraux (Méhoull), des passions amoureuses (Cruseo), des drames personnels (Madame Johannieu), des faiblesses, des défauts ou des tares (Monsieur Johannieu, Mânu et Minche), des rêves inachevés (Finocle). « Nous voulons faire vrai, et non point bizarre⁷⁴ ». Tel est le mot d'ordre lancé par le promoteur du roman populiste, que Marcel Aymé aurait pu reprendre à son compte.

On voit, *in fine*, combien il pouvait, combien il peut être tentant d'attribuer le prix du Roman populiste à l'auteur de *La Rue sans nom*. Cette méprise s'explique d'abord par le contenu populaire de l'œuvre, comme de l'ensemble de la production romanesque de Marcel Aymé précédant la publication de *La Jument verte* en 1933, en particulier *Brûlebois* et *La Table-aux-Crevés*. Elle tient en outre au fait que la critique de l'époque, lorsqu'elle n'invitait pas fermement les écrivains à se situer dans les querelles d'écoles des années trente, procédait volontiers à leur place à ce travail d'étiquetage. Enfin, elle semble avoir été entretenue par l'auteur lui-même et son mouvement de convergence explicite vers une tendance littéraire dont il n'ignorait rien du contenu idéologique. Marcel Aymé, s'il privilégia donc dans l'ensemble de son œuvre des personnages populaires et, dans *La Rue sans nom*, des personnages « plutôt ruraux que campagnards », ne fit pourtant jamais allégeance au populisme, conservant toujours une distance raisonnable à l'égard d'une école à la bannière ambivalente. Populiste par défaut et non par conviction, l'écrivain préféra comme beaucoup se rapprocher à pas feutrés d'une sensibilité qui ratissait large et dont l'ambiguïté littéraire et politique lui offrait l'avantage non négligeable d'écrire dans l'air du temps, tout en préservant une certaine indépendance d'esprit.

74 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 80.

Références

- AYMÉ, Marcel, *Le Confort intellectuel*, Paris, Flammarion, 1949.
- , *Marcel Aymé, Confidences et propos littéraires*, textes réunis et présentés par Michel Lécureur, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 107-110.
- , *Marcel Aymé, écrits sur la politique (1933-1967)*, textes réunis et présentés par Christiane et Michel Lécureur, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- , *Œuvres complètes I*, édition établie, présentée et annotée par Yves-Alain Favre, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988.
- BERL, Emmanuel, *Mort de la pensée bourgeoise*, Paris, Laffont, 1970 [Laffont, 1929].
- CATHELIN, Jean, *Marcel Aymé ou le Paysan de Paris*, Debresse (Au carrefour des lettres), 1958.
- HAMON Philippe et Alexandrine VIBOUD, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.
- LÉCUREUR, Michel, *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, Lyon, La Manufacture, 1985.
- , *Marcel Aymé, un bonnête homme*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- LEMONNIER, Léon, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- PAVEAU, Marie-Anne, « "Le roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, n° 55 (juin 1998), p. 45-59.
- POULAILLE, Henri, *La Littérature et le peuple, Nouvel âge littéraire 2*, Bassac, Les Amis d'Henry Poulaille et Plein Chant, 2003.
- SPANG-HANSSSEN, Ebbe, *La Docte ignorance de Marcel Aymé*, Paris, Klincksieck, 1999.
- WOLF, Nelly, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France (Pratiques théoriques), 1990.



Sophie de Tréguier, roman populiste ?

PIERRE LECŒUR

S*ophie de Tréguier*, premier roman de Henri Pollès, un jeune Breton d'origine modeste, paraît en 1932 aux éditions Gallimard. Ce roman est un portrait de femme. C'est aussi celui d'une ville, Tréguier, que Pollès ne peint pas exactement telle qu'il l'a connue, mais telle qu'elle était dans les dernières années du dix-neuvième siècle. L'ouvrage a du succès et devient pour des décennies une référence littéraire locale. En 1933, Pollès se voit remettre pour ce livre le Prix du Roman populiste. Cette distinction a été créée par Antonine Couillet-Tessier, un auteur appartenant à la mouvance populiste, fondée en 1929 par Léon Lemonnier et André Thérive. Ces derniers souhaitaient réagir contre les excès d'une littérature psychologisante et esthétisante portée vers la représentation d'une société raffinée, dont le plus insigne représentant était Proust. Les animateurs de l'école populiste entendaient faire retour aux recettes d'un réalisme débarrassé du scientisme zolien et rendre au peuple et à ses traditions leur place dans le roman. Ce programme, guidé par « l'amour du peuple », ne s'accompagnait pas d'intentions politiques. Dans ses écrits théoriques, réunis dans *Populisme*¹, Lemonnier le formulait de manière nuancée et ouverte, insistant sur la peinture des âmes, inscrivant sagement son projet dans le cadre de « la grande tradition du roman français », fondée selon lui sur « l'observation sincère et courageuse² ».

Comment situer *Sophie de Tréguier* par rapport aux orientations propres au populisme littéraire ? L'appartenance à cette « école » est affaire tantôt d'affiliation, tantôt d'élection. Répondre à cette question impliquera donc de faire référence aux attentes des animateurs du groupe davantage qu'aux productions qu'il a reconnues. Il s'agira tout d'abord de préciser la place du roman au sein de la vaste nébuleuse « réaliste ». L'une des spécificités de Pollès au sein de ce courant est l'attention portée à l'écriture de la vie intérieure, élément déterminant aux yeux de Lemonnier, car il constituait un point de rupture net vis-à-vis du réalisme scientifique. Paradoxalement, l'écriture de la vie intérieure est chez Pollès le lieu où s'affirment le plus clairement

1 Paris, La Renaissance du livre, 1931. *Populisme* est le dernier avatar éditorial du texte fondateur du mouvement, l'article « Un manifeste littéraire : le roman populiste », *L'Œuvre*, 27 août 1929. Rappelons que Lemonnier n'entendait pas écrire un manifeste : la mention « manifeste littéraire » est due au rédacteur en chef de *L'Œuvre*.

2 Léon Lemonnier, *Populisme*, *op. cit.*, p. 199.

des partis pris esthétiques et stylistiques qui marquent la limite de sa conformité au populisme. Cette limite une fois précisée, un éclairage synthétique sera apporté sur les choix esthétiques que devait faire Pollès par la suite, au gré d'une longue carrière littéraire : des choix sans rapport avec les préférences de Lemonnier et de Thérive, et étrangers même à ceux qui caractérisaient *Sophie de Tréguier*.

Un roman régionaliste et populiste

Pollès a choisi de marquer nettement, dès le titre et le sous-titre, « Mœurs de village », l'appartenance de son roman au sous-genre « rural » ou provincial et au courant régionaliste, lequel occupe une place de choix dans l'espace littéraire durant le premier quart du siècle³. L'une des ambitions de ce courant est la défense et l'illustration d'un patrimoine culturel et linguistique menacé. Pollès la partage pleinement, comme en témoigne la dimension documentaire du roman : l'insertion dans la trame du récit de nombreux documents, dictons, fragments de chansons ou de cantiques, n'est pas sans rappeler l'effort d'ainés tels que Anatole le Braz ou Henri Pourrat pour sauver les productions d'une tradition populaire en voie d'extinction. De même Pollès a-t-il à cœur, comme d'autres contemporains⁴, de faire revivre le parler local, ou plutôt de le recréer, puisque la langue parlée par les personnages n'est pas la langue bretonne mais un français parsemé de bretonnismes. Bien qu'on associe spontanément le populisme littéraire à la grisaille de la capitale et de sa banlieue, comme y invite *Hôtel du Nord*, roman qui, indépendamment de la volonté de son auteur, est devenu l'emblème du courant, *Sophie de Tréguier* a toute sa place, pour ce qui est de son sujet, au sein des œuvres « populistes » ou assimilées. Le courant comporte en effet une aile « provinciale », illustrée par des auteurs comme Louis Guilloux, Louis Chaffurin et Lemonnier lui-même. Ce dernier a d'ailleurs consacré, sous le titre « Un exemple de roman populiste », un chapitre de *Populisme* à *Samson, fils de Samson*⁵, roman mayennais de Frédéric Lefèvre, l'auteur des fameux entretiens *Une heure avec...* Enfin, un an après *Sophie de Tréguier*, c'est une œuvre de Marie Gevers, chantre des joies d'une vie immergée dans la nature, qui devait recevoir le Prix du Roman populiste : *Madame Orpha ou la sérénade de mai*⁶.

Une partie importante de cette production s'attachait à faire revivre le passé, à tel point qu'on peut se demander si, à une époque marquée par la modernisation du pays et l'urbanisation, la notion de province ne s'associait pas spontanément dans l'imaginaire littéraire à l'idée de temps révolus. C'est le cas dans *Sophie de Tréguier*,

3 Les romans à thème provincial ou rural sont largement représentés parmi les œuvres primées durant le premier quart du XX^e siècle. Mentionnons, parmi bien d'autres, les Prix Goncourt d'Émile Moselly pour *Terres lorraines* (1907), Louis Pergaud pour *De Goupil à Margot* (1910), Alphonse de Chateaubriant pour *Monsieur des Lourdines* (1911), Maurice Genevoix pour *Rabotiot* (1925).

4 Jean Rogissart, notamment, dans *Mervale*, Paris, Denoël, 1937.

5 Paris, Flammarion, 1930.

6 Paris, Éditions Victor Attinger, 1933. Marie Gevers (1883-1975) est une romancière et poète belge d'expression française dont l'œuvre célèbre la vie du petit peuple de la campagne flamande.

dont l'action se déroule à la fin du dix-neuvième siècle — un passé relativement proche, certes. Ce roman pourrait être qualifié d'historique, à condition de donner à ce mot le sens que Lemonnier voulait lui voir prendre, à l'époque où se constituait la fameuse école historique des Annales, qui militait pour que le peuple trouve sa place dans l'histoire. Lemonnier déclarait, à propos de son roman *Le Baiser de Satan*, avoir « [...] voulu montrer que, en prenant justement pour sujet le peuple, on pouvait renouveler le roman historique et même peut-être l'histoire. Car avez-vous remarqué, ce ne sont partout que rois et princesses⁷ ».

Le régionalisme, avec sa dimension anthropologique et didactique, constituait un terrain d'application idéal des principes hérités du réalisme. Cet héritage est assumé par Pollès d'une manière qui satisfait pleinement aux exigences formulées par Lemonnier dans ses articles consacrés au populisme. L'une d'elles consistait à rejeter les prétentions scientifiques affichées par Zola dans *Le Roman expérimental*. Par le choix de son sujet, Pollès fait signe vers la lignée de Flaubert et de Maupassant — référence majeure du populisme tel que le définit Lemonnier⁸ — dont Sophie rappelle les personnages de provinciales malheureuses. *Sophie de Tréguier* raconte les trois dernières années d'une jeune trégoroise chétive, fille d'un menuisier alcoolique et d'une mère épicière qui la choie et l'étouffe de son amour. Soustraite aux dures nécessités qui règlent la vie de la plupart de ses proches, elle traverse le monde comme un ange et cultive des singularités, des rêveries et des aspirations qui la distinguent d'une humanité rude et querelleuse, rongée d'envies, de jalousie et de haine. Durant ces trois ans, Sophie attend son promis, un capitaine au long cours qui, sous l'influence de ses proches hostiles à la jeune femme, se dérobe, et finit par lui préférer « les supériorités physiologiques et financières⁹ » de la fille d'un riche agent-voyer. Cette trahison tuera Sophie qui ne trouvera pas la force de parer les coups de la destinée.

Sophie est une Madame Bovary sans tache, dont les rêves raisonnables s'entourent de représentations puériles, mais qui rappelle l'héroïne de Flaubert par son indécision, une délicatesse qui lui rend son milieu insupportable et un goût prononcé pour un romanesque frelaté (mais inoffensif : c'est celui qui s'illustre dans les romans-feuilletons de *La Croix* et du *Petit supplément illustré*). Le personnage de Pollès évoque également ces naufragées de l'existence que sont Jeanne et Félicité, héroïnes d'*Une vie* et d'*Un cœur simple*. Le rapport de Sophie à la religion notamment rappelle singulièrement celui de Félicité.

7 « Interview au microphone », entretien avec Frédéric Lefèvre pour Radio Paris, 17 février 1930, repris dans *Populisme*, *op. cit.*, p. 119.

8 « Le plus démodé [des naturalistes] parce que c'est celui qui a le plus subi l'influence de la science, c'est Zola. Maupassant, au contraire, reste indifférent à tout ce qui n'est pas son art de conteur, et on peut être séduit par son objectivité dramatique. [...] C'est vers Maupassant que nous devons nous tourner, car il représente le roman dans sa pureté » (*Populisme*, *op. cit.*, p. 23 et 24).

9 Henri Pollès, *Sophie de Tréguier*, Paris, Gallimard, 1932, p. 208. Désormais, les références à *Sophie de Tréguier* seront indiquées dans le corps du texte par le sigle *ST*, suivi du numéro de la page.

La construction du roman est à même de satisfaire ceux qui se donnent pour objectif de « peindre le peuple » et surtout « d'étudier attentivement la réalité¹⁰ ». Lente, linéaire et rythmée par le cycle des saisons, des fêtes et des sacrements, la narration est émaillée de véritables scènes de genre dont l'intérêt ethnographique le dispute au charme de la couleur locale. Ce sont tour à tour le déjeuner fruste des faucheurs, la noce et son banquet, la procession de la Saint-Yves, le marché et ses figures hautes en couleurs : paysans endimanchés, bonimenteurs, arracheur de dents... Outre le mode de vie du petit peuple, Pollès se plaît à faire revivre son imaginaire coloré et fruste, parfois avec une indéniable force poétique. Ainsi dans cette évocation synthétique de la culture populaire telle qu'elle transparaît dans les chants entonnés lors d'une noce :

Des marins se battent au couteau pour des princesses de bouges aux yeux incandescents [...]. Des conscrits mâchent de l'argot en des palais celtes invinciblement. Les refrains faciles sont repris en chœur. Les voix lymphatiques des vierges suivent des anges dans les nuages, à des amours sans sexe se donnent ; elles marchent dans des herbes tremblantes dans la brise ; des cœurs dans la pure haleine du soir se brisent, en voyant poindre une étoile symbolique... (ST, p. 66).

Par sa recherche d'une certaine exemplarité et son didactisme sans pesanteur, Pollès retrouve les traits propres à de nombreuses œuvres assimilées au courant populiste : avec les subtilités de la littérature d'analyse, les auteurs et les animateurs du courant rejettent les artifices de l'intrigue pour privilégier la ligne claire de tranches de vies simplement déclinées, ce qui a pu inciter une critique à voir dans le populisme un réalisme classicisé¹¹.

Un autre lien unissant le roman de Pollès et les travaux des romanciers « populistes » est le regard chargé d'empathie qui est porté sur le personnage, la manière dont le narrateur s'associe à sa détresse. Nous retrouvons là un trait propre à de nombreux romans consacrés au peuple dans les années 1920 et 1930, trait sûrement lié au fait que souvent les milieux dépeints sont ceux dont les auteurs sont issus. C'est le cas de Dabit, de Guilloux, chez qui la peinture du milieu d'origine s'associe souvent au thème de l'enfance, notamment dans *Le Pain des rêves* (1942), de Céline Lhotte¹², infirmière à domicile qui s'inspire de ses rencontres quotidiennes dans ses romans, et en laquelle Lemonnier voit une représentante insigne du courant populiste. Les préférences et les références de Lemonnier sont fortement marquées par cette tendance. L'auteur de *Populisme* voit en « l'amour du peuple » la première de

10 *Populisme*, op. cit., p. 194.

11 Dans un article intitulé « L'évolution du roman français (1919-1939) », Edmond Jaloux estime que le populisme est un naturalisme « conforme à une époque qui, dans plusieurs de ses tendances, tendait à se rattacher au classicisme » (*Confluences*, vol. 21-24 (1943) « Les Problèmes du roman », p. 33). On songe au cas d'école que représente *Hôtel du Nord*, avec sa narration épurée au présent de l'indicatif et son découpage scénique.

12 Auteur de *La Petite fille aux mains sales* (1928), *Sur les fortifs du Paradis* (1928), *Chœur triste chez les sans repos*, préfacé par Léon Lemonnier (1930), ouvrages parus à La Renaissance du livre, et de maints autres livres inspirés de son expérience professionnelle : romans, essais, témoignages... (voir Léon Lemonnier, *Populisme*, op. cit., p. 175-176).

ses motivations¹³, ce qui l'incite à saluer chez un de ses contemporains cette qualité dickensienne par excellence : « la tendresse pour ses personnages les plus pauvres et les plus misérables¹⁴ ». Sur ce plan, encore, la pratique de Pollès est conforme aux préconisations de Lemonnier. De manière tantôt analytique, tantôt imagée, Pollès brosse le portrait de son héroïne avec une délicatesse qui se mesure à l'aune de ses scrupules : « Il ne faudrait pas trop la décrire, observe-t-il, de peur de l'effacer » (*ST*, p. 30). On se doit d'observer toutefois que, contrairement aux personnages espérés par Lemonnier, ceux que peignent un Dabit ou un Guilloux, Sophie n'est pas tout à fait représentative de la communauté à laquelle elle appartient. Elle n'est pas vraiment du peuple, cette âme chétive en butte à l'égoïsme et à la brutalité d'une humanité fruste, qui ne peut comprendre son idéalisme et sa propension à la rêverie. C'est là l'une des limites de l'adhésion de Pollès à l'idéal formulé par Lemonnier. Et un indice de l'individualisme foncier qui caractérisera par la suite les personnages de cet écrivain coupé de sa classe par son statut de « clerc ». Il s'agit en effet d'hommes sans appartenance, de révoltés à la sensibilité anarchisante possédés par le démon de la satire et du sarcasme.

Vie intérieure et « mystique des simples »

Il est un autre plan sur lequel le roman se trouve en plein accord avec les attentes de Lemonnier : celui du traitement de la vie intérieure. Lemonnier, et c'est l'un des aspects « modernes » d'une conception du littéraire globalement conservatrice, insistait sur la nécessité de « recréer les âmes par le dedans, non seulement dans leur complexité, mais encore dans leur incohérence interne¹⁵ ». Sophie de Tréguier s'inscrit nettement, sur ce point, dans la lignée d'un réalisme intimiste, tel qu'ont pu le cultiver Flaubert et Maupassant, plus que dans celle du réalisme « scientifique » que les écrivains populistes entendaient dépasser. Évoquant, la formation spirituelle de son personnage par les Ursulines, Pollès thématise délicatement ce parti pris de ne pas définir celui-ci au moyen de coordonnées et de déterminants collectifs :

Au contact de tant de banalités, elle ne sera jamais très singulière, mais il a germé en son âme, comme germe un grain de folie chez le plus ignare et le plus délicat, chez n'importe lequel, quel que soit son passé, son milieu, tout seul, un grain de rêve.

Ceux qui l'entourent, les autres, n'expliquent que ce qu'il y a en elle de pareil à eux, non son petit peu d'extraordinaire. (*ST*, p. 33)

Sur le plan formel, l'écriture de la vie intérieure dans *Sophie de Tréguier* repose en bonne partie sur l'analyse psychologique menée par un narrateur dont la discrétion n'est pas la première qualité¹⁶. Cette pratique est certes peu conforme

13 *Populisme, op. cit.*, p. 189. Marie-Anne Paveau a mis en évidence, dans son article « "Le roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire » (*Mots*, n° 55 (juin 1998), p. 45-59), ce que cette élection du peuple doit à des préoccupations relevant de la stratégie littéraire. Le choix de cette thématique est une arme dirigée contre des tendances dominant le champ littéraire et relevant, selon Lemonnier, de la « littérature moderne ».

14 Il s'agit de Henri Duvernois (Léon Lemonnier, *Populisme, op. cit.*, p. 192).

15 *Ibid.*, p. 46.

16 On est frappé en particulier par l'usage fréquent que Pollès fait des parenthèses explicatives.

aux conseils de Lemonnier, qui préconisait une forme de behaviorisme littéraire : « L'auteur ne doit pas analyser ses personnages, il doit les présenter en mouvement, en action¹⁷. » Cette solution avait l'avantage de contourner le problème posé par la restitution du discours, et en particulier du discours intérieur, des hommes et des femmes du « peuple ». Problème épineux que Pollès a posé dans une lettre tardive à Pierre Jakez Hélias, à qui il reproche gentiment d'avoir, dans son roman *L'Herbe d'or* (1982), doué « son petit monde et ses humbles personnages de plus de conscience qu'ils ne peuvent vraisemblablement en recevoir¹⁸ » :

Moi-même, en pareil cas, je m'en suis tiré avec un : cela l'a traversée rapidement, mais elle ne verra jamais le clair de l'idée. C'est un des problèmes que nous connaissons tous, ceux qu'en un sens du moins on peut dire écrivains « populaires », supérieurs tout de même, voulant tout de même exprimer l'inférieur, et sachant que cet « inférieur » - là est loin d'être privé de grandeur — et pas même celle de l'expression¹⁹.

La solution proposée par Pollès ne sort pas du champ de l'analyse psychologique. Cette dernière est tempérée, dans le roman, par le recours massif au discours intérieur restitué à l'indirect libre et par les nuances et les métaphores d'une écriture que l'on peut qualifier d'impressionniste. C'est par l'image que Pollès traduit une vie intérieure fort peu discursive, conformément d'ailleurs au mode de pensée d'une héroïne qui « fait des métaphores de tout ce qu'elle voit, sans connaître le nom de cette opération » (*ST*, p. 88). Pollès excelle à restituer la dimension atmosphérique des élans intimes et leur inscription dans un perçu qui accède à la dimension de signe :

Petits événements qu'il faut essayer sans progresser vers l'acte de sa vie, vers la Vie !

Le soleil ne se lève plus. Parfois, il perce la brume comme une pièce d'argent sale. Sophie voudrait arracher les voiles du sein de la lumière. Elle se passionne douloureusement à deviner vers quelle heure de l'après-midi quel coin noir commencera de bleuir.

Désirer ardemment le « bleu », le demander à Dieu par des prières, est une part de son extraordinaire. (*ST*, p. 77-78)

Étant donné le sujet du roman, il n'est pas étonnant que Pollès mette l'accent sur la spiritualité. C'était, une fois encore, aller dans le sens de Lemonnier, qui préconise que le romancier étudie

[...] non seulement les gestes et le métier de ses personnages, mais encore leurs croyances obscures et secrètes. À cet égard, une matière entièrement neuve s'offre à lui. De nos jours, il s'intéressera à toutes ces religions bizarres, à toutes ces chapelles biscornues qui semblent monter spontanément du pavé. S'il fait un retour vers le passé, les superstitions populaires [...] lui offriront des sujets admirables²⁰.

17 *Populisme*, op. cit., p. 153-154.

18 Lettre d'août 1982, *Les Écrivains du siècle, Lettres et dédicaces à Henri Pollès*, Rennes, Bibliothèque municipale de Rennes, 2000, p. 103.

19 *Id.*

20 *Populisme*, op. cit., p. 185-186.

De fait, *Sophie de Tréguier*, qui correspond à la seconde option, puisque l'action du roman se déroule en 1890, propose un tableau de la vie religieuse, plus précisément de la piété populaire, saisie dans ses manifestations individuelles et collectives. Là encore, il s'agissait de s'écarter du naturalisme orthodoxe pour faire la part belle au « mysticisme²¹ », dans le sillage de Huysmans. Pollès vient se placer dans l'ombre de cette figure tutélaire du populisme par l'importance donnée dans le roman au domaine religieux, et plus généralement à celui des croyances, et par le traitement accordé à ces thématiques, traitement qui privilégie les aspects curieux, voire sensationnels, du matériau ethnologique. La spiritualité de Sophie, qui prie « Dieu à la grande barbe, le dieu des armées de terre et de mer », Saint-Yves, « patron de la mer et de son marin » et Saint-Guirec, qui « marie dans l'année celles qui piquent une épingle dans le nez de sa statue²² », se réduit à l'adoration d'images et à la superstition. Au nombre des scènes incontournables de la vie de province figure la veillée, que Pollès traite avec brio, en dépeignant la jouissance paradoxale, cathartique avec laquelle les commensaux se terrorisent mutuellement, au gré d'histoires horribles qui mettent en scène des hommes forts punis par la destinée, l'Ankou, les revenants qui font sonner leurs sabots sur les chemins la nuit... (ST, p. 152). Le roman est bien, selon le vœu de Lemonnier, « une tentative pour romancer le folklore », pour « faire revivre l'âme populaire²³ ».

Sur ce terrain, *Sophie de Tréguier* est loin de faire figure de cas isolé. La vogue du roman rural profite au domaine des croyances, des superstitions. Lemonnier observe qu'elles font partie des thèmes favoris des romanciers qui se réclament du populisme, et mentionne *Sans âme* et *Le Charbon ardent*, de Thérive²⁴. En 1930, dans *Samson fils de Samson*, Frédéric Lefèvre rendait hommage à la sorcellerie telle qu'elle était pratiquée dans sa région natale, la Mayenne. Lemonnier lui-même avait tenté de « renouveler le roman historique et même peut-être l'histoire » dans *Le Baiser de Satan*²⁵, roman où il s'était proposé « de retrouver l'atmosphère dans laquelle vivaient les gens du peuple... atmosphère psychologique, bien entendu²⁶ », et pour cela de réévaluer l'importance de la figure du diable au sein des représentations populaires. Mais le roman de Pollès se démarque par la manière dont son auteur, au-delà de la simple observation des coutumes et des croyances, tente de capter le « mysticisme des simples » et, plus généralement, l'imaginaire populaire, de l'intérieur. Ambition servie par une écriture d'une grande plasticité, qui n'a pas son pareil pour déployer synthétiquement les motions intimes des personnages, une vision du monde où impressions et images se mêlent inextricablement. C'est le cas dans l'évocation de la procession de la Saint-Yves²⁷, qui se déploie au gré d'une forme d'unanimité enthousiaste, ou dans le beau passage consacré à la messe,

21 « Interview au microphone », repris dans *ibid.*, p. 125.

22 *Ibid.*, p. 87.

23 *Ibid.*, p. 187-188.

24 *Ibid.*, p. 186-187. Ces romans ont paru chez Grasset en 1928 et 1929.

25 Paris, Flammarion, 1930.

26 « Interview au microphone », repris dans *Populisme*, *op. cit.*, p. 119-120.

27 Henri Pollès, *Sophie de Tréguier*, *op. cit.*, p. 90-94.

où, une fois encore, la description prend en charge la vie intérieure des humbles, le « halo de rêve qui est leur foi » :

La clochette sonne. On s'incline pour ne pas voir l'agneau descendre... Et les corbeaux s'élancent des tours vers les champs de blé en herbe. Tout est calme et semble l'attente d'un miracle, comme si l'on avait promis à ces croyants autre chose que de l'invisible. Le souffle du diable ternit encore les vitraux inférieurs, mais au ciel de l'abside les couleurs du verre s'exaltent sur l'écran de l'aurore. Des rayons coulent le long des voûtes lointaines et des piliers. (ST, p. 87-88)

Singularités

Si le premier roman de Pollès consonne par sa thématique avec les visées dont Lemonnier s'est fait le héraut, il est un domaine où d'emblée le roman tel que le conçoit Pollès apparaît en marge des attentes de Lemonnier et des pratiques qu'il tente de fédérer sous le signe du populisme : le style. Et c'est précisément dans le cadre de l'écriture de la vie intérieure, l'un des chevaux de bataille de Lemonnier, que se concentre le plus clairement la singularité de Pollès. Son écriture se distingue par sa densité poétique et sa recherche, quand dans ce domaine Lemonnier fait vœu de simplicité :

Nous voulons que le style se garde de la préciosité. [...] Une image ne doit pas être recherchée pour elle-même, et surtout, elle ne doit point laisser le lecteur bouche bée devant l'ingéniosité de l'écrivain. La chose exprimée a plus d'importance que l'expression²⁸.

Ce parti pris de neutralité stylistique ne saurait convenir à un auteur qui se signale dès son premier roman par une écriture très « marquée ». Dès les premières lignes de *Sophie de Tréguier*, le lecteur s'étonne de l'étrangeté d'un style qui, par contamination, se charge des particularismes linguistiques des personnages ; ce phénomène, qui se rencontre chez Zola, se manifeste ici d'une manière qui dépasse à coup sûr les attentes d'un Lemonnier, lequel se sent prêt à attribuer le label populiste à « la langue simple, cursive et drue de Le Sage, relevée, ici et là, par une expression de saveur populaire²⁹ ». Ce parti pris radical s'affiche dès l'abrupte première phrase du roman : « La maison en haut de la rue Neuve qui contient les commerces du monde Kerguéno, cinq mille francs a été achetée, les gens disent. » Surtout, hors toute référence au langage propre au milieu observé, la manière de Pollès frappe par sa singularité, par une densité qui parfois confine à l'obscurité. Voici par exemple comment il évoque les soirées trégoises :

Le port aspire ces dames [...]. C'est l'heure où l'on meurt de ne pas vivre. Le chemin s'efface dans la terre ; fait-il jour encore ?... Elles suivent l'eau qui les suit. La marée fait bientôt monter les dundees sur le quai ; ils oscillent dans le jaudy total où le Guindy se fond comme une branche au tronc, et leur confluent

28 Léon Lemonnier, *Populisme*, op. cit., p. 194-195.

29 *Ibid.*, p. 183.

semble un lac où coulent les coteaux de Turzunel, Plouguiel. La terre ne pèse pas à la mer. (ST, p. 25-26)

Souvent, la parataxe restitue l'incohérence et la fraîcheur des impressions, comme dans ce passage où Sophie et sa mère se rendent en pèlerinage à la messe basse de Saint-Yves, alors que se manifestent les signes de la rupture prochaine et, plus discrètement, ceux de la mort de l'héroïne :

L'air est aigu, mais pur. La brume est un faux horizon. Les villages sonnent ensemble. Ces dames vont dans la cloche qui les appelle. L'herbe est comme un ruisseau sur le bord de la route. Les vallons naissent au jour, émergent comme des îles ; et les choux sortent du néant, croissent merveilleusement, comme des baigneurs. [...] Sur les champs se promènent les cloches et les paysans sont heureux, sans écouter, les oreilles chaudes ;... mais les mêmes cloches qui sonnent les glas peuvent-elles être vraiment joyeuses ?... Sophie sonore songe à la mort ; chaque champ lui semble un cimetière. (ST, p. 199)

Cette singularité s'associe étroitement à une vision qui transcende le cadre de ce « naturalisme nettoyé, poli, clarifié³⁰ » cultivé par certains des auteurs défendus par Lemonnier³¹ ; elle manifeste la volonté de Pollès de saisir, dans sa dimension pathétique, le lien qui unit l'homme à un univers envisagé à l'échelle cosmique. En témoigne telle notation sur le jour qui « a si peu été que nul ne s'est demandé s'il aurait pu ne pas être », telle autre sur le soir « où, dans la douceur, les hommes sentent étrange la présence de leur planète au cœur de l'infini » (ST, p. 24). Le roman est riche en notations descriptives rénovant la perception des choses, hallucinées parfois, notamment quand la maladie commence de terrasser Sophie ; c'est par exemple une « église béante à l'air du monde » (ST, p. 183), ou bien le vent qui est « toute la terre qui aspire au vol, au vrai ciel », ou encore « toutes les loques du monde [qui] vivent comme des drapeaux » (ST, p. 188). De même, les formules ou réflexions surprenantes abondent : une soupe non mangée par un nourrisson est qualifiée d'« ordalie de la viabilité » (ST, p. 188). Une maxime pose que « ceux qui aiment ont une mémoire infinie de l'infime » (ST, p. 229). Nul doute que ce style et cette vision nous mènent loin de l'horizon familial aux petites gens de Tréguier à la fin du dix-neuvième siècle. Dans le même temps, le réalisme de Pollès se caractérise par une franchise qui peut confiner à une certaine crudité³². L'écueil du chromo ne menace guère un auteur qui, traitant le thème de la noce campagnarde, choisit de faire danser autour d'une mare à purin des jeunes gens qui poursuivent les filles une fourche à fumier à la main, et échangent des compliments tels que « Dieu te maudisse, ma culotte tu salis, ordure. Damné sera mon tabac, quelque chose tu auras, chien pourri » (ST, p. 166). La verve dont le roman est traversé fait lien avec les œuvres à venir, dans lesquelles se déploiera une écriture essentiellement discursive, éloquente, marquée par un humour dru et une ardeur polémique. Les visées de

30 Edmond Jaloux, « L'évolution du roman français (1919-1939) », *art. cit.*, p. 33.

31 Notamment Marcel Prévost à qui est consacré un chapitre de *Populisme*.

32 Crudité que Lemonnier ne condamnait pas : « D'abord, il faut de la hardiesse dans le choix des sujets : ne pas fuir un certain cynisme sans apprêt et une certaine trivialité – j'ose le mot – de bon goût » (*Populisme, op. cit.*, p. 101-102).

Pollès, dont Maurice Martin du Gard a dit qu'après Joyce et Céline il « continu[ait] à nous faire peur, monologuant avec un souffle incroyable³³ », excèdent assurément le cadre rassurant fixé par Lemonnier. De fait, ce qui s'affirme dans les ouvrages qui paraîtront après *Sophie de Tréguier*, c'est une voix, une façon d'être, le style d'une conscience, et ce déploiement fait passer au second plan la question de l'objet, de la « chose exprimée ».

Les romans d'une conscience

Sophie de Tréguier, roman d'un lieu et d'un milieu, s'inscrit dans le cadre défini par les écrivains du courant réaliste et par ses réformateurs populistes. Mais c'est aussi une œuvre qui pose, dans des termes pathétiques, un problème moral, celui de l'individu broyé par une communauté qui ne reconnaît pas ses aspirations. Cette ambition et l'originalité du roman, au sein du sous-genre « régionaliste », n'ont pas échappé à l'un de ses premiers critiques, Jean Vaudal : « [...] on sent bien que pour Pollès, la vraie Bretagne, c'est le cœur de Sophie, et surtout la puissance de rêve, et la foi dans le rêve, qui hante ce cœur³⁴. » C'est à condition de l'envisager sous cet angle moral et existentiel que l'on peut reconnaître, avec René Lalou³⁵, la dimension autobiographique du roman. Elle se situe moins dans les faits (la naissance à Tréguier, dans une famille modeste...) que dans une poignée de traits qui unissent l'auteur à son héroïne. La marginalité et la fragilité de Sophie, qui étouffe dans le microcosme cruel et mesquin de Tréguier, ne sont d'ailleurs pas sans préfigurer les difficultés que rencontrera Pollès, écrivain hanté par le doute et l'échec et écoeuré par « la dégradation de l'institution littéraire³⁶ ». Cette dimension d'autoportrait, discrètement perceptible dans *Sophie de Tréguier*, va prendre peu à peu une place centrale dans l'œuvre de Pollès. Dorénavant, ce dernier publiera, à côté de pamphlets³⁷, des romans engagés dont les personnages et les narrateurs se font clairement ses porte-parole. Comme lui, ils sont animés d'une passion politique que *Sophie de Tréguier* ne laissait guère entrevoir. Tous partagent une verve sarcastique qui laisse deviner l'influence d'un Céline. *Les Gueux de l'élite ou La Révolte des clercs*³⁸, sous-titré « Mémoires d'un jeune pamphlétaire-reporter pendant la crise », *Toute guerre se fait la nuit*, fresque inspirée d'un reportage

33 Lettre à Henri Pollès du 8 février 1960, *Les Écrivains du siècle, Lettres et dédicaces à Henri Pollès*, op. cit., p. 181.

34 Jean Vaudal, « *Sophie Tréguier*, par Henri Pollès (Éditions de la NRF) », *La Nouvelle revue française*, n° 228, septembre 1932, p. 154-155.

35 « Assurément Sophie de Tréguier était aussi une autobiographie transposée en même temps que la biographie d'une tendre héroïne imaginaire » (*Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1947, vol. 2, p. 791).

36 Lettre à François Mauriac, 1956, *Les Écrivains du siècle, Lettres et dédicaces à Henri Pollès*, op. cit., p. 185.

37 En 1937, Pollès publie un pamphlet antifasciste, *L'Opéra politique* (Paris, Gallimard). Sa désaffection à l'égard du communisme éclatera dans *Psychanalyse du communisme* (Gallimard, 1949).

38 Paris, Gallimard, 1935.

que Pollès fit en Espagne en 1936³⁹, et *Les Drapeaux babillent mal ou les ismes et les hommes*⁴⁰, roman-fleuve aux allures de pamphlet, reflètent les malheurs, les errements et les contradictions d'un siècle en proie à la passion politique. Ce sont des romans-discours satiriques, des romans d'une *voix* dont l'humour repose sur la dérision, la parodie de sociolectes, le collage et la formule à l'emporte-pièce. « Il semble, estimait Willy de Spens⁴¹, que Pollès ait voulu assumer tous les malheurs de son temps — ceux, du moins, qui lui étaient perceptibles. » De fait, la plupart des livres de Pollès seront, sinon des témoignages, comme le propose ce critique, du moins les romans d'une conscience, une conscience critique déchirée, car les solutions politiques, qui nourrissent le discours du gueux de l'élite, ne sont pas en adéquation avec une attitude plus révoltée que révolutionnaire, et finissent par se révéler néfastes, comme le démontrera *Psychanalyse du communisme*.

Pollès s'est donc très vite et durablement détourné des visées propres à son premier roman : donner à voir un monde passé, selon les voies d'un réalisme sensible et poétique. Dans les œuvres à venir, il s'agira moins de peindre un monde que de déployer un regard critique, politique, sur les réalités contemporaines. On est loin là du modèle romanesque réaliste tel qu'il a pu s'appliquer, avec de menues réinterprétations, tout au long du siècle, loin de l'esthétique « populiste » et de ses visées essentiellement mimétiques. Pollès fut-il populiste par accident ? Son engagement au sens le plus large du terme, son don de polémiste et son génie essentiellement discursif et formulaire l'éloignaient d'une voie élue dans un premier temps, peut-être parce qu'un format éprouvé convenait au romancier débutant, et parce qu'il était appelé par une matière qui s'imposait à celui qui avait quitté récemment sa région natale. Pour autant la veine réaliste et régionale n'était pas épuisée : en 1982, Pollès devait consacrer de nouveau à Tréguier un roman dont l'action se déroule pendant la Première Guerre mondiale : *Sur le fleuve de sang vient parfois un beau navire*⁴². L'année suivante était réédité *Sophie de Tréguier*⁴³. Pollès affirmait son attachement à ce roman vieux de cinquante ans en prenant la peine de le refondre entièrement. La voie marginale du réalisme, à laquelle il avait dû son Prix du Roman populiste, s'affirmait être celle de l'hommage à l'origine et au pays natal.

39 Pour l'hebdomadaire *Vendredi. Toute guerre se fait la nuit*, écrit et imprimé avant la guerre, n'a été commercialisé qu'après la Libération (Paris, Gallimard, 1945). Il a manqué de peu le Goncourt.

40 Henri Lefebvre, 1962, rééd. L'Âge d'Homme, 1982.

41 Dans une note de lecture consacrée au roman *Prenez garde à la conscience* (Paris, Gallimard, 1959) : *La Nouvelle revue française*, n° 86, février 1960, p. 342-343.

42 Paris, Julliard-L'Âge d'homme, 1982. Le roman a obtenu le Prix Paul Morand de l'Académie Française et le Grand Prix du roman des Écrivains de l'Ouest.

43 Paris, Julliard-L'Âge d'homme, 1983.

Références

- CHATEAUBRIANT, Alphonse de, *Monsieur des Lourdines*, Paris, Grasset, 1911.
- DABIT, Eugène, *Hôtel du Nord*, Paris, Denoël, 1929.
- GENEVOIX, Maurice, *Raboliot*, Paris, Grasset, 1925.
- GEVERS, Marie, *Madame Orpha ou la sérénade de mai*, Paris, Éditions Victor Attinger, 1933.
- JALOUX, Edmond, « L'évolution du roman français (1919-1939) », *Confluences*, vol. 21-24 (1943) « Les Problèmes du roman », p. 25-35.
- LALOU, René, *Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2 vol., 1947.
- LEFEBVRE, Henri, *Les Drapeaux habillent mal ou les ismes et les hommes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982 [1962].
- LEFÈVRE, Frédéric, *Populisme à Samson, fils de Samson*, Paris, Flammarion, 1930.
- LEMONNIER, Léon, *Le Baiser de Satan*, Paris, Flammarion, 1930.
- , *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.
- , « Un manifeste littéraire : le roman populiste », *L'Œuvre*, 27 août 1929.
- MOSELLY, Émile, *Terres lorraines*, Paris, Plon, 1907.
- PAVEAU, Marie-Anne, « "Le roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, n° 55 (juin 1998), p. 45-59.
- PERGAUD, Louis, *De Goupil à Margot*, Paris, Mercure de France, 1910.
- POLLÈS, Henri, *Les Écrivains du siècle, Lettres et dédicaces à Henri Pollès*, édition de Xavier Ferrieu, Rennes, Bibliothèque municipale de Rennes, 2000.
- , *Les Gueux de l'élite ou La Révolte des clercs*, Paris, Gallimard, 1935.
- , *L'Opéra politique*, Paris, Gallimard, 1937.
- , *Prenez garde à la conscience*, Paris, Gallimard, 1959.
- , *Psychanalyse du communisme*, Paris, Gallimard, 1949.
- , *Sophie de Tréguier*, Paris, Gallimard, 1932.
- , *Sophie de Tréguier*, Paris, Julliard-L'Âge d'homme, 1983.
- , *Sur le fleuve de sang vient parfois un beau navire*, Paris, Julliard-L'Âge d'homme, 1982.
- , *Toute guerre se fait la nuit*, Paris, Gallimard (NRF), 1939.
- ROGISSART, Jean, *Mervale*, Paris, Denoël, 1937.
- SPENS, Willy de, « Prenez garde à la conscience par Henri Pollès (Éditions de la NRF) », *La Nouvelle revue française*, n° 86, février 1960, p. 342-343.
- VAUDAL, Jean, « Sophie Tréguier, par Henri Pollès (Éditions de la NRF) », *La Nouvelle revue française*, n° 228, septembre 1932, p. 154-155.



Louis Guilloux et le populisme, une longue histoire

MICHÈLE TOURET

*Il y a quelque chose de grand
dans le fait de se sentir
« réprouvé » mais repoussé !*

– Louis Guilloux, *Carnets inédits*, janvier 1942

Avec *La Maison du peuple*, Guilloux, fils d'un artisan cordonnier militant socialiste, avait produit selon ses propres paroles « sa carte de visite ». En 1927, il acquittait ainsi un droit d'entrée dans la littérature. Il poursuivra dans cette veine avec *Angéline* et *Compagnons*. Il attire alors l'attention de qui cherche dans la littérature l'expression de nouvelles voix. C'est le cas de Léon Lemonnier qui l'enrôle dans le populisme en 1929 :

Le goût de la justice, la révolte généreuse contre l'inégalité sociale peuvent mener un écrivain à rechercher le peuple. C'est le cas, par exemple, de Louis Guilloux. Plus occupé de politique que de littérature, ayant en horreur les contraintes, même celles d'un parti trop discipliné, son œuvre de socialiste révolutionnaire l'a poussé à écrire cette *Maison du peuple* qui est un des meilleurs livres que l'on ait consacré à la vie des petites gens dans les villes¹.

C'est dans le même goût que dans *Populisme*, il loue encore Guilloux, avec un rien de condescendance, d'avoir, avec *La Maison du peuple*, retracé « avec une force nerveuse, les luttes d'un brave cordonnier breton² ». Mais *Le Sang noir*, son œuvre la plus remarquée, fut réprouvée par les populistes : c'est ce que Guilloux relève dans ses *Notes sur le roman*³ :

1 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930, p. 62.

2 Léon Lemonnier, *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931, p. 40.

3 Qui seront publiées dans *Europe*, n° 839 (mars 1999), p. 173-177. Dans les *Carnets I. 1921-1944*, édités (Paris, Gallimard, 1978, p. 124), Guilloux ne mentionne que l'annonce du meeting rue Poissonnière, le 12 décembre 1935 : « Défense du roman français – Ce que signifie *Le Sang noir* ». Débat public organisé par la Maison de la culture sous la présidence de Roland Dorgelès, avec André Malraux, Jean Cassou, Aragon, Moussinac, Paul Nizan...

Les reproches faits au *Sang noir* sont de divers ordres ; on accuse ce roman de manquer d'objectivité. Il ne saurait être question d'en chercher la moindre parcelle. C'est une œuvre de passion, il faut l'accepter comme telle, ce qui revient à dire que c'est une œuvre injuste. Un autre reproche consiste à dire que ce livre est une image d'un désespoir absolu et sans recours. Un troisième vise la caricature dans cet ouvrage. M. Thérive résume tous ces reproches ensemble. Pour lui *Le Sang noir* est une œuvre « puérile et malhonnête », pleine de pataquès, une œuvre confuse, folle, entièrement fabriquée, mal d'ailleurs, et qui fera une pénible impression à l'étranger. Il paraît que ce roman s'apparente à ceux de mon ami Ehrenbourg. Monsieur Thérive nous aura mal lus tous les deux.

Le Sang noir n'a pas plu à André Thérive, mais en 1942 *Le Pain des rêves* obtiendra le Prix du roman populiste, qu'accompagnait une récompense de 5 000 francs – consolation tardive de l'échec du *Sang noir* au Prix Goncourt, mais en pleine guerre, dans la situation financière où se trouvait Guilloux, comme tant d'autres, la récompense n'était pas négligeable. Que s'est-il donc passé entre ces moments, entre les débuts littéraires du fils d'un cordonnier breton, sa reconnaissance large avant la guerre et les années de celle-ci ?

Un enjeu entre populisme et littérature prolétarienne

Henry Poulaille, qui disputait aux populistes l'aire de la littérature qui vient du peuple ou le prend pour objet, citait en 1928 *La Maison du peuple* comme exemple d'art prolétarien dans sa réponse à l'enquête de *Monde*⁴. Puis il lançait son mouvement de littérature prolétarienne et sa revue *Nouvel âge*. Dans *Nouvel âge littéraire*, l'ouvrage qui traçait les prolégomènes et les grandes lignes du mouvement, il consacrait trois pages à Louis Guilloux dans la rubrique « Littérature prolétarienne française⁵ ». Rappelant son propre cas, il soulignait les difficultés que rencontrait un jeune homme de sa classe qui voulait être écrivain et terminait sur ce qu'on pouvait attendre d'un tel auteur : « *Dossier confidentiel* et *La Maison du peuple* sont deux œuvres de grande valeur, mais leur auteur n'en est encore qu'à sa phase de début et c'est par les livres qu'il va nous donner maintenant qu'il conviendra de le juger. »

Guilloux s'est toujours défendu d'appartenir à l'une ou l'autre école, à l'inverse de son ami Eugène Dabit, lui aussi cité comme romancier populiste pour *L'Hôtel du Nord*⁶ par Lemonnier et qui fut du groupe des prolétariens avant d'adhérer à

4 Voir Jean-Michel Péru, « Henry Poulaille et “la littérature prolétarienne”, une relation d'équivalence ? » dans André Not et Jérôme Radwan (dir.), *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Textuelles), 2003, p. 169-185. Jean-Michel Péru souligne que Dabit en 1931, Jean Pallu en 1932 et Tristan Rémy en 1936, tous proches du mouvement de Poulaille, ont obtenu le Prix du roman populiste.

5 Paris, Librairie Valois, 1930, p. 365-368.

6 On entend chez Dabit, à propos du populisme, les mêmes inquiétudes que chez son ami Guilloux : se laissera-t-il enrôler dans un mouvement littéraire qu'il soupçonne de parti pris pour la bourgeoisie ? Lemonnier lui répond dans *Populisme* en publiant un entretien radiophonique avec Frédéric Lefèvre :

FL : Vous connaissez ce livre qui vient de paraître, *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit ? Est-ce un roman populiste ?

l'AEAR⁷, comme au moment où son ami Jean Guéhenno avait écrit sa « Lettre à un ouvrier sur la culture et la révolution » dans *Europe*, le 15 février 1931⁸.

Dans *Europe*, en novembre 1930, c'est lui qui rendait compte de *Nouvel âge littéraire*. C'était une occasion pour écorcher le populisme et s'en dégager.

Le mouvement « populiste », selon le manifeste de ses inventeurs, s'annonçait surtout comme un mouvement de réaction contre une littérature bourgeoise qui n'avait à nous proposer que des « peintures d'oisifs ». Il voulait un retour au peuple, le peuple étant une « matière » neuve, capable d'inspirer des chefs-d'œuvre tout autant que le monde des snobs et des belles dames. Mais le populisme n'était qu'une affaire de boutique. On restait entre soi, gens de lettres. Il n'était qu'une forme déguisée de cette littérature bourgeoise contre laquelle il prétendait réagir, et dans tous les cas, il ne pouvait donner naissance qu'à une *littérature d'intermédiaires*, nécessairement sans force. Au contraire, la force et la nouveauté de cette littérature prolétarienne, dont nous parle Poulaille, doivent venir de ce qu'elle entend précisément se passer d'intermédiaires⁹.

Le penchant pour la littérature selon Poulaille étant exprimé, Guilloux conclut pourtant sur un refus conclusif :

On veut nous enfermer dans nos classes, on exige de nous que nous soyons fidèles. Je demande, au contraire, qu'on soit *infidèle*. Cette fidélité à nos classes qui est pour nous une tentation est notre plus dangereux écueil. L'idée même d'une telle fidélité contredit à tout ce que nous sommes et voulons être. Il faut

LL : Évidemment, puisque l'auteur y décrit les mœurs du peuple dans un hôtel meublé.

FL : Cependant, Dabit, qui est véritablement, comme on dit, un enfant du peuple, hésite à accepter cette étiquette de populiste. Il y voit je ne sais quelle intention un peu dédaigneuse de bourgeois.

LL : Je connais l'argument. Mais est-il si sûr que nous soyons des bourgeois ? Marmouset est un ouvrier, Louis Chaffurin était apprenti tailleur à treize ans. Moi-même, je ne suis qu'un boursier de l'école communale... Voyez comme tout cela va devenir ridicule si l'on commence à examiner les situations sociales et les origines d'un écrivain avant de juger son œuvre. [...]

FL : Il est encore une autre objection qu'Eugène Dabit m'a faite et que je m'étais promis de vous soumettre. Il craint de s'embrigader, d'appartenir à un groupement, de ne plus être libre.

(entretien avec Frédéric Lefèvre, repris dans *Populisme*, *op. cit.*, p. 51 et suiv.)

7 Voir l'article d'Anne Roche, « Louis Guilloux entre roman populiste et prolétarien », dans André Not et Jérôme Radwan (dir.), *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, *op. cit.*, p. 143-152.

8 Voir Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, devenir romancier*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, qui retrace la carrière de Guilloux jusqu'au *Sang noir*, et principalement la 3^e partie, « La culture se débat », p. 145-209. On y apprend que Guilloux voulait donner une note sur *Populisme* de Lemonnier dans *Europe* et que Guéhenno l'en a dissuadé, lui conseillant de ne pas entrer dans ce débat. Voir aussi Philippe Baudorre, « Louis Guilloux et la revue *Monde* », dans Francine Dugast et Marc Gontard (dir.), *Louis Guilloux écrivain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 69-88.

9 Louis Guilloux, « Henry Poulaille, *Nouvel âge littéraire* », *Europe*, 15 novembre 1930, p. 411-413.

un certain courage pour y renoncer, et la hardiesse de se choisir. Car *pour nous, être fidèles, c'est là précisément trahir*¹⁰.

Guilloux craint d'être pris à un piège qui le contraindra ensuite. Mais il est tenté de répondre aux appels qu'on lui fait. Témoin pour ces années trente débutantes une lettre à Léon Lemonnier à qui il envoie *Compagnons*. Voir cette nouvelle œuvre obtenir le prix ne lui déplairait pas : après avoir annoncé l'envoi du « petit ouvrage », il ajoute :

Me permettez-vous de vous dire à ce propos qu'il n'est pas exact que je sois plus occupé de politique que de littérature ? Je n'appartiens à aucun parti, et ne veux appartenir à aucun. L'action exige une audace que je n'ai pas, et puis, dans le fond, l'action est trop facile – je ne suis pas un homme de groupe – et, vous le savez, je ne suis pas non plus un homme d'école.

Dans mon livre, *La Maison du peuple*, j'ai tenté de peindre les hommes en fonction d'une certaine idée de l'amour. Rien de plus. Vous verrez que j'ai tenté la même chose dans *Compagnons*. Il m'est arrivé, Monsieur, d'attaquer le Populisme, et sans doute, cela m'arrivera encore. Voilà qui ne saurait m'empêcher, en vous envoyant mes *Compagnons*, et en vous remerciant encore pour l'amabilité que vous avez eue à mon égard, de vous assurer de ma confraternelle sympathie, et d'espérer que vous voudrez bien m'accorder la vôtre, ce que vous avez déjà fait d'ailleurs¹¹.

Sourcilleux sur ce point, Guilloux ne veut pas une littérature d'ouvriers ou pour des ouvriers. Il veut entrer pleinement, sans trahison ni compromission, dans le monde littéraire et être accueilli non comme un « fils d'ouvrier qui écrit » mais comme un écrivain. Mais il est ardu et éprouvant de se faire une place dans le monde des lettres où les nantis sont nombreux, sans pour autant y occuper la « place du pauvre ». S'il a tout fait pour entrer aux éditions de la NRF, ce n'est pas pour y jouer le rôle que tenait Charles-Louis Philippe auparavant. Cette situation a pesé dans sa vie et sa carrière, il en a conçu de l'amertume et en a ressenti des blessures.

Sept ans après *Le Sang noir* et un silence relativement long, Guilloux renoue avec la création littéraire avec *Le Pain des rêves*. L'œuvre n'est publiée qu'en 1942 — moment peu favorable. Certes pendant ces années Guilloux n'est pas resté inactif mais il n'a rien publié de marquant aux yeux de ses contemporains. Et pourtant il a plus d'une fois fait l'expérience de la difficulté de parler des gens ordinaires, de ceux de sa classe, sans que s'y mêlent des malentendus, voire des accusations de parti pris. Parler du peuple demande des précautions, il faut se garder de toutes sortes d'interprétations tant le sujet est au cœur de débats tout autant politiques que littéraires, sinon plus. C'est ce qu'il a éprouvé dès 1933 quand il a proposé un manuscrit composé de quelques-unes de ses *Histoires de brigands* à Jean Paulhan. Celui-ci les trouve tendancieuses, démonstratrices et proches du lieu commun. Guilloux se défend dans une lettre du 23 mars 1933 :

10 *Id.*

11 BnF, département des manuscrits, site Richelieu, correspondance inédite, lettre du 12 juin 1931.

En écrivant ces textes, je n'ai rien prémédité [...]. J'ai pris ce qui s'est offert à moi, en toute naïveté [...] et si en fin de compte ces récits sont tendancieux, ils le sont, je ne dirais pas contre moi, mais *avec* moi, avec tout ce que je sais et ne sais pas de moi-même, avec ma démarche, avec le son de ma voix, etc. Il est de fait qu'un certain nombre de choses m'indignent et d'autres pas, et que ce sont toujours les mêmes. Et enfin, peut-être suis-je, beaucoup plus encore que je ne le crois, un homme de ma classe.

Et il proteste que si la bêtise et l'avarice bourgeoises sont sans raison et le signe d'une étroitesse de cœur, celles des ouvriers viennent « de la nécessité, d'une condition misérable et inhumaine¹² ». Guilloux se met en jeu : comment parler du peuple, comment le faire parler, quelle conduite adopter à son égard quand on en est encore très proche – ce qu'attestent les « histoires » –, mais qu'on nourrit des doutes et qu'on ne renonce pas à la critique ?

Un enjeu entre littérature et politique

Le silence relatif après *Le Sang noir* s'explique aussi par les tourbillons où Guilloux s'est trouvé pris après son voyage en Union soviétique. Il y était l'invité de Gide, lui-même invité par le régime de Moscou. Avec *Retour de l'URSS*, puis *Retouches à mon retour de l'URSS*, Gide provoqua de vives réactions des communistes et des sympathisants du Parti communiste français. Commença alors une campagne contre lui, où Aragon, Nizan et Bloch voulurent entraîner Guilloux, témoin, avec d'autres, du voyage. Il refusa toute expression publique, qu'elle portât sur le régime soviétique ou sur Gide lui-même et ses autres compagnons¹³. Lui qui écrivait régulièrement dans la presse de gauche, qui avait été chargé de la partie littéraire dans *Ce Soir*, le nouveau journal du Parti Communiste, qui avait été pressenti pour un emploi du même genre à la radio, est remercié et remplacé par Nizan. Il renonce à la radio. Il retourne vivre à Saint-Brieuc en août 1937 et se retire du champ politique français

12 Voir *Correspondance Jean Paulhan – Louis Guilloux, 1929-1962*, éditée par Pierre-Yves Kerloc'h, Brest, Centre d'étude des correspondances, Université de Bretagne occidentale, 2010, p. 91-95. Ces histoires rassemblées en volume paraîtront aux Éditions sociales internationales en 1936 (rééd. Le Passeur, 2002, avec une préface de Michèle Touret). Elles avaient été publiées, dans le cours des années trente, dans des journaux et des revues qui accueillaient dans une rubrique variable – faits divers, divertissement, nouvelles – ce genre d'instantanés. L'histoire de ce recueil est complexe : voir Henri Godard, « *Histoires de brigands et Le Lecteur écrit* », dans Francine Dugast-Portes et Marc Gontard (dir.), *Louis Guilloux écrivain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 175-182, et Michèle Touret, « Louis Guilloux chroniqueur ou la vie comme elle va », dans Bruno Curatolo, Alain Schaffner (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, p. 155-166.

13 Ce n'est pas le cas des *Carnets I, 1921-1944* (pour la période considérée, Gallimard, 1978) édités ou, surtout, inédits, ces derniers étant encore plus abondants sur ce voyage. Guilloux a attendu plus de quarante ans – et a écarté de nombreux passages – pour faire connaître ses souvenirs sur ce voyage, endeuillé par la mort de son ami Dabit, ce dont il conçut un grand chagrin, se reprochant d'être rentré trop tôt et, implicitement de l'avoir abandonné. Les *Carnets* inédits, les manuscrits et les documents personnels auxquels nous faisons référence sont conservés à la Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc, le catalogue est accessible en ligne.

tel qu'il lui apparaît à Paris et des combats entre intellectuels. Il se consacre aux réfugiés espagnols dans son département, et aux paysans grevés de dettes dont les terres sont mises aux enchères. Il se consacre aussi à un projet de longue haleine : le récit de l'histoire d'une famille pauvre depuis le début du siècle, dont *Le Pain des rêves* sera le début¹⁴.

Une œuvre du retrait

Le retour sur sa vie – ou plutôt sur la vie d'un enfant pauvre¹⁵ — dans une ville de province fait donc suite à une désillusion profonde, au sentiment de s'être fourvoyé. Dans ses *Carnets*, il note que le récit d'enfance est un moyen d'échapper au présent :

À propos du *Paradis*¹⁶, l'application d'un écrivain à exprimer les domaines de son enfance constitue une activité comparable à celle qui rejette certains vers le roman historique. Or, ainsi qu'on l'a vu par des exemples récents et retentissants, le fait d'écrire des romans historiques, à notre époque, semble appartenir à des écrivains émigrés. Il me semble donc que l'œuvre qui se propose d'exprimer les domaines de l'enfance peut aussi s'expliquer (dans sa genèse) par le sentiment d'une rupture (voulue, subie ou désirée) d'un homme avec son époque – comme le roman historique, dans sa genèse, peut s'expliquer par le fait que l'auteur sera un proscrit¹⁷.

Émigré, proscrit, en rupture, voilà l'origine de l'œuvre, mûrie depuis le temps où il était encore à Paris. Ce sentiment s'accroît avec la certitude que la République espagnole va à sa perte et qu'une guerre internationale est imminente. Un monde se défait. C'est le 28 décembre 1939 qu'il associe les deux formes littéraires alors qu'il relit *Waterloo* d'Erckmann et Chatrian, qui l'avait tant charmé dans son enfance :

Si peu Jacobin qu'on soit, pour manger sa soupe à l'aise, encore y faut-il certaines conditions, quand on a le cœur bien en place et qu'on est moyennement honnête... Encore faut-il que les autres puissent en faire autant, en bonne tranquillité d'âme et de chaise. Voilà au fond la chose. Elle est simple. Je gage qu'aucune littérature populiste ou de quelque nom de baptême qu'on l'appelle ne donne aussi directement que ce début de récit l'idée de ce qu'est cette chère

14 Dans le même temps il travaille à ce qui sera *Le Jeu de patience*, où on retrouve les mêmes personnages devenus adultes – mais ils ont changé de nom de famille : Lhôtellier auparavant, ils s'appellent maintenant Nédélec et le narrateur du *Pain des rêves*, dont on ne connaît pas le prénom dans le premier roman, s'appellera Loïc Nédélec dans le second.

15 Nombre de critiques du temps ont lu ce roman comme une autobiographie : la narration à la première personne, la ville de province semblable à la ville natale de Guilloux, le milieu familial fort pauvre, tout portait à cette lecture, que Guilloux ne dément pas. Si nous sommes pourtant loin d'un récit autobiographique, les notes de Guilloux montrent clairement qu'il y parle de ses propres expériences en leur donnant un tour résolument fictif.

16 *Images du paradis* était le titre prévu. Gaston Gallimard ne l'aimant pas, au tout dernier moment Guilloux le changea pour *Le Pain des rêves* dont le titre peut rappeler la série de Poulaille, *Le Pain quotidien*.

17 Guilloux est alors de retour à Saint-Brieuc. Cette note date de 1938 (un jeudi entre le 24 mars et le 2 avril) (voir *Carnets I, 1921-1944*, Gallimard, 1978, p. 219), avec des changements par rapport au dossier inédit LGO CI 09 02 01, dont je donne ici la version.

soupe, dont on peut dire qu'il faut à la fois tant et si peu de choses pour qu'elle soit bonne. [...] Je crois, d'autre part, que si Gide dit vrai, que s'il est vrai que les Staliniens en aient perdu le sens, ils ne sont point hélas les seuls, et il n'est pas aventuré de dire que tout le monde en a fait autant. Oui, notre soupe est très compromise. Aurons-nous seulement du rata ? [...]

Ainsi tout se ramène à la même chose, tout se réintègre à la même unité qui est l'homme : le conscrit de 1813, le voici de nouveau mobilisé. Encore une fois, la soupe est répandue, encore une fois, il faut abandonner Catherine [personnage de *Waterloo*], laisser en plan l'ouvrage commencé et courir aux avant-postes, cette fois sous le couteau des hitlériens¹⁸.

À côté de la critique du populisme, on entend un écho à Lemonnier qui disait dans *Populisme* que le roman populiste pouvait renouveler le roman historique. Œuvre méditée depuis plusieurs années, *Le Pain des rêves* prendra son essor pendant la guerre, temps favorable à la remémoration mélancolique.

Un roman populiste ?

La notion même de roman populiste n'est guère définie, ou définissable, au-delà des intentions et d'une thématique. Guilloux ne se fait pas faute de se distinguer de cette mouvance. Il y perçoit une volonté de le rejeter dans les marges de la littérature. Témoin cette anecdote qu'il consigne dans ses *Carnets* à propos d'une cérémonie en 1938, en l'honneur de Villiers de L'Isle-Adam, lui aussi originaire de Saint-Brieuc, où Roger Vercey prononce un discours « tout ce qui se peut de plus bas et de plus menteur ». Guilloux en relève l'écho dans la presse qui, dit-il,

me traîne dans la boue et mon père avec moi. Au reste, voici la coupure : « Son enfance, Mathias Villiers de l'Isle-Adam la vécut tout entière à Saint-Brieuc, où le romancier populiste Louis Guilloux, cet aigri, fils d'aigri, ne fait vivre que des âmes mortes, qu'il a peuplé comme à plaisir de grotesques et d'imbéciles, mais où à l'époque de Villiers, tout le monde était heureux, autant qu'il est possible sur terre, et l'humanité moyenne la plus vraie en somme, y était fine et sensible¹⁹ ».

Populiste est donc une injure... Louis Guilloux ajoute ceci en 1938 — mais ne le retient pas pour l'édition des *Carnets* :

Il ne me déplait nullement de recueillir l'insulte en ce jour où l'on célèbre mon illustre et pauvre compatriote. Et que la bêtise se mêle ici à la méchanceté, je dirais après tout que c'est un supplément de régal, si ça valait le dérangement. Mais, heureusement, je me sens profondément indifférent à ce genre d'attaque, et même si l'on cherche à y atteindre mon père en même temps que moi. Progrès.

Le cas de Guilloux n'est certes pas unique. Ceux qui, comme lui, sont nés loin de la vie littéraire, même s'ils y ont des appuis, ne peuvent que s'alerter dès qu'on veut les ranger dans les troupes de ces mouvements et qu'ils en perçoivent les attentes et les préjugés.

18 Ce passage ne figure pas dans les *Carnets* édités.

19 *Carnets I, op. cit.*, p. 226-227. Les inédits comportent des différences mais non pour la coupure de presse.

Mais *Le Pain des rêves* séduit les jurés du Prix du roman populiste, et à bon droit. Le milieu populaire y est représenté loin, en apparence, de toute pensée politique. Rien n'y dit une intention révolutionnaire, à part, peut-être, le salut d'un chanteur des rues qui, pour remercier de son accueil le grand-père, tailleur à domicile, le salue noblement et lui chante *Le Temps des cerises*. L'enfant du peuple ne rencontre que des miséreux comme les mendiants qu'on appelle la Bande du soleil, ou des artisans durs au travail, comme les Pinçon, une femme qui deviendra savetière à la mort de son mari, comme Durtail, le tonnelier, qu'un lourd désir insatisfait mine et qui se suicide. Tous portent le poids de la misère. Mais rien ne les porte à la révolte. Au contraire, ils vivent sobrement, en bonne entente, en butte aux soupçons de la ville et grappillent sans illusion les miettes des beautés du monde bourgeois. Il faut attendre la seconde partie pour que le jeune garçon découvre que ces plaisirs sont frelatés comme celui que goûte et offre la troupe de théâtre animée par la cousine Zabelle, pour qu'il commence à comprendre la vie qu'elle réserve à la jeune Marcelle, bien vite instruite des bénéfices qu'elle peut attendre de sa beauté.

Et surtout, il aurait fallu que les lecteurs de 1942 aient su que ce roman jetait les bases d'une histoire familiale et collective qu'on lira dans *Le Jeu de patience*. Les enfants de cette famille nourriront plus tard des rêves révolutionnaires, et les réaliseront en partie puisque l'un deviendra militant communiste, l'autre anarchiste, et que Loïc Nédélec, le narrateur, écrira, justement, *Le Pain des rêves*. Le seul ouvrier quelque peu contestataire du roman est l'oncle Paul, qui se donne des airs d'ouvrier parisien averti mais dont tout laisse entendre qu'il se vante et se pavane devant sa famille provinciale quand il vient la visiter. Quoi qu'il en soit, on comprend que les jurés du prix aient vu dans cette histoire d'une famille pauvre, chaleureuse, respectueuse de l'ordre social et n'aspirant pas à le bouleverser, une œuvre conforme à leur attente. Le ressourcement aux traditions populaires a dû les satisfaire, l'éloignement de la réflexion politique tout autant. La peinture du milieu social et des relations de voisinage avait une teinte suffisamment naturaliste pour les contenter.

À tout prendre, et étant donné le flou des traits du roman populiste selon leurs promoteurs (authenticité, sincérité, refus du discours abstrait et du style trop orné, attention au peuple en général et au monde rural, reprise du modèle naturaliste...), *Le Pain des rêves*, isolé du projet qu'il annonce, a de quoi convenir aux populistes depuis longtemps habitués à choisir parmi des œuvres qui ne tiennent guère compte du mouvement qu'ils ont tenté de lancer.

Une œuvre ambiguë

L'intention de Guilloux n'était assurément pas de satisfaire aux attentes du jury, d'autant plus qu'en 1942 les questions soulevées par les populistes comme par les prolétariens n'étaient plus vraiment de saison ou prenaient une allure de prône pour la révolution nationale et maréchaliste. D'autant plus que publier pendant l'Occupation comportait des choix politiques graves. Le silence de Guilloux sur ce point est éloquent : l'année 1941 se termine dans l'édition qu'il a donnée de ses *Carnets* sur une lettre de Paulhan non datée mais qui ne peut être que du mois de

septembre 1941. Guéhenno avait écrit le 12 de ce mois à Guilloux pour lui dire qu'il avait remis à Paulhan le manuscrit du *Pain des rêves*, achevé en mars. Guilloux songe à publier des contes dans *Comoedia*, journal toléré par les occupants, et un passage de son roman dans *La Nouvelle revue française* dirigée par Drieu la Rochelle. Il demande à Paulhan si cela ne va pas créer des malentendus regrettables. « On n'est responsable, répond Paulhan, que de ce qu'on écrit et non de ceux qui écrivent à son côté ; écrire sert-il les "Autorités protectrices" [les Allemands], qui peut le savoir ? Et si le silence faisait leur jeu ? Ne faut-il pas, au contraire, collaborer, mais *mal* ? » Paulhan, comme à l'ordinaire, envisage toutes les possibilités, emprunte des chemins compliqués et se garde de conclure. *Comoedia* et *La Nouvelle revue française* publieront les textes²⁰. Cette œuvre en chantier depuis longtemps paraît donc dans un moment fort troublé ; il en paraît des extraits dans la presse protégée par l'Occupant, soutenue par Jean Paulhan chez Gallimard. Elle est couronnée. Elle assure à son auteur quelques subsides.

Il reste qu'on peut s'interroger sur les raisons de cette consécration. Certes, on le sait, le mouvement populiste n'a jamais évoqué que des sujets (la vie du peuple), des dispositions (authenticité et sincérité — bien difficiles à définir sur le plan littéraire) : sous cet angle, *Le Pain des rêves* entre bien dans ce cadre fort général. On peut aussi imaginer qu'après *Le Sang noir*, qui avait déplu à Lemonnier parce que trop acerbe, trop cruel, *Le Pain des rêves* semble assagi. Ce récit d'enfance colore le monde d'une ambiance chaleureuse dans la pauvreté générale du monde décrit. Il ne présente pas non plus, en apparence du moins, les marques de la révolte que relevait Lemonnier dans *La Maison du peuple*. Elles sont assourdies puisque, si la narration est postérieure aux faits, si l'enfant a grandi et peut mesurer ses désillusions, rien ne dit ce qu'il est devenu²¹. Guilloux avait eu l'intention de prolonger l'histoire de la famille Lhôtellier jusqu'à la Première Guerre mondiale. Il y renonce et reste dans le cadre d'une enfance, baignée d'affection face à un monde hostile, certes, mais sans agressions directes visibles. C'est dans ses *Carnets* (et principalement dans ce qui est resté inédit) qu'il exprime sa révolte à l'égard des possédants : la douceur relative de l'enfant laisse place à l'amertume de l'adulte. La phrase mise en exergue à cette étude donne le ton. De même, cette notation de mars 1942, au moment où il achève son roman, qui donne à ses réflexions un accent de lutte des classes. Sous l'intitulé « roman » — il s'agit du *Pain des rêves* — on lit :

20 Voir Michèle Touret, « Traces de la politique dans les *Carnets* inédits de Louis Guilloux et la politique », communication à la journée d'étude de l'Université de Saint-Quentin-en-Yvelines, juin 2012, à paraître.

21 Le congé au lecteur se prend ainsi : « C'est fini. Ici s'achève le livre. Qu'importe ce que fut la suite de ce confondant spectacle [...]. Que les voiles de l'oubli tombent sur ces misères comme le rideau, enfin, tomba vers les sept heures du soir, la dernière chanson chantée... Moi aussi, j'ai chanté la mienne... Allons dormir. » Puis c'est le retour dans le giron du grand-père mort : « Je suis un homme, grand-père ! ô grand-père, un homme comme toi... Il fait nuit, chez nous. Fait-il plus clair chez toi ? ô mon vieux paria ! Tout à l'heure, nous rallumerons ta lampe... » (Louis Guilloux, *Le Pain des rêves*, Paris, Gallimard (Folio), 1980 [1942], p. 495-496).

Au reste, sur ce qui a ou n'a pas d'importance à l'intérieur de nos propres expériences, permettez-nous d'être seuls juges. C'est sur notre peau et non sur la vôtre que les coups ont marqué.

Quant à moi j'attache une importance extrême, si vous voulez bien rester dans un domaine basement matériel, puisqu'il paraît que c'est le nôtre, au fait que, de même que nous ignorions certaines formes de langage, nous ne savions même pas qu'il existait au monde certaines choses bonnes à manger comme par exemple les huîtres ou certaines variétés de fromage : le brie, le roquefort, gourmandises de luxe, que ma mère, toujours « enfoncée », jamais « à flot » pour ce qui était de sa bourse, ne pouvait songer à nous offrir.

Que si l'argument vous semble puéril, je vous prie d'en prendre à votre aise.

Ce n'est plus le fils Lhôtellier qui parle. C'est Guilloux qui s'adresse à un interlocuteur collectif absent qui l'a maintenu à l'écart de son monde. Il connaît et comprend les règles de la ségrégation économique et sociale et les perçoit dans les plus infimes détails. La révolte ne se dit pas en termes explicitement politiques mais, comme dans le récit, sur le mode du désir, du manque, de la sensation et du quotidien. Dans le roman, Guilloux renonce à ce ton et le retour nostalgique et poétique sur un moment de l'enfance, les descriptions de milieux populaires, les portraits pittoresques des habitants des quartiers pauvres, la description de leurs logements misérables, la confrontation avec des petits bourgeois vulgaires, bien des traits ont dû séduire les jurés du Prix populiste.

Il n'empêche qu'avec *Le Pain des rêves*, Guilloux offre une œuvre ambiguë qui sera reçue de façon contrastée en raison des équivoques possibles. On le mesure mieux peut-être quand on sait ce qui y passe de réflexions et souvenirs personnels de l'auteur²² et quand on connaît le travail d'élagage et de mise en fiction de Guilloux. Il avait notamment, alors que le roman s'intitulait encore *Images du paradis*, poursuivi le récit jusqu'à la guerre, comme *La Maison du peuple* : à la désillusion du jeune garçon s'associait celle du pays tout entier. Le Moco, l'amant de la cousine Zabelle, qu'elle chasse de sa maison en jetant sa cage et ses serins dans le jardin, était mobilisé : la tragédie collective scellait le drame personnel. En finissant sur la seule

22 Il faudrait, à ce propos, se pencher sur le cahier où Guilloux a recopié son roman : sans rature d'aucune sorte c'est un album personnel illustré de photos – de famille parfois, de cartes postales de sa région et de sa ville et de dessins : ce récit d'un jeune garçon dont la vie familiale ne ressemble en rien à la sienne est nourri d'images personnelles, documents et objets de rêverie. C'est aussi en se souvenant d'une expérience cuisante que Guilloux construit la scène où il va avec sa mère assister au spectacle que donne la troupe occasionnelle de la cousine Zabelle à la fin du roman : le concierge du théâtre ne peut plus les chasser, leurs billets sont « légitimes », ils entrent de plein droit dans ce monde interdit – même si c'est pour en constater la grossièreté. L'expérience dont Guilloux se souvient est consignée en 1926 dans ses « carnets » encore inédits : « Se méfier des billets de faveur. Je n'ai jamais oublié et je n'oublierai jamais comment ma mère ayant en sa possession des billets de faveur qu'on lui avait sans doute donnés, elle nous emmena au théâtre un dimanche après-midi. On donnait une "revue" œuvre de Monsieur Charles Maunier, député. Il se trouva que l'affluence était si grande qu'il n'y avait plus, nous dit-on, pour les billets de faveur, et qu'on nous renvoya froidement, Monsieur Maunier en personne disant que du reste nous n'étions que des "gens qui n'y comprendront rien" » (Louis Guilloux, *Carnets* [inédits] de 1926, Fonds Louis Guilloux, Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc.

désillusion personnelle du jeune garçon après la scène burlesque du théâtre et le congé grotesque donné au Moco, Guilloux demeure dans le cadre familial et social de l'apprentissage et se tait sur la suite.

Parfaitement conscient de faire avec *Le Pain des rêves* le récit d'une enfance miséreuse, Guilloux l'enchanté avec des épisodes où, en rêve ou furtivement, les mondes opposés se frôlent. Comment comprendre l'épisode où le grand-père et les enfants vont perdre les petits de leur chatte Coquebelle en choisissant soigneusement les quartiers riches de la ville ? Ils attendent que la chatte donne des signes qu'elle veut retrouver sa liberté et que « la belle enfance des chatons » soit finie pour se mettre en route : « depuis longtemps, en pensant à ses chats il [le grand-père] avait choisi quelque maison bourgeoise à la porte de laquelle il déposerait le premier, sûr que les animaux y étaient toujours bien accueillis et traités ». Puis, ils choisissent des hôtels, lieux prestigieux,

et là, avec des précautions qui sans doute étaient bien exagérées, mais qui donnaient à notre troupe enfantine la délicieuse angoisse d'accomplir quelque chose de défendu, mais de bien, nous entrons tout doucement dans des cours où quelquefois il y avait encore des voitures qui n'étaient pas remisées²³.

Seuls les chats auraient le bonheur de passer les frontières sociales et de changer d'identité ? Ils sont bien les seuls bénéficiaires de la solidarité... Cadeau de la misère à la richesse, ce geste est aussi un défi : les barrières que dressent les hommes ne sont pas infranchissables. D'ailleurs, le grand-père parcourt les quartiers déserts la nuit : « On aurait dit que le droit de paraître au soleil était un droit qu'il ne se reconnaissait pas à lui-même et qu'il ne consentait à se mouvoir et à marcher sur la terre qu'à la condition de ne pas être vu. » Et quand vient la saison des concerts en plein air, il s'attarde mais en se cachant :

Quand il s'agissait d'un concert, mon grand-père redevenait une sorte d'homme libre, bien que son plaisir, il ne pût le goûter qu'à la condition d'aller s'asseoir sous les arbres les plus reculés du jardin. Et une fois sur son banc, il n'en bougeait plus de toute la soirée. Il écoutait en fumant sa pipe²⁴.

Si Guilloux peint surtout le monde des quartiers des pauvres, il montre aussi le monde qui leur est interdit, les bribes de plaisir qu'à son insu il leur laisse prendre en contrebande, quand les apparences d'une vie commune sont exceptionnellement exhibées, comme au moment où toute la ville se retrouve pour une grande procession de nuit : la fête religieuse réunit toute la population dans une foule qui pour une fois donne une impression de communauté. Par ces épisodes, que Guilloux regroupe, les ségrégations sociales sont à la fois soulignées et reniées, non pas abolies mais désignées dans leur fonction réelle d'exclusion ; elles sont montrées comme franchissables dans certaines conditions, dans des gestes et par des décisions d'homme libre. Ce n'est pas seulement la vie des humiliés que

23 Paris, Gallimard (Folio), 1980, p. 133-134.

24 *Ibid.*, p. 137-138.

Guilloux représente mais les processus de l'humiliation et les moments rares et brefs où peuvent se franchir les obstacles²⁵.

Quand Louis Guilloux veut donner quelque place à des univers sociaux fort éloignés du sien, il le fait d'une manière telle que plus que de souvenirs réels, il ne peut s'agir que d'un recours aux formes de fiction qui ont cours dans les romans populaires et qu'apprécient les amateurs de pittoresque populaire, sinon populiste. On ne peut douter qu'il joue ainsi avec des clichés littéraires, en leur donnant à la fois une force dramatique éprouvée dans le régime romanesque et une charge potentiellement ironique. Deux personnages féminins répondent à ces traits de fabrique, qui sont tous deux de bonnes fées pour la famille Lhôtellier venues d'horizons sociaux opposés, ce qui renforce l'impression de stéréotypie concertée. L'une de ces fées est la tenancière d'un bar louche, une maquerelle au bon cœur, la Marceline, qui vient à leur secours quand, sans ressources, ils sont chassés de leur logis après la mort du grand-père. « La Maritorne borgne et fardée, qui régnait en souveraine sur les mouvantes populations de *Cap de Bonne-Espérance*, Madame Redon en personne, la belle Marceline, comme on l'appelait familièrement²⁶ » fait entrer la mère dans son bar : elle lui a trouvé un logement et du travail. Aucune explication ne nous sera donnée sur les ressources inattendues de cette maquerelle. Vieux thème du roman social et thème chéri du roman populiste : la femme de mauvaise vie au grand cœur a racheté la dureté des possédants.

Autre bonne fée, la comtesse de Lancieux²⁷ qui, elle aussi, déboule dans l'appartement de la famille. Elle apparaît juste après que la cousine Zabelle l'a humiliée en se moquant du nouveau logement dont ils sont si fiers (et que Marceline leur a procuré).

Alors apparut une petite dame toute menue, vêtue de noir des pieds à la tête, le visage entouré d'une capote comme n'en portaient plus que les grand-mères — et qui tenait à son bras, d'une part, une ombrelle, et, d'autre part, un grand sac, que dans ma naïveté, je pris d'abord pour un sac à provisions... Je ne saurais dire si elle portait une voilette, mais il me semble bien que oui. Dans le premier instant, son visage m'apparut comme une lune bien rose, avec deux petits yeux bleus très vifs et tout autour du menton — oui ma foi, une for jolie petite barbe²⁸...

Cette « petite dame » au langage distingué appelle ses hôtes fort surpris « bonnes gens » ; comme dans les contes, son sac contient des objets étonnants pour le jeune garçon : carnet, face-à-main ; cette bonne fée est « une dame charitable » qui vient annoncer qu'elle s'occupera de faire soigner le plus jeune des enfants qui ne peut marcher.

25 Les mots de la mère au moment de la mort du grand-père montrent à quel point la délivrance totale est impossible : « Voyez, dit-elle, ce n'est plus un vieux paria, c'est un mort comme les autres » (*ibid.*, p. 254).

26 *Ibid.*, p. 274. La Marceline avait été présentée au début du roman en même temps que le voisinage de la famille.

27 Le nom et la personne reviendront dans *Le Jeu de patience* : le fils de la comtesse, Yves de Lancieux est un ami du narrateur, en butte à la calomnie.

28 *Ibid.*, p. 322-323.

Voudrait-on le croire : la bonne petite vieille dame à la voix chuintante, au grand sac, et qui ne savait lire dans son carnet qu'à travers un face-à-main, c'était une comtesse... [...] Malgré tout ce que je savais des fées – et malgré mon âge de déjà presque grand garçon déjà, – je n'étais pas loin d'apparenter notre comtesse aux plus merveilleux personnages dont j'avais lu les exploits dans mes livres²⁹...

On peut remettre les derniers mots au narrateur maintenant peut-être adulte, il n'empêche que l'auteur, quant à lui, introduit dans son roman des moments, des personnages, des tournures tirées des romans populaires ou des contes, qu'il joue habilement pour les emprunter aux formes populaires que le populisme prônait et ainsi les détourner. De l'usage du stéréotype pour échapper aux caractérisations faciles³⁰...

Il serait vain de vouloir attribuer au *Pain des rêves* le qualificatif de « populiste » au sens où il suivrait une ligne particulière. Non pas seulement à cause des réticences de Guilloux à son égard, mais parce que le mouvement de courte durée lancé par Thérive et Lemonnier n'a pas lui-même proposé autre chose qu'un objet littéraire (le peuple) et demandé des dispositions comme l'authenticité et la sincérité – bien difficiles à définir. C'est cependant dans cet espace de pensée et de création que se situait Louis Guilloux, et c'est pour cette raison qu'il a reçu le prix en 1942. C'est aussi pour cette raison que *Le Pain des rêves* se déploie dans une fiction et selon des formules qui se profilent de manière critique sur un arrière-plan formé de références populaires, sinon populistes. Le propre du populisme n'a pas été de promouvoir un mouvement où se dessinent des lignes esthétiques ou idéologiques claires. Le sujet devait être populaire. Il fallait contrebalancer une tendance de la littérature à la mièvrerie fatiguée, selon Lemonnier, et intéresser la littérature aux couches populaires, sans visées politiques, et montrer, dans la lignée d'un naturalisme assagi et éloigné de tout déterminisme scientifique ou social, la diversité des mondes sociaux. Comme, par ailleurs, il s'est défini comme un mouvement qui promeut une nouvelle orientation littéraire sans enrôler d'écrivains vivants³¹, on peut considérer que ce mouvement de faibles exigences littéraires et théoriques se constitue au fur et à mesure que les prix annuels s'attribuent. Ainsi se forme un groupe d'élus qui illustrent le mouvement. Les jurés considèrent ces œuvres et ces auteurs comme appartenant de la sorte à un mouvement qui se définirait ainsi concrètement peu à peu, sans que rien d'autre les unisse.

29 *Ibid.*, p. 328.

30 On pourrait en dire autant de ce qui concerne les amours lointaines avec la jeune Gisèle, parée de tous les dons tant qu'elle reste à distance, du théâtre tant qu'il n'est pas vu par des yeux dessillés ou encore de « la bande du soleil », ces pauvres errants de la ville qui meurent ou que l'on interne sans que personne s'en soucie et qui évoquent la plus grande misère. Tous ces stéréotypes du roman populaire sont évoqués de façon pittoresque certes, mais de manière à leur enlever cette part de folklore dont ils pourraient être si facilement chargés.

31 Le 5 août 1929, André Thérive précisait à Lemonnier : « Mon avis est qu'il faut se réclamer d'aînés plutôt que présenter une équipe formellement constituée dont on nous dirait : "Peuh ! ce n'est que ça !" Cela n'empêcherait pas de citer le plus de noms possible » (Lettre inédite d'André Thérive à Léon Lemonnier, 5 août 1929, BnF, dép. des manuscrits, site Richelieu).

En ce sens, on ne peut pas dire si le roman de Guilloux est ou n'est pas populiste : il l'est puisqu'il a reçu le prix... Mais on peut aussi cerner ce qui excède ou contredit quelques principes favorisés des initiateurs du mouvement. Ainsi quand Lemonnier reprochait à *La Maison du peuple* un engagement politique militant, il semblait réticent à le faire entrer dans la littérature populiste, attendant que ce « fils de cordonnier breton » s'assagisse. Récit d'enfance lui aussi, *Le Pain des rêves* est certes très éloigné en apparence des tendances socialistes explicites du premier récit. Aucun personnage ne porte explicitement des valeurs fondées sur ce type de choix. Les personnages qui pourraient être des guides en la matière sont absents : le père est parti, le grand frère aussi — qui reviendra dans *Le Jeu de patience*. Rien ni personne ne porte de valeurs politiques. Cependant la critique sociale y est vive et la revendication de dignité des « parias » conduit à une réévaluation poétique de leur existence. Le jeune garçon qui racontait son histoire a grandi : il quitte ce monde en l'illuminant une dernière fois en s'adressant à son grand-père, confondant ainsi la fin de son enfance et la vie de l'homme qu'il est devenu mais sur lequel il se tait : « Je suis un homme, grand-père ! ô grand-père, un homme comme toi... Il fait nuit chez nous. Fait-il plus clair chez toi ? ô mon vieux paria ! Tout à l'heure nous rallumerons ta lampe³²... »

Rien d'étonnant alors que les lecteurs de 1942 aient pu avoir devant *Le Pain des rêves* des attitudes contradictoires, de même que certains y aient vu plus de poésie lyrique que de tonalité populiste. Rien d'étonnant non plus qu'ils se soient parfois servi de la référence au populisme pour dénigrer l'œuvre de celui qui, se disant réprouvé dans son enfance, a encore ce sentiment.

Réception

Alors que les vives critiques des populistes allaient à ce qu'ils appelaient une littérature maniérée écrite par ceux qui, depuis leurs privilèges sociaux, ignoraient le peuple et que le symbole de cette littérature était pour eux Marcel Proust, des amis de Guilloux relèvent dans *Le Pain des rêves* des traits quasi proustiens. C'est le cas de Guéhenno dans une lettre du 12 septembre 1941 :

C'est plein de très belles choses, me semble-t-il. Le récit est presque toujours d'un admirable mouvement et mené quelquefois avec une fantaisie de funambule. Cela doit faire un très beau livre. Mais tu as, je crois, encore à travailler. Certaines scènes sont un peu attendues, banales et faciles, traînantes. Ce que j'aime le moins, ce sont les pages un peu diffuses et ambitieuses, de ton peu naturel, où je trouve je ne sais quel renversement proustien. Ce que j'aime le plus, c'est ce qui t'est propre, des pages alertes, d'une délicieuse fantaisie, celles de « la bande du soleil », du cirque³³.

Sur ce même jugement, Guilloux note dans ses *Carnets inédits* à la fin de 1942 :

Guéhenno me fait de longs et violents reproches, tandis que nous dînons chez lui d'une soupe et d'une omelette. Livre de fainéant, me dit-il à propos du *Pain*

32 *Le Pain des rêves*, op. cit., p. 495-496.

33 Jean Guéhenno – Louis Guilloux, *Correspondance (1927-1967)*, édité et annoté par Pierre-Yves Kerloc'h, Rennes, La Part commune, 2011, p. 524-525.

des rêves, il accuse ma paresse, ma complaisance, la nonchalance avec laquelle je me suis laissé aller, dit-il, à pasticher Marcel Proust. Bien entendu, ma faute est dans l'adoption facile d'un certain *ron-ron* mais plus encore d'un *ron-ron* emprunté à un homme qui n'a jamais écrit, dit-il, que pour justifier des dandies. En plus, Guéhenno me reproche une certaine désaffection de ma part à l'égard des « modèles ». Il voit entre *La Maison du peuple* et *Le Pain des rêves* un écart énorme, peut-être un abîme, et enfin me déclare que j'aimais et regardais les personnages de *La Maison du peuple* comme un homme tandis que je regarde les personnages du *Le Pain des rêves* comme un homme de lettres.

Guilloux a envoyé le livre à son ami Jean Grenier, qui lui écrit d'Alger le 23 avril 1942 :

C'est un livre qui est surprenant parce qu'il ne réserve pas de surprise ; c'est « un lac, un beau lac ». Comble de l'art, aucun effet, en tout cas le lecteur ne le sent pas. Pas de fantastique, pas de populisme, pas de pittoresque. Le récit est simple et vrai ; j'entends, en apparence. [...] Bien des fois j'ai pensé à Proust bien que rien ne le rappelle qu'une certaine méthode. À force de naturel les êtres décrits deviennent hallucinants.

Guilloux lui répond :

Ce que tu me dis du *Pain des rêves* m'émeut beaucoup et j'attends que tu m'en parles plus complètement. Je sais bien de quelle manière certaines pages ont pu te faire penser à Proust, j'en ai même fort conscience, et Guéhenno m'avait déjà dit cela. Tant pis, ou après tout peu importe un certain ton Proust. Cela ne me gêne pas. C'est le livre le plus sincère en tout cas que j'aie jamais écrit, je veux dire plutôt, celui où je me suis retrouvé de plus près. Je ne savais pas moi-même que mon enfance m'était encore si proche. Une certaine forme de l'enfance, et même une certaine [un blanc]. Nous avons tous eu plusieurs enfances³⁴.

Nous voilà bien loin de populisme...

Les critiques de la presse divergent. Les uns écartent le rapprochement avec le populisme, d'autres confondent populisme et régionalisme, d'autres encore hésitent à parler d'un point de vue politique. Dans *France socialiste*, le 30 mai 1942, sous le titre « L'Enfance des pauvres », Claude Jamet distingue les qualités de l'œuvre et la compare aux grands modèles, disant que l'important

est dans ce que *Le Pain des rêves* nous apporte de positif, une peinture de l'enfance populaire plus vraie peut-être qu'aucune autre. Aussi loin des féeries poétiques d'un Alain-Fournier que des tranches de vie toutes noires de l'école naturaliste (genre *Poil de carotte*). L'enfant du *Pain des rêves* est à la fois rêveur et misérable ; c'est un enfant complet, avec ses ailes, mais brimé. Grand Meaulnes et Petit Chose tout ensemble ; le paradis en plein enfer... Et puis, au moins, Louis Guilloux ne la fait pas « à la populiste » (une note précise : *Le Pain des rêves* a pourtant obtenu le Prix du roman populiste, et dire que j'oubliais cette distinction !). Il est du bâtiment. Il a connu lui-même les misères qu'il nous raconte ; ce sont les siennes, ou celles d'un de ses frères. Et il ne s'en cache pas. Il n'a pas honte de son cœur, ni de ses sentiments, ni de sa tristesse, ni de ses

amours. Il ose écrire sympathiquement, en pleine subjectivité. Et bien souvent, en le lisant, on évoquera Dickens. Non pas celui de *David Copperfield*, encore moins d'*Oliver Twist* (un de ses moins bons ouvrages). Mais le Dickens secret, trop peu connu, des *Grandes espérances*. C'est la même tendresse aux choses les plus humbles. La même cordialité brave. La même poésie. La même vérité³⁵.

Qu'entend ce critique par « faire à la populiste » ? Difficile de le dire aujourd'hui, mais sans doute met-il l'accent sur « faire » puisque par ailleurs il souligne l'origine populaire de l'auteur et le loue d'avoir écarté les tentations opposées de la féerie et du naturalisme.

D'autres critiques continuent à le situer du côté des prolétaires, comme dans cet article non signé de *Le Blanc et le noir* du 30 mai 1942 sur « L'œuvre en cours de Louis Guilloux » :

Son premier livre, *La Maison du peuple*, paraît en 1927. Court récit d'une enfance ouvrière, il annonce un écrivain de classe — ceci compris dans les deux sens du terme — et contient la plupart des qualités qui feront l'attrait de ses prochains ouvrages : une écriture dépouillée, parfois linéaire ; une peinture âpre du monde du travail ; un certain esprit de révolte tempérée par une forte odeur de camaraderie et le sentiment quasi eucharistique de la misère d'autrui. Ce Guilloux première manière mérite l'étiquette de romancier prolétaire. Il respire parmi ses personnages et prend à sa charge toute leur détresse. Mais cette générosité ne va pas sans un sentimentalisme un peu lourd, voisin de la complainte, qui évoque parfois un Guéhenno romancier.

Puis, saluant *Le Sang noir* comme un roman aussi important que *La Nausée* de Jean-Paul Sartre, le critique loue Guilloux d'avoir recréé « à partir des sources les plus pures, celles qu'il avait négligées autrefois dans *La Maison du peuple*, par hâte de tirer parti ou de les tirer au "parti" » et d'avoir

su retrouver le climat de son enfance. Cette mère et ce grand-père nourricier ne sont autres que la bûcheronne et le bûcheron du *Petit Poucet*. Et, comme dans le conte, ils sont très pauvres, mais pas si pauvres toutefois qu'ils ne puissent garder leurs enfants. Et si ceux-là se perdent, faute de paroles (car il faudrait aussi leur expliquer pourquoi ils sont les petits parias de la rue du Tonneau), le regard du grand-père leur tient lieu des cailloux du chemin. Il les ramène tout droit au sentiment éminent de leur dignité.

Dans *La Nouvelle revue française*, Jean Fougère³⁶ retrace la carrière de l'auteur ; il le situe dans le roman contemporain en des termes qui rappellent ceux de Lemonnier :

La simplicité n'est pas la qualité dominante du roman contemporain. Après la belle santé de l'époque réaliste, l'excessive franchise du naturalisme, celui-ci a cru nécessaire, pour échapper à la stérilisation dont le menaçaient les prestiges de l'aventure proustienne, de prendre la vie par la bande et de s'orienter souvent vers le gongorisme et l'éloquence. Aussi l'œuvre de Louis Guilloux semble-t-elle dans

35 Claude Jamet, « L'Enfance des pauvres », *France socialiste*, le 30 mai 1942.

36 Jean Fougère, « Louis Guilloux », *La Nouvelle revue française*, n° 345, 1942, p. 108-112.

l'orgueilleux désordre du roman actuel occuper une place assez exceptionnelle. Il en est peu qui sentent moins la volonté de subtilité ou de grandeur. Aucun courant littéraire ne la porte ; elle n'est marquée par nulle mode. Ici, le jeu du roman n'est pas faussé par des ambitions philosophiques ou poétiques, ni par de ces singulières recherches formelles qui étonnent une époque mais demeurent indéchiffrables aux suivantes. Il suffit à cet art de coller presque parfaitement avec la vie.

Il loue l'œuvre mais avec des réticences, tout en la distinguant des œuvres trop raffinées :

Au lecteur du premier roman de Louis Guilloux, *La Maison du peuple*, il semblerait que l'auteur se borne à prêcher sommairement la lutte des classes, l'insurrection du prolétariat contre un ordre social oppresseur et injuste. Ses livres — à l'exception de *Compagnons* qui est sa plus parfaite réussite artistique — avancent en effet à grands coups d'épaule. On y sent l'effort, la lutte, sans doute, l'absence de ces loisirs si nécessaires à l'heureux épanouissement d'une œuvre d'art. Ils n'ont pas comme les romans de Mauriac et de Giraudoux cet air de facilité dont le public tire son plaisir. Ce poids de peine et d'impuretés qu'ils traînent avec eux ne les rend que plus pathétiques.

C'est Jean Guibal, dans *La Dépêche de Brest* du 28 juillet 1942, qui est le plus affirmatif, mais aussi ironique et nuancé. Dans la rubrique « Les Lettres et les arts en Bretagne », il titre son article sur *Le Pain des rêves* : « Saint-Brieuc, ville sainte du populisme » :

Saint-Brieuc est en passe de devenir l'une des villes saintes du populisme. Il faudra qu'un jour les populistes, quand la vie sera redevenue moins chère, décident d'aller tenir dans l'arrière-salle d'un bistro briochin, une de ces assemblées-repas au gros rouge sans serviettes et sans nappes qui constituent un des éléments de leur doctrine littéraire. C'est en effet au Briochin Louis Guilloux que le prix de littérature populiste a été très judicieusement décerné cette année pour son *Pain des rêves* et c'est, de plus, très vraisemblablement à Saint-Brieuc que se déroule l'action du roman, comme se déroule à Saint-Brieuc l'action de plusieurs autres livres du même auteur. Je dis : très vraisemblablement, car Guilloux s'est, cette fois, attaché, pour nous dérouter, à enlever tout caractère local et régional à son livre. A-t-il voulu par là nous démontrer que la vie prolétarienne a un caractère uniformément misérable, quel que soit le point de l'univers où souffrent les parias de la société ? Estime-t-il que l'être humain étant seul à mériter une étude, il serait puéril de perdre du temps à décrire des paysages auxquels de frivoles artistes sans utilité sociale peuvent seuls s'intéresser ? A-t-il voulu échapper aux reproches qui lui avaient été adressés à propos de ses derniers livres, d'assouvir des rancunes contre certains de ses concitoyens qu'il aurait mis en scène sous des noms transparents ? Sans doute entre-t-il un peu de tout cela dans la détermination qu'a prise Guilloux de couvrir d'épaisse grisaille la toile de fond de son ouvrage³⁷.

37 Bon connaisseur de l'œuvre de Guilloux, Guibal fait le lien avec une œuvre peu connue et y voit la méthode de Guilloux : « Pour bien comprendre le présent ouvrage de Guilloux, il faut se reporter à ses ouvrages précédents ; ses *Histoires de brigands* (éditions socialistes internationales) qui nous révèlent sa méthode de travail, puisque pêle-mêle il y a jeté, comme dans un carnier au cours d'une chasse, des fragments de phrases entendues, des

Si les 5 000 francs du prix sont les bienvenus, Guilloux se tait dans ses *Carnets* édités, lui qui avait collecté les coupures de presse de la critique et les lettres des amis qui donnaient leurs impressions de lecture. On n'y lit que deux lettres de Malraux et une de Drieu la Rochelle, que Guilloux écourte et dont il résume la réponse pour lui donner un ton coupant. L'année 1942, très lacunaire, s'arrête court avec l'annonce de la chute de son père, dont il ne se relèvera pas. Il y a là un signe d'une difficulté indéniable et du refus de s'exprimer autrement que littérairement.

Le Pain des rêves concentre, en ce moment crucial où les choix politiques sont des plus lourds, les relations ombrageuses de Louis Guilloux avec les courants et les écrivains qui, en France, appelaient et soutenaient une littérature venant du peuple, lui parlant ou en parlant. Mais s'il entrait avec cette œuvre dans le cadre, général et vague, défini par Lemonnier et Thérive, celle-ci heurtait quelques-uns de leurs souhaits, tant sur le plan stylistique, par ses développements poétiques que, souterrainement encore pour l'heure, sur le plan de la pensée et de la politique.

L'ironie sur le populisme et la réflexion mélancolique sur le moment historique colorent les pensées de Guilloux à la fin de 1941 quand il lit avec passion – et patience – *Les Fleurs de Tarbes* que Jean Paulhan vient de lui envoyer – tentant de pénétrer les subtilités de cette pensée, à propos de l'originalité comme valeur littéraire et du lieu commun. Dans ses notes personnelles, toujours inédites, sur le texte de Paulhan, Guilloux revient sur le populisme, à propos du lieu commun :

Après tout, il y a peut-être là une idée — ou, du moins, un biais, par lequel une nouvelle façon d'entreprendre le lieu commun peut nous être offerte. (Ce diable de lieu commun n'a pas dit son dernier mot.) À côté de l'Exégèse, on pourrait tenter une « Histoire des lieux communs ». [...] Leur mise hors la loi — comme la guerre (au fond la guerre est un lieu commun). Le plus beau serait évidemment l'internement des lieux communs dans un vaste camp de concentration. Gardé par qui ? Qui donc, dans la littérature française, serait frappé de cette pénitence ? Je vois assez bien André Thérive comme chef de camp. Comme par-dessus toute chose, il faut aimer la douceur, on pense que M. Thérive serait plutôt gentil pour ses amis, et qu'il irait même jusqu'à favoriser les secours, car l'arrestation des lieux communs ne manquerait pas de « soulever une profonde émotion » dans la « République des lettres ». On verrait donc naître des cendres les Amis du lieu commun, la Soupe du lieu commun... Et de grandes manifestations auraient lieu au cri de : Libérez les lieux communs³⁸ !

croquis de gestes perçus au cours de voyages dans les trains ou de promenades à travers les rues » (Jean Guibal, « Saint-Brieuc, ville sainte du populisme », *La Dépêche de Brest*, 28 juillet 1942, p. 1).

38 Voir Michèle Touret, « Quand Guilloux lit *Les Fleurs de Tarbes* », dans Madeleine Frédéric et Michèle Touret (dir.), *L'Atelier de Louis Guilloux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 85-98.

Références

- [Anonyme], « L'œuvre en cours de Louis Guilloux », *Le Blanc et le noir*, 30 mai 1942.
- BAUDORRE, Philippe, « Louis Guilloux et la revue *Monde* », dans Francine DUGAST et Marc GONTARD (dir.), *Louis Guilloux écrivain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 69-88.
- FOUGÈRE, Jean, « Louis Guilloux », *La Nouvelle revue française*, n° 345, 1942, p. 108-112.
- GODARD, Henri, « *Histoires de brigands* et *Le Lecteur écrit* », dans Francine DUGAST-PORTES et Marc GONTARD (dir.), *Louis Guilloux écrivain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 175-182.
- GOLVET, Sylvie, *Louis Guilloux, devenir romancier*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- GUÉHENNO, Jean, « Lettre à un ouvrier sur la culture et la révolution », *Europe*, 15 février 1931, n° 98, p. 193-211.
- GUÉHENNO, Jean et Louis GUILLOUX, *Jean Guéhenno – Louis Guilloux, Correspondance (1927-1967)*, édité et annoté par Pierre-Yves Kerloc'h, Rennes, La Part commune, 2011.
- GUIBAL, Jean, « Saint-Brieuc, ville sainte du populisme », *La Dépêche de Brest*, 28 juillet 1942.
- , *Carnets I. 1921-1944*, édités, Paris, Gallimard, 1978.
- , « Henry Poulaille, *Nouvel âge littéraire* », *Europe*, n° 95, 15 novembre 1930, p. 411-413.
- , *Histoires de brigands : suivi d'une correspondance inédite avec Jean Paulhan*, préface de Michèle Touret, Nantes, Le Passeur, 2002.
- , *Le Jeu de patience*, Paris, Gallimard, 1949.
- , *Le Pain des rêves*, Paris, Gallimard (Folio), 1980 [1942].
- JAMET, Claude, « L'Enfance des pauvres », *France socialiste*, le 30 mai 1942.
- LEMONNIER, Léon, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930.
- , *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.
- PAULHAN, Jean et Louis GUILLOUX, *Correspondance Jean Paulhan – Louis Guilloux, 1929-1962*, éditée par Pierre-Yves Kerloc'h, Brest, Centre d'étude des correspondances, Université de Bretagne occidentale, 2010.
- PÉRU, Jean-Michel, « Henry Poulaille et "la littérature prolétarienne", une relation d'équivalence ? » dans André NOT et Jérôme RADWAN (dir.), *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Textuelles), 2003, p. 169-185.
- POULAILLE, Henry, *Nouvel âge littéraire*, Paris, Librairie Valois, 1930.
- ROCHE, Anne, « Louis Guilloux entre roman populiste et prolétarien », dans André NOT et Jérôme RADWAN (dir.), *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Textuelles), 2003, p. 143-152.
- TOURET, Michèle, « Louis Guilloux chroniqueur ou la vie comme elle va », dans Bruno CURATOLO, Alain SCHAFFNER (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, p. 155-166.

- , « Quand Guilloux lit *Les Fleurs de Tarbes* », dans Madeleine FRÉDÉRIC et Michèle TOURET (dir.), *L'Atelier de Louis Guilloux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 85-98.
- , « Traces de la politique dans les *Carnets* inédits de Louis Guilloux et la politique », communication à la journée d'étude de l'Université de Saint-Quentin-en-Yvelines, juin 2012, à paraître.



Récit d'enfance et populisme dans *Éducation barbare* de Claire Goll

PATRICK BERGERON

Comme le faisait remarquer Bernhardt Blumenthal en 1983, le peu d'attention auquel les écrits de Claire Goll (1890-1977) ont eu droit dans le champ des études littéraires concerne avant tout l'œuvre de son mari Yvan Goll, qu'elle édita et traduisit. « Ses nouvelles, ses légendes et ses romans [...] ont largement été ignorés¹. » La situation demeure inchangée trois décennies plus tard. Un tel silence est surprenant, car Claire Goll a fait preuve d'un indéniable don de conteuse et d'une grande audace dans le choix de ses sujets², deux caractéristiques qui devraient suffire à lui assurer un lectorat plus important. Après tout, de son vivant, ses romans avaient rencontré un accueil favorable chez d'éminents contemporains. Thomas Mann voyait dans *Une Allemande à Paris* (1925) « *eine sehr schöne, klare und echte Geschichte*³ » (« une histoire très belle, claire et authentique »). Ilya Ehrenbourg percevait dans *Le Nègre Jupiter enlève Europe* (1928) « une admirable expression de l'inquiétude européenne⁴ ». Maeterlinck tenait *Le Tombeau des amants inconnus* (1940) pour une « œuvre admirable⁵ ». Ce n'est manifestement pas rendre justice à la romancière Claire Goll que de la laisser mariner dans les limbes de l'histoire littéraire.

1 Bernhardt Blumenthal, « Claire Goll's Prose », *Monatshefte*, vol. 75, n° 4 (hiver 1983), p. 358 (notre traduction). « What little interest has been afforded the writings of Claire Goll, née Clara Aischmann (October 29, 1890, Nuremberg-May 30, 1977, Paris) has been given to her verse, written largely in conjunction with, and in response to, her husband Yvan Goll ; her several autobiographies which document her varied contacts with leading writers and painters of her times, among them Rilke, Joyce, Werfel, and Chagall ; and her efforts as the principal editor and translator of her husband's works. Her short stories, legends, and novels, however, have been largely ignored ».

2 Voir *ibid.*, p. 359 : « Claire Goll presents a wide range of highly provocative subject matter in her prose works : murder, suicide, incest, adultery, lesbian liaisons, masochism, interracial love affairs, and the fate of unmarried women with children (in one instance, a woman bears the child of a priest). »

3 Thomas Mann, cité par Bernhardt Blumenthal, « Claire Goll's Prose », *art. cit.*, p. 367, note 2.

4 Cité dans Armand Lanoux, « La colombe poignardée aime sa tache de sang », *Claire Goll*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1967, p. 55.

5 Maurice Maeterlinck, cité par Armand Lanoux, *ibid.*, p. 58.

C'est avec cette préoccupation en tête que je m'intéresserai ici à son roman de 1941 intitulé *Éducation barbare*⁶. Celui-ci se présente comme une succession de tableaux décrivant l'existence infernale de Clarisse, une fillette vivant sous la férule d'une mère mal-aimante et cruelle. Le livre tire à la fois son inspiration de l'enfance de l'écrivaine et du récit classique de Jules Renard, *Poil de Carotte* (1894). J'aimerais replacer *Éducation barbare* dans le contexte des années 1930 en France, en particulier en ce qui concerne les débats littéraires sur les questions du peuple et du naturalisme. Le récit d'enfance a été une voix forte du roman de gauche des années 1930, du côté des éditions Rieder en particulier. L'étude qui suit vise à montrer qu'il est possible de voir dans *Éducation barbare* le type même du roman populiste que Léon Lemonnier appelait de ses vœux dans *Le Manifeste du roman populiste*.

La Passion selon Clarisse

Maman nous haïssait à l'encontre de toutes les lois de la nature.

– Claire Goll, *Éducation barbare*, p. 131.

Éducation barbare paraît à la Maison Française de New York, « éditeur des exilés⁷ », en 1941. Mariée à Yvan Goll depuis 1921, Claire, qui écrit tantôt en allemand, tantôt en français, compte déjà plusieurs romans, nouvelles, poèmes et travaux de traduction à son actif. Son œuvre la plus célèbre à l'époque est sans doute *Le Nègre Jupiter enlève Europe*, roman d'un ton neuf puisqu'il aborde le thème de la sexualité interracial à travers la liaison d'un diplomate africain et d'une bourgeoise suédoise (donc d'une femme blanche). Depuis le 26 août 1939, les époux Goll ont émigré aux États-Unis pour échapper à la guerre et aux persécutions nazies. Les textes que publie Claire Goll à cette époque paraissent chez des éditeurs nord-américains. C'est le cas avec *Le Tombeau des amants inconnus* (New York, La Maison Française, 1940), avec *Arsenic* (Montréal, Éditions Variétés, 1945) et, comme nous venons de le voir, avec *Éducation barbare*.

Le titre est une réminiscence de Jean-Jacques Rousseau :

Que faut-il donc penser de cette éducation barbare qui sacrifie le présent à un avenir incertain, qui charge un enfant de chaînes de toute espèce et commence par le rendre misérable pour lui préparer au loin je ne sais quel prétendu bonheur dont il est à croire qu'il ne jouira jamais⁸ ?

L'allusion implicite à Rousseau revêt une portée particulière quand on songe à la manière dont Claire Goll aborde le thème de l'éducation dans son roman (une mère qui met ses deux enfants au supplice). Ironiquement, le second livre d'*Émile ou de l'éducation* vante les vertus pédagogiques des blessures chez l'enfant et la nécessité

6 Publié à New York en 1941 aux Éditions de la Maison Française, *Éducation barbare* sera repris sous le titre *Le Ciel volé* chez Fayard en 1958. Ce n'est pas la seule fois que l'auteure donne plus d'une version d'un même texte, elle qui traduit ses écrits du français vers l'allemand et vice-versa.

7 Georges Cattai, « Claire Goll », dans *Claire Goll, op. cit.*, p. 25.

8 Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, livre II, dans *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1969, p. 301.

pour lui de s'endurcir : « Souffrir est la première chose qu'il doit apprendre, et celle qu'il aura le plus grand besoin de savoir⁹. » Clarisse a été initiée très tôt à la douleur. À six ans, sa mère avait chronométré le temps qu'il lui fallait pour rentrer de l'école et, martinet à la main, punissait sévèrement le moindre retard, même quand la fillette n'y était pour rien. Rousseau, en revanche, ne cautionnait nullement le rudoïement des enfants. Il exhortait plutôt à « Aime[r] l'enfance ; favorise[r] ses jeux, ses plaisirs, son aimable instinct¹⁰ ». Mal aimée de sa mère, Clarisse a droit à un tout autre type d'enfance. Pour elle, comme dans le modèle décrit par Rousseau, « [l']âge de la gaîté se passe au milieu des pleurs, des châtiments, des menaces, de l'esclavage¹¹ ». Ce n'est même pas une éducation rigide à l'ancienne que subit Clarisse. Les traitements « barbares » que lui inflige sa mère privent Clarisse des félicités de l'enfance, par pure cruauté. Le nouveau titre que donnera Goll à ce récit en 1958, *Le Ciel volé*, est peut-être plus éloquent à cet égard : c'est manifestement le ciel de l'enfance qui est refusé à Clarisse.

Éducation barbare s'ouvre, « En guise de préface¹² », sur un extrait d'un ouvrage d'Emil Ludwig, *Les Allemands*, que les Éditions de la Maison Française venaient de publier dans une traduction française de Jean Longeville. Ludwig y retrace l'histoire de la nation allemande à travers le portrait biographique (le genre pour lequel Ludwig est réputé) de personnalités historiques, d'Arioviste à Hitler. L'extrait qu'a retenu Goll concerne Martin Luther, mais a peu à voir avec le destin de l'Allemagne. Il prépare plutôt le lecteur au motif de l'enfant persécuté, puisqu'il fait état des mauvais traitements infligés au jeune Luther par ses parents, « descendants des paysans thuringiens » qui furent des parents « sombres et cruels¹³ ». On pourrait supposer qu'une corrélation est suggérée entre les sévices endurés par Luther et l'origine populaire de ses parents, ceux-ci possédant « la rudesse de tous les paysans saxons¹⁴ ». On constate toutefois qu'il n'en est rien, puisque les parents de la petite Clarisse appartiennent au milieu bourgeois et que les personnages issus du peuple, telle Oranie « la grosse cuisinière¹⁵ » ou la mère Schick, tante de la précédente et gardienne d'un « water-closet public¹⁶ », suscitent un portrait globalement positif.

Le livre est divisé en vingt-huit chapitres courts, que l'on pourrait décrire en reprenant les termes mêmes qu'employait Robert Sabatier à propos de *Poils de Carotte* :

Ce sont de petites coupes de vie courante, rédigées avec économie, chacune contenant une portion d'univers bien dessiné, un croquis rapide, sur le vif,

9 *Ibid.*, p. 300.

10 *Ibid.*, p. 302.

11 *Id.*

12 Claire Goll, *Éducation barbare*, New York, Éditions de la Maison Française, 1941, p. 9-10.

13 *Ibid.*, p. 9.

14 *Ibid.*, p. 10.

15 *Ibid.*, p. 17.

16 *Ibid.*, p. 91.

qui restitue en peu de mots les personnages, les lieux, la manière d'être et de ressentir de chacun¹⁷.

En fait, à l'exception des saynètes dialoguées, qui abondent dans *Poil de Carotte*, mais que l'on ne retrouve guère dans *Éducation barbare*, Claire Goll a repris l'esprit du texte de Renard. L'intrigue générale – les tourments endurés par la petite Clarisse entre l'âge de six et huit ans – est répartie à travers une succession d'anecdotes dont chacune, comme chez Renard, est coiffée d'un titre : « La dent de lait », « Le secret », « Aurore », etc. Chacune fonctionne à la manière d'un microrécit. Certes, comme chez Renard, il y a « une succession de courtes pièces à conviction à partir de quoi le lecteur peut et doit [...] construire son propre avis¹⁸ », mais Goll opte pour une forme moins éclatée. Une gradation dramatique s'installe peu à peu dans *Éducation barbare*, lui conférant ainsi, sur le plan de l'intrigue, l'unité d'un roman. La série de sévices infligés par la mère mauvaise à Clarisse et à son frère Alfred atteint son apogée lorsque ce dernier, réduit au désespoir, décide de s'enlever la vie.

Claire Goll s'est montrée fidèle à l'esprit du livre de Renard non seulement parce qu'Alfred et Clarisse s'identifient au célèbre rouquin¹⁹, mais aussi parce que la romancière s'est bien gardée de traiter son sujet de manière mélodramatique. On ne trouve ni cliché, ni attendrissement facile dans *Éducation barbare*, mais plutôt un effort visible de traduire « les sensations profondes de l'enfance, sa vive sensibilité, et aussi ces misères, ces blessures, ces frustrations que nous avons tous plus ou moins connues et que la coulée du temps nous a fait oublier²⁰ ». On voit ainsi Clarisse affligée de devoir passer ses mercredis et ses samedis après-midi à rédiger des pensums pendant que ses camarades d'école vont s'amuser au jardin public. Clarisse est affligée, mais en même temps prompte à s'évader par la pensée dans quelque conte de fée que lui relate son frère et compagnon d'infortune. En vacances, elle est contrainte d'accompagner sa mère dans une ville d'eaux, où elle devra faire bonne figure en public et écouter chaque jour un orchestre qui l'ennuie, jusqu'au moment où sa mère l'enferme à l'hôtel, attachée à une chaise, pendant qu'elle-même s'en va flirter avec le maestro italien. Pour pallier les humiliations et les châtiments corporels que lui assène sa mère, parfois avec une violence inouïe, Clarisse goûte de rares mais véritables joies, auprès de son frère bien-aimé Alfred, de la cuisinière Oranie (qui agit en confidente et en protectrice) ou auprès de son amie Bettina, dont la mère, aimante et douce, fait une forte impression sur Clarisse. Elle lui permet d'entrevoir à quoi ressemble l'amour d'une mère et par le fait même de constater l'ampleur de ce dont elle est privée.

17 Robert Sabatier, « Préface », dans Jules Renard, *Poil de Carotte*, Paris, Le Livre de poche (Classique), 1999, p. 8-9.

18 Michel Autrand, « Commentaires », dans Jules Renard, *Poil de Carotte*, op. cit., p. 153.

19 Au chapitre « Aurore », Alfred et Clarisse ont l'échange suivant :

« Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin », comme disait un certain Renard.
— Depuis quand les renards parlent-ils ?

— Quelle cruche ! C'est un Monsieur Jules Renard, qui a écrit un livre sur un petit garçon qui s'appelait « Poil de Carotte » parce qu'il était rouquin. Sa mère était encore plus méchante que la nôtre... si possible ! » (Claire Goll, *Éducation barbare*, op. cit., p. 42)

20 Robert Sabatier, « Préface », dans Jules Renard, *Poil de Carotte* op. cit., p. 8.

La mère de Clarisse est moins un avatar de Mme Lepic qu'une transposition de la mère de l'écrivaine, Malvine Aischmann née Führter. Le motif de l'enfant persécuté n'est donc pas seulement emprunté à Jules Renard. Il s'agit pour Claire Goll d'un matériau autobiographique, qu'elle exploite d'ailleurs dans différents textes, tels *Le Ciel volé*, *Ballerine de la peur* ou *La Poursuite du vent*. Le souvenir de la mère n'est jamais tendre chez Goll. Dans *La Poursuite du vent*, l'auteure (alors âgée de 86 ans) tient ces propos aigres :

Si Dieu avait eu une mère comme la mienne, jamais il n'aurait édicté son deuxième commandement : « Tes père et mère honoreras afin que tu vives longuement. » Comme moi, il l'aurait fait enrager tout en restant fasciné par l'impitoyable sadisme qui se cachait sous l'enveloppe merveilleuse. Jusqu'au jour de mon mariage, j'ai enduré ses sévices et sa tyrannie. Cela ne m'a pas rendue tendre²¹.

Ce qui frappe à la lecture des souvenirs rapportés dans *La Poursuite du vent*, c'est la grande similarité entre le vécu de l'auteure et les événements relatés dans *Éducation barbare*. Des retours chronométrés de l'école au suicide d'Alfred, Goll s'est largement inspirée de sa propre expérience. Si le roman populiste a pour mot d'ordre de « faire vrai²² », il devient alors difficile de coller davantage à la réalité. Le rapport de Goll à sa mère est donc fondamental ici. Il explique le ton intransigeant avec lequel l'écrivaine fait le bilan de son éducation : « De ma mère, je n'avais appris que la haine, la dissimulation, le désir de vengeance, et le honteux plaisir de jouer sous le fouet²³. » Le ton est intransigeant sans être détaché. Si elle parvient à tourner un œil implacable sur sa mère, Goll n'est toutefois pas disposée à faire une analyse fouillée du personnage :

Si ma mère n'avait pas été folle, elle aurait pu être une femme extraordinaire. Mon seul regret est d'avoir été sa fille. Comme écrivain, j'aurais pu me passionner pour elle. Mais je n'ai jamais eu la sérénité de faire ce travail de dissection²⁴.

Ainsi s'explique le télescopage, d'un texte à l'autre, des mêmes images et souvenirs lorsqu'il est question de la mère chez Goll.

La figuration des petites gens sur laquelle Léon Lemonnier appuie sa conception du roman trouve dans *Éducation barbare* une application privilégiée. Certes, ce livre de Claire Goll n'est pas le seul qui puisse être lu au regard des idées de Lemonnier sur le roman populiste ; ses autres romans, comme *Une perle* (1929)²⁵ ou *Un crime en province* (1932), pourraient eux aussi être approchés sous cet angle. Sans aller jusqu'à qualifier *Éducation barbare* de « prototype de roman populiste²⁶ »

21 Claire Goll, avec la collaboration d'Otto Hahn, *La Poursuite du vent*, Paris, Olivier Orban (Mémoire pour le temps présent), 1976, p. 15.

22 Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930, p. 80.

23 Claire Goll, *La Poursuite du vent*, *op. cit.*, p. 23.

24 *Ibid.*, p. 17-18.

25 Léon Lemonnier a d'ailleurs rendu compte d'*Une perle* dans la rubrique « Vient de paraître » de la *Revue mensuelle des lettres et des arts* (vol. 9, n° 89, novembre 1929, p. 364-365).

26 Marie-Anne Paveau, « Le « roman populiste » : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, n° 55 (juin 1998), p. 45.

(ce qualificatif revenant plutôt au premier lauréat du Prix Populiste en 1931, *Hôtel du nord* d'Eugène Dabit), nous pouvons néanmoins y observer une conception du roman conforme aux idées de Lemonnier²⁷. Ce roman nous permet en outre d'insister sur la potentialité populiste du thème de l'enfance, une constante dans le roman de gauche des années 1930. Dans la mesure où, par rapport aux manifestes de Lemonnier, « le terme populisme s'applique évidemment à des traitements bien antérieurs du peuple comme matière littéraire²⁸ », bon nombre de romans centrés sur des figures d'enfants, voire d'orphelins — d'*Oliver Twist* (1838) de Dickens²⁹ à *Sans famille* (1878) de Malot — aident à comprendre rétrospectivement à quel point l'enfant, en particulier le titi parisien qui s'est popularisé dans l'imaginaire français de Gavroche à Poulbot, est un protagoniste tout désigné pour le genre d'histoires que Lemonnier espère voir se multiplier. Il paraît donc pertinent d'étendre la figuration des petites gens à celle des *petits* tout court. Le traitement de l'enfance dans *Éducation barbare* a tout ce qu'il faut pour infirmer un reproche qu'adressait Yvan Goll à son épouse quand il lui disait : « Tu es Sur-Zola³⁰ ».

En finir avec Zola

Nous nous sommes dits populistes, parce que nous croyons que le peuple offre une matière romanesque très riche et à peu près neuve. Ce fut l'erreur des naturalistes de le prendre pour un troupeau bestial en proie à ses instincts et à ses appétits. Sans prétendre distribuer des prix de vertu, nous croyons qu'il est possible de le peindre autrement, en montrant, non seulement ses qualités, mais la pittoresque rudesse de sa vie.
— Léon Lemonnier, *Manifeste du populisme*, p. 73.

Imiter ou prolonger Zola, pour Lemonnier, c'est nécessairement faire fausse route. Certes, le père des *Rougon-Macquart* a tracé la voie aux populistes. À sa suite, Lemonnier détermine deux tendances essentielles à conserver : « la hardiesse dans le choix des sujets » et la disposition à « peindre les petites gens, les gens médiocres qui sont la masse de la société, et dont la vie, elle aussi, compte des drames³¹ ». Mais Zola a gâché la vérité de ses histoires en les alourdissant de « romanesque³² », de « scientisme » et de « curiosité étroite³³ ».

Près de lui et tous deux révélés par *Les Soirées de Médan*, Maupassant et Huysmans sont de meilleurs modèles pour Lemonnier. Maupassant, particulièrement

27 Claire Goll est d'ailleurs mentionnée comme auteur populiste dans le manifeste de Lemonnier paru dans *L'Œuvre* en 1929.

28 Marie-Anne Paveau, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *art. cit.*, p. 48.

29 Léon Lemonnier consacra d'ailleurs un ouvrage à l'auteur anglais : *Dickens*, Paris, Albin Michel, 1946.

30 Armand Lanoux, « La colombe poignardée aime sa tache de sang », *Claire Goll, op. cit.*, p. 56.

31 Léon Lemonnier, *Manifeste du populisme, op. cit.*, p. 59-60.

32 *Ibid.*, p. 30.

33 *Ibid.*, p. 40.

dans ses nouvelles, a fait la part belle aux personnages les plus modestes : paysans, domestiques, cochers, ouvriers, petits employés, ronds-de-cuir... Lemonnier n'y fait guère allusion, mais les idées énoncées par Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean* recourent plusieurs de ses conclusions, notamment la prévention contre la tendance à ériger les vérités en systèmes ou l'exaltation du souci de faire vrai, de donner une vision authentique de la réalité.

Lemonnier insiste davantage sur l'exemple de Huysmans, dont il apprécie tout particulièrement « l'ampleur mystique³⁴ ». Selon lui, l'auteur des *Sœurs Vatard* et de *Là-bas* a fait « rentrer le mysticisme dans le domaine du roman³⁵ ». À son instar, le romancier populiste doit « recréer les âmes par le dedans, non seulement dans leur complexité, mais encore dans leur cohérence interne. [...] Il doit étudier, non seulement les gestes et le métier de ses personnages, mais encore leurs croyances obscures et secrètes³⁶ ». Claire Goll n'a pas négligé cette dimension dans *Éducation barbare*. Elle montre le « flot mystique³⁷ » dont est traversé le cœur d'enfant de Clarisse et qui procède d'une privation fondamentale. De tous les tourments infligés à l'enfant par la malveillante mère, l'interdit touchant la question religieuse lui apparaît comme l'un des plus douloureux : « La plus grande privation de mon enfance fut l'absence de Dieu. Ma mère interdisait qu'on prononce son nom³⁸. »

Les visites clandestines de Clarisse à l'église Sainte-Anne dans l'espoir d'y rencontrer Dieu recréent précisément « l'âme » de la petite fille puisque ce n'est pas le Dieu vengeur de l'Ancien Testament qu'elle recherche. On comprend pourquoi : ce Dieu « permet qu'on tranche la tête aux enfants, qu'on leur arrache la langue, coupe les mains et les pieds et les jette, enterrés vivants, dans une cuve pleine d'eau bouillante, quel monstre³⁹ ! » L'autre Dieu, en revanche, la séduit ; celui dont « [les] miracles et [la] mort sur la croix étaient dessinés de façon touchante dans la seconde partie de la Bible⁴⁰ ». Encore une fois, les motivations de la fillette s'expliquent sans difficulté : « Il avait une mère si généreuse, si clément⁴¹ ! » Sa quête mystique ne vise donc pas tant Dieu que sa « divine mère⁴² ». D'ailleurs, sa plus forte émotion religieuse, Clarisse la devra à la découverte de la *Pietà* de Quinten Massys au Musée National. Ce tableau lui fait une impression analogue à la « Passion de saint Mathieu » que lui avait fait découvrir Knall, le maître de chapelle⁴³. Mais cette émotion est-elle vraiment de nature religieuse ? Ici, le psychologique et le mystique se confondent : « Je souffrais de n'avoir jamais trouvé une mère, elle souffrait d'avoir perdu un enfant à jamais : une même peine nous unissait⁴⁴. » Même une enfant de huit ans

34 *Id.*

35 *Ibid.*, p. 57.

36 *Id.*

37 Claire Goll, *Éducation barbare*, *op. cit.*, p. 136.

38 Claire Goll, *La Poursuite du vent*, *op. cit.*, p. 18.

39 Claire Goll, *Éducation barbare*, *op. cit.*, p. 136.

40 *Ibid.*, p. 136-137.

41 *Ibid.*, p. 137.

42 *Id.*

43 « Désormais, ma mère aurait beau me tourmenter, me flageller, me martyriser : j'étais réfugiée sur le tremplin de l'infini » (*ibid.*, p. 54).

44 *Ibid.*, p. 177

peut vivre des drames profonds, semble dire Goll. *Éducation barbare* montre qu'il est tout à fait possible pour un romancier de sonder les complexités d'un cœur humble sans verser dans les « excès d'analyse » que Lemonnier ne supportait plus dans la littérature moderne.

Le populisme, comme l'envisage Lemonnier, s'apparente ainsi au réalisme que pratiquaient Maupassant et Huysmans. C'est dire que même s'il est tourné vers l'avenir (son but est de « féconder le roman nouveau⁴⁵ »), le populisme reconnaît l'apport de précurseurs importants, d'autant plus que l'enjeu vital est de « prolonger la grande tradition du roman français⁴⁶ ». Pour ce faire, il importe d'en finir avec la « littérature d'inquiétude et de débilité », au « style de jeunes bourgeois⁴⁷ », que le roman, estime Lemonnier, a trop tendance à privilégier depuis la fin de la guerre. L'auteur propose alors de délaisser l'intrigue romanesque au profit de la tranche de vie des humbles. Telle est l'acception large que reçoit le terme de *populisme* chez Lemonnier : « Le populisme, c'est une réaction contre les excès de la littérature d'analyse. [...] C'est un appel à un art d'observation sincère⁴⁸. » Autrement dit : « L'auteur ne doit pas s'amuser à analyser ses personnages, il doit les présenter en mouvement⁴⁹. » C'est précisément ce que fait Claire Goll dans *Éducation barbare*.

On comprend mieux, dès lors, l'influence des modèles antérieurs. La tradition réaliste à laquelle Lemonnier se réfère remonte jusqu'au roman picaresque : « Les romanciers picaresques ont peut-être déjà fait ce que nous voudrions tenter. Un picaro, c'est un gars du peuple qui roule sa bosse de ville en ville, tâchant de se débrouiller et de trouver la combine⁵⁰. » La filiation de Claire Goll avec Maupassant et Huysmans est moins marquée que chez Lemonnier, qui la revendique, mais une analyse subséquente parviendrait certainement à en dégager des traces. Goll œuvre visiblement dans une optique similaire. Repensons à notre rapprochement avec Rousseau (lequel a conféré à ses *Confessions*⁵¹ des caractéristiques du roman picaresque) et, surtout, avec Renard, qui allie dans *Poil de Carotte* réalisme et humour d'une manière qui n'eût pas déplu à Lemonnier.

En ce qui concerne les modèles antérieurs, la liste des prédécesseurs inspirants ne s'arrête pas là. Le schème du roman familial, avec certains de ses motifs privilégiés, tels le bâtard, l'orphelin ou l'enfant persécuté, contient de multiples exemples pertinents. On pourrait ainsi rapprocher *Éducation barbare* du premier volume des aventures de Jacques Vingtras, *L'Enfant* (1879) de Jules Vallès (Renard s'en est lui-même inspiré pour *Poil de Carotte*). Claire Goll a ouvert son livre sur des propos d'Emil Ludwig, mais elle aurait pu citer l'incipit de *L'Enfant* au début de son roman :

Ai-je été nourri par ma mère ? Est-ce une paysanne qui m'a donné son lait ? Je n'en sais rien. Quel que soit le sein que j'ai mordu, je ne me rappelle pas une

45 Léon Lemonnier, *Manifeste du populisme*, op. cit., p. 18.

46 *Ibid.*, p. 81.

47 *Ibid.*, p. 16.

48 Léon Lemonnier, *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931, p. 127.

49 *Ibid.*, p. 153.

50 Léon Lemonnier, *Manifeste du populisme*, op. cit., p. 70-71.

51 On trouve d'ailleurs une référence aux *Confessions* de Rousseau dans *Éducation barbare* (voir p. 131-132).

caresse du temps où j'étais tout petit : je n'ai pas été dorloté, tapoté, baisotté ; j'ai été beaucoup fouetté.

Ma mère dit qu'il ne faut pas gâter les enfants, et elle me fouette tous les matins ; quand elle n'a pas le temps le matin, c'est pour midi, rarement plus tard que quatre heures⁵².

Le ton est déjà tout trouvé pour le récit de Goll, qui est lui aussi narré à la première personne. Mais si *Éducation barbare* contient quelques allusions intertextuelles (à Renard, Dickens et Kipling notamment), le nom de Vallès n'apparaît pas. La filiation est donc vouée à rester sous-entendue.

Dans le cas de Dickens, le lien est explicite. À la lecture d'*Oliver Twist*, Alfred exulte : « Il faut lire cela, petite sœur !... ce garçon a encore souffert plus d'humiliations que nous⁵³... » Clarisse a d'abord des réserves. En comparaison avec ce que sa mère lui fait subir (par exemple l'enfermer dans une armure de chevalier dont elle a affreusement peur), elle ne trouve pas si terrible qu'on oblige Olivier [sic] à dormir parmi les cercueils. Pourtant, un lien spécial unit bientôt Clarisse et son frère au roman de Dickens : « D'autres enfants, nés sous une meilleure étoile, ne voient dans le récit de Dickens qu'une fiction. Nous, nous en saisissons le réalisme. Nous étions à même de comparer⁵⁴. »

Claire Goll utilise deux autres types d'intertexte dans *Éducation barbare* : les contes de fées et la mythologie grecque. Tous deux fournissent à l'enfant une imagerie expressive pour comprendre le monde, voire s'y refléter (on ne sera pas surpris que Clarisse puisse s'identifier à Cendrillon⁵⁵). L'apport des contes est particulièrement important. Ainsi Knall, le maître de chapelle chargé de l'éducation musicale de Clarisse, lui semble d'abord surgir d'un conte d'Hoffmann, « Petit Zaches », avant que son portrait ne s'humanise. Témoin des mauvais traitements dont Clarisse est accablée par sa mère, le vieil homme se prend d'amitié pour la petite. Les contes que lui relate Alfred permettent aussi à Clarisse de surmonter ses peurs, surtout quand Alfred y inclut, à dessein, une mauvaise sorcière à berner. Les contes servent enfin de cadre à des rêveries en commun avec l'attachante mère Schick, qui s'émeut avec Clarisse des duretés de sa mère :

Je vous le dis, cela finira mal avec elle ! Oui, je l'ai lu dans les cartes et dans le marc de café. L'étoile du malheur, suspendue sur sa maison, s'est brisée. Elle recevra bientôt son châtiment. Les mauvaises mères finissent par danser dans des pantoufles brûlantes ; jusqu'à ce que mort s'ensuive ! Souvenez-vous du conte de Blanche-Neige⁵⁶ !

Avec cette gardienne de water-closet qui s'improvise diseuse de bonne aventure, Goll offre une image compatissante de la femme du peuple.

Cette caractéristique n'a rien d'inhabituel. En fait, les quelques personnages issus du peuple dans *Éducation barbare* suscitent une image globalement favorable,

52 Jules Vallès, *L'Enfant*, Paris, Charpentier, 1889, p. 1.

53 Claire Goll, *Éducation barbare*, op. cit., p. 149.

54 *Ibid.*, p. 151.

55 *Ibid.*, p. 125.

56 *Ibid.*, p. 212.

comme si Goll apportait un correctif à la situation que déplorait Lemonnier : « Le peuple n'a pas été *aimé* comme il mérite de l'être⁵⁷. » Oranie, la cuisinière, est une « saine fille du peuple⁵⁸ ». Elle se hérisse contre les maltraitances dont Clarisse est victime. « Sans Oranie, se souvient la narratrice, je n'aurais peut-être jamais connu les joies de l'enfance, qui tiennent à si peu de chose⁵⁹. » À ses côtés, son fiancé Rak (diminutif d'Héraklès) tient une épicerie dans une « ruelle pouilleuse et mal famée⁶⁰ ». Sous des dehors frustes, il cache « une douceur d'enfant⁶¹ ». Ailleurs, quand Clarisse est battue pour s'être trompée dans un poème récité en l'honneur de sa grand-mère, Antoine, le cocher, a pitié d'elle ; « son cœur de paysan, indigné, [bat] à grands coups⁶² ».

Le cas d'Erna est plus compliqué. Le portrait qu'elle suscite tient d'un autre registre. Cette orpheline de 17 ans avait été confiée à la mère de Clarisse par son tuteur. En la menaçant chaque jour de la renvoyer, la mère en a fait son esclave :

Quand Maman venait de la battre, Erna se jetait à genoux devant elle, lui couvrant les pieds et les mains de baisers serviles. Dans un curieux état d'excitation passionnée et peut-être sexuelle, incapable de supporter le regard magnétique et phosphorescent de Maman, elle baissait la tête, immobile, en extase comme une pénitente, même alors qu'elle n'avait rien à se reprocher⁶³.

Si elle contribue aux malheurs de Clarisse, comme le jour où elle doit enfermer à clef la fillette à son retour de l'école⁶⁴, c'est bien malgré elle, car elle ne fait qu'obéir au doigt et à l'œil à sa maîtresse. Goll ne la dépeint pas sous un mauvais jour. Si le portrait est accablant pour quelqu'un, c'est pour la mère de Clarisse, qui a trouvé en Erna une proie facile pour ses excès tyranniques.

Aussi détestable que soit la mère de Clarisse, Goll ne se sert toutefois pas d'elle pour condamner la bourgeoisie. Monstrueuse en comparaison des petites gens auxquelles Goll a conféré davantage d'humanité, elle est une femme fondamentalement incapable d'aimer. « Maman n'avait pas de cœur, mais des aspirations intellectuelles⁶⁵ », observe Clarisse à son propos. Sa violence lui vient en partie de sa propre mère, seul personnage qui rivalise en méchanceté avec elle dans *Éducation barbare* (Clarisse l'évoque comme une « Grand-mère qui jadis attachait ses enfants pour les fouetter⁶⁶ »). Son caractère violent provient surtout du dégoût profond que lui inspire son rôle de mère et d'épouse. Car son mari, père effacé et impuissant, est myope sur le plan moral : « Il ne se rend pas compte que sa femme le toise souvent d'un regard haineux, comme il ignore qu'en battant les

57 Léon Lemonnier, *Populisme*, *op. cit.*, p. 126.

58 Claire Goll, *Éducation barbare*, *op. cit.*, p. 62.

59 *Ibid.*, p. 214.

60 *Ibid.*, p. 57.

61 *Ibid.*, p. 58.

62 *Ibid.*, p. 113.

63 *Ibid.*, p. 29.

64 *Ibid.*, p. 223.

65 *Ibid.*, p. 40.

66 *Ibid.*, p. 48.

enfants, elle voudrait l'assassiner en eux⁶⁷. » Pour elle, tous les prétextes sont bons pour mener une mystérieuse double vie nocturne : « C'est seulement le soir, sous le travesti, qu'elle se sent elle-même. Le Carnaval est pour elle une réalité. Sa réalité. L'existence quotidienne, par contre, lui paraît être un détestable trompe-l'œil⁶⁸. »

La cruauté spiritualisée selon Claire Goll

Éducation barbare aborde un sujet difficile (l'existence infernale d'une fillette sous la férule d'une mère mal-aimante), mais sans s'éloigner du domaine de « l'observation sincère et courageuse⁶⁹ » que prisait tant Lemonnier. On ne saurait ainsi souscrire à l'avis d'Yvan Goll, alléguant que sa femme était « Sur-Zola ». Au contraire, l'absence de tout pathos appuyé et le souci du petit trait vrai prémunissent Claire Goll contre les excès décriés du naturalisme. À cet égard, Stefan Zweig s'est montré meilleur juge qu'Yvan Goll lorsqu'il observait à propos du *Tombeau des amants inconnus* : « Seule, une femme pouvait réussir le miracle de spiritualiser tendrement la cruauté de cette époque⁷⁰. » Par souci de concision, je n'insiste pas sur l'allusion au sexe de l'auteure, toute pertinente soit-elle (Lemonnier faisait d'ailleurs preuve d'ouverture vis-à-vis des femmes auteures⁷¹). Zweig évoque la spiritualisation d'un récit de cruauté : voilà une description valable de l'entreprise qu'a menée Goll avec *Éducation barbare*.

J'ai tenu à exhumier ce dur, mais joli roman de Claire Goll et à proposer un angle original pour le relire. La proximité du style de Claire Goll avec les idées de Léon Lemonnier sur le roman populiste m'a incité à tenter ce rapprochement. Dans la mesure où le populisme « fait de l'art avec le peuple, lieu du naturel et de l'authenticité⁷² », et considérant qu'il s'agit non d'une école littéraire, mais d'« un ensemble de tendances⁷³ » dans les années 1930, il m'a semblé que le motif de l'enfant persécuté, dans un esprit analogue à *Poil de Carotte*, constituait une application insoupçonnée mais probante du type de roman que Lemonnier espérait voir se multiplier. Tout comme le texte de Jules Renard, *Éducation barbare* a le mérite de dépasser le cadre de ses thèmes, de ses personnages et de ses situations : « *Poil de Carotte* n'est pas seulement un réquisitoire contre sa mère, une défense de l'enfant, c'est aussi une protestation contre une image traditionnellement embellie de l'enfance et de l'enfant⁷⁴. » De même, *Éducation barbare* propose une vérité « robuste », une vérité « peuple » sur le thème de l'enfance. Au regard du populisme, cette œuvre de Claire Goll se démarque par sa rudesse pittoresque.

67 *Ibid.*, p. 37.

68 *Ibid.*, p. 158.

69 Léon Lemonnier, *Manifeste du populisme*, *op. cit.*, p. 81.

70 Armand Lanoux, « La colombe poignardée aime sa tache de sang », *Claire Goll*, *op. cit.*, p. 58.

71 L'exemple de George Eliot lui permet d'affirmer : « Les cerveaux n'ont pas de sexe » (Léon Lemonnier, *Manifeste du populisme*, *op. cit.*, p. 50).

72 Marie-Anne Paveau, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *art. cit.*, p. 56.

73 Léon Lemonnier, *Populisme*, *op. cit.*, p. 114.

74 Léon Guichard, « Avertissement », dans Jules Renard, *Œuvres I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1970, p. 644.

Références

- BLUMENTHAL, Bernhardt, « Claire Goll's Prose », *Monatshefte*, vol. 75, n° 4 (hiver 1983), p. 358-368.
- GOLL, Claire, avec la collab. d'Otto Hahn, *La Poursuite du vent*, Paris, Olivier Orban (Mémoire pour le temps présent), 1976.
- , *Éducation barbare*, New York, Éditions de la Maison Française, 1941.
- LANOUX, Armand, « La colombe poignardée aime sa tache de sang », *Claire Goll*, choix de textes par Georges Cattai, Edmée de La Rochefoucauld et Armand Lanoux, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1967, p. 55-76.
- LEMONNIER, Léon, « vient de paraître », *Revue mensuelle des lettres et des arts*, vol. 9, n° 89, novembre 1929, p. 364-365.
- , *Dickens*, Paris, Albin Michel, 1946.
- , *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1930.
- , *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.
- PAVEAU, Marie-Anne, « "Le roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, n° 55 (juin 1998), p. 45-59.
- RENARD, Jules, *Œuvres I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1970.
- , *Poils de Carotte*, préface de Robert Sabatier, Paris, Le Livre de poche (Classique), 1999.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émilie ou de l'éducation*, livre II, dans *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1969,
- VALLÈS, Jules, *L'Enfant*, Paris, Charpentier, 1889.



Notices sur les collaborateurs

Patrick Bergeron

Patrick Bergeron est professeur agrégé au Département d'études françaises de l'Université du Nouveau-Brunswick. Ses travaux portent sur le roman européen de la modernité et de l'entre-deux-guerres. En plus d'articles récents sur Rachilde, Renée Dunan, Paul Morand et Mireille Havet, il a coédité chez Peter Lang l'ouvrage *Les Réécrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française* (Berne, 2011).

Alexis Buffet

Alexis Buffet est attaché temporaire d'enseignement et de recherche (ATER) à l'Université Lumière Lyon 2. Après s'être intéressé aux romans durs de Simenon, ainsi qu'aux polémiques des écrivains-journalistes autour de l'épuration (Camus, Mauriac), il travaille actuellement à sa thèse de doctorat portant sur les représentations des États-Unis de 1917 à 1945 dans la littérature française (Aron et Dandieu, Céline, Cendrars, Duhamel, Durtain, Giraudoux, Hamp, Morand, Pozner, Sartre, Vailland, etc.). Il a fait paraître des articles sur Luc Durtain, sur le 11 septembre 2001 et l'antiaméricanisme français (Baudrillard, Muray, Nabe, Todd) et sur la redécouverte idéologique et politique des États-Unis dans l'entre-deux-guerres (Durtain, Hamp, Pozner, etc.).

Bruno Curatolo

Bruno Curatolo, professeur de littérature française à l'Université de Franche-Comté, a publié de nombreux articles et une douzaine d'ouvrages sur les diverses formes de la création romanesque contemporaine, l'histoire des revues, le dialogue entre littérature et sciences humaines. Il a récemment coordonné, avec Paul Renard, *Mémoires du roman. La revue littéraire des romanciers oubliés. Domaine français – XX^e siècle* (Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009) ; *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, avec Alain Schaffner (Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010) ; *Écrire sous l'Occupation. Du non-consentement à la Résistance. France-Belgique-Pologne 1940-1945*, en collaboration avec François Marcot (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011).

Maria Chiara Gnocchi

Docteur en philosophie et lettres de l'Université libre de Bruxelles et de l'Université de Bologne, Maria Chiara Gnocchi est maître de conférences dans cette dernière institution, où elle enseigne la littérature française du XX^e siècle. Ses travaux et recherches s'articulent autour de la sociologie de la littérature, de la littérature

française de l'entre-deux-guerres, des littératures coloniales de langue française (XIX^e et XX^e siècles) et du romancier belge André Baillon.

Pierre Lecœur

Pierre Lecœur a soutenu, en 2007, une thèse consacrée à Henri Thomas, à paraître prochainement. Ses travaux portent sur cet auteur et d'autres écrivains du XX^e siècle (Fernand Fleuret et Pierre Herbart notamment) ou contemporains (Jean-Benoît Puech). Il s'intéresse par ailleurs aux récits de voyage et aux reportages en milieu colonial. Il collabore à diverses revues, dont *Europe*, *Nunc*, *Conférence*, etc.

François Ouellet

François Ouellet est professeur titulaire de littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi, où il détient une Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne. Auteur de très nombreux articles et d'une quinzaine d'ouvrages, dont deux monographies consacrées à l'œuvre d'Emmanuel Bove (Québec, Nota Bene, 1998 et 2005), il est spécialiste des littératures française, québécoise et franco-ontarienne. Son dernier livre, *La Fiction du héros. L'œuvre de Daniel Poliquin*, est paru en septembre 2011 aux éditions Nota Bene. Il dirige par ailleurs la collection « Grise » chez ce même éditeur. Il fera paraître à l'hiver 2014 un livre sur Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron.

Cyril Piroux

Professeur certifié de Lettres modernes, docteur de l'Université de Franche-Comté et de l'Université du Québec à Chicoutimi, Cyril Piroux mène des travaux portant sur la figure de l'employé de bureau dans la littérature européenne et narrative des XIX^e et XX^e siècles. En plus des études réalisées sur Jean de la Ville de Mirmont, Emmanuel Bove, Louis Guilloux, Georges Hyvernaud, Henri Calet, Jean Meckert, Claude Louis-Combet, il a fait paraître des articles dans la *Revue d'histoire littéraire de France*, *La Nouvelle revue d'esthétique*, *Les Nouveaux cahiers François Mauriac*, et a collaboré avec les Presses universitaires de Rennes et les Annales littéraires de Franche-Comté. Il est aussi coordonnateur du quatorzième numéro de la revue *Interrogations*, consacré au suicide.

Michèle Touret

Professeur émérite de l'Université Rennes 2, Michèle Touret a mené : des études sur Blaise Cendrars, notamment *Le Désir de roman, Cendrars 1920-1930* (Paris, Honoré Champion, 1995), de nombreux articles et ouvrages collectifs, et participation à l'édition en Pléiade (vol. 1 en 2013) ; des travaux sur l'histoire littéraire du XX^e siècle (*Le Temps des lettres, Quelles périodisations pour le XX^e siècle ?* (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001 ; *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, vol. 1, 1998, vol. 2, 2008, Rennes, Presses universitaires de Rennes) ; des travaux sur Louis Guilloux (articles et dir. de *L'Atelier de Louis Guilloux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011) ; des travaux et des articles sur Samuel Beckett, Claude Simon, Annie Ernaux.

Véronique Trottier

Véronique Trottier s'intéresse depuis plusieurs années aux romanciers méconnus. De 2006 à 2012, elle a été assistante à la Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne à l'Université du Québec à Chicoutimi. Elle a consacré son mémoire de maîtrise au populisme et au roman populiste de l'entre-deux-guerres et a publié quelques articles sur ce sujet. Elle rédige actuellement une thèse sur les littératures de gauche contemporaines ; son corpus de base est constitué des œuvres des lauréats du Prix du roman populiste depuis 1984.



Résumés / *Abstracts*

■ Patrick Bergeron

RÉCIT D'ENFANCE ET POPULISME DANS *ÉDUCATION BARBARE* DE CLAIRE GOLL
CHILDHOOD TALES AND POPULISM IN CLAIRE GOLL'S ÉDUCATION BARBARE

Résumé

Cet article propose une relecture d'un roman de Claire Goll (1890-1977), *Éducation barbare* (1941), à la lumière des idées sur le roman populiste développées par Léon Lemonnier au tournant des années 1930. Nous y montrons que le motif de l'enfant persécuté, fortement inspiré du classique de Jules Renard, *Poil de Carotte*, permet à Goll de participer à la tradition du roman réaliste français sans tomber dans ce qui passait alors, aux yeux de Lemonnier, pour les excès du naturalisme.

Abstract

Informed by Léon Lemonnier's early 1930s views on populist writing, this article takes another look at Éducation barbare, a 1941 novel by Claire Goll (1890-1977). The reader will discover how the thread of the persecuted child, spun in no small part from Jules Renard's well-known Poil de Carotte, allows Goll to embrace the French realist writing tradition while staying clear of what Lemonnier viewed as the excesses of naturalism.

■ Alexis Buffet

DOUZE CENT MILLE DE LUC DURTAÏN : UN ROMAN POPULISTE AVANT LA LETTRE ?
LUC DURTAÏN'S DOUZE CENT MILLE : AN EARLY POPULIST NOVEL ?

Résumé

En 1922, Luc Durtain publie son premier roman commencé dans les tranchées : *Douze cent mille*. Connu jusque-là comme poète, familier de l'Abbaye de Créteil et unanimiste, il appartient à cette « génération nouvelle » groupée autour de Jules Romains qui cherche à contrer les divagations du symbolisme en renouant avec la description du réel et du peuple. Parenté thématique qui justifie son annexion au mouvement populiste en compagnie de ses amis Romains et Duhamel (ils siègeront tous les trois comme membres du jury du Prix du roman populiste). Fable sociale particulièrement dense, *Douze cent mille* se donne pour mission de représenter cette « nécessité d'après-guerre » : « gagner sa vie ». Se posant contre les excès d'analyse du roman bourgeois, le roman de Durtain s'avère moins une description minutieuse du

quotidien des classes laborieuses qu'une violente satire de la bourgeoisie oisive et du snobisme à travers les tribulations de Bongrand, picaro moderne et héros positif. Se refusant à une littérature de parti, sans pour autant dissimuler sa sympathie pour la cause socialiste, faisant le lien entre société d'argent et société guerrière, *Douze cent mille* illustre par anticipation la doctrine populiste et en souligne d'ores et déjà et comme malgré lui toutes les apories.

Abstract

Begun in the trenches, Luc Durtain's first novel, Douze cent mille, is published in 1922. An established poet who advocates unanimism and is a familiar face at the Abbaye de Créteil, Durtain belongs to the "new generation" that orbits Jules Romains and counters the ramblings of symbolism with a rekindled description of reality and the masses. Such a thematic filiation explains his embracing the populist movement along with his friends Romains and Dubamel (all three would eventually be on the jury for the Populist Novel Award). Douze cent mille is a particularly dense social fable, the goal of which is to depict the "post-war necessity" of "earning one's keep". Opposing the excessive analyses of bourgeois novels, and beyond a mere exacting description of the working masses' daily drudgery, Durtain's work is an aggressive satire of the idle bourgeoisie and snobbism as seen through the trials besetting Bongrand, a positive hero and modern picaro. Eschewing partisanship, yet openly supportive of the socialist movement, Douze cent mille bridges the worlds of money and war. It also points to the upcoming populist doctrine, seemingly unwittingly putting forth all of its aporias.

■ **Bruno Curatolo**

MARC BERNARD, LE « GONCOURT » ET LE POPULISME

MARC BERNARD, THE GONCOURT AND POPULISM

Résumé

L'auteur de *Zig-Zag*, son premier roman paru en 1929 chez Gallimard, avait, en raison de ses origines sociales, vocation à fonder, au début des années 1930, le groupe des écrivains prolétariens avec, entre autres, Henri Poulaille, Eugène Dabit ou Louis Guilloux, et à adopter des positions politiques proches du communisme. Toutefois, dans les mêmes années, il fut l'ami de certains poètes surréalistes, peu enclins à suivre la ligne et dont l'inspiration était parfois voisine de la sienne. À travers ses articles de presse (*Monde*, *Le Figaro*) et des archives inédites, c'est la complexité de Marc Bernard en matière d'esthétique littéraire que veut refléter cette étude depuis ses premiers essais jusqu'à la consécration du Goncourt.

Abstract

In the early 1930s, Marc Bernard's social roots led him to join with, among others, Henri Poulaille, Eugène Dabit and Louis Guilloux to launch a club of proletarian authors and embrace political views not far removed from communism. Bernard's first novel was Zig-Zag, published by Gallimard in 1929. During that period, however,

he befriended some surrealist poets who shunned the established order and whose inspiration was at times akin to his. Based on his articles published in Le Monde and Le Figaro and on unreported archives, this article seeks to illustrate Marc Bernard's complex literary aesthetics as they evolved from his first essays to his Goncourt win.

■ Maria Chiara Gnocchi

ANDRÉ BAILLON, ROMANCIER POPULISTE BELGE ?

CAN ANDRÉ BAILLON BE CONSIDERED A BELGIAN POPULIST NOVELIST ?

Résumé

Malgré le peu d'enthousiasme qu'André Baillon réserve au mouvement lancé par Léon Lemonnier, le romancier sera, surtout *post mortem*, à plusieurs reprises étiqueté comme populiste, et ce, jusqu'aujourd'hui. Ce qui peut surprendre, c'est que les mêmes traits qui poussent certains critiques à définir Baillon populiste en amèneront d'autres à le considérer comme régionaliste ou représentant de la littérature prolétarienne. Ces classements contradictoires nous apprennent sans doute peu de choses sur Baillon ; en revanche, ils nous en disent long sur les ambiguïtés des mouvements en question. Et si l'œuvre du romancier belge tombe dans l'oubli après la Deuxième Guerre mondiale, c'est aussi à cause d'une (ou plusieurs) étiquette(s) mal placée(s).

Abstract

Despite his lukewarm reaction to Léon Lemonnier's movement, André Baillon was — and still is — frequently branded as a populist, especially after his death. One may be surprised to observe how those same traits that prompt some critics to brand Baillon a populist compel others to label him a regionalist or a proponent of the proletarian literature. While such conflicting descriptions undoubtedly shed little light on Baillon, they speak volumes on the ambiguous nature of these literary movements. Furthermore, such conflicting labels are also to blame for the post-Second World War sinking of the Belgian novelist's works into oblivion.

■ Pierre Lecœur

SOPHIE DE TRÉGUIER, ROMAN POPULISTE ?

IS SOPHIE DE TRÉGUIER A POPULIST NOVEL ?

Résumé

En 1933, le jeune Henri Pollès reçoit le Prix du roman populiste, récemment fondé, pour son premier ouvrage, *Sophie de Tréguier* (1932), portrait sensible et pathétique d'une jeune trégoroise. L'ouvrage s'inscrit dans la vogue ruraliste et régionaliste largement saluée par les membres du jury de prix littéraires depuis le début du siècle. Appartenance qui ne peut que séduire le théoricien de l'école populiste, Léon Lemonnier, fervent défenseur de la tradition du roman historique ou à dimension ethnologique. *Sophie de Tréguier* répond également aux attentes des animateurs du

mouvement par sa construction scénique et par l'usage qui y est fait de l'empathie. Deux grandes thématiques chères à Lemonnier s'y déploient : la vie intérieure, dépeinte par Pollès de manière impressionniste et délicate, et la « mystique des simples », thème à l'expression duquel le cadre du roman est particulièrement propice. Mais le roman se signale également par des singularités, notamment sur le plan du style, qui débordent le cadre de l'esthétique « populiste ». Par certains aspects, *Sophie de Tréguier* annonce les traits de l'œuvre à venir, œuvre dont les voies seront étrangères au naturalisme du premier roman.

Abstract

Sophie de Tréguier (1932), the first opus by young Henri Pollès, is a caring and heart-wrenching tale about a Tregorian girl. It garnered the 1933 edition of the recently established Populist Novel Award, its ruralist and regionalist bend being consistent with the stated preferences of literary award jurors since the turn of the century. Such a bend could only appeal to Léon Lemonnier, the theoretician behind the populist movement and a strong advocate for historical or ethnological fiction. The stage-inspired construct of Sophie de Tréguier and its use of empathy also met with the expectations of the movement's proponents. Two main themes dear to Lemonnier's heart are found in the book : an inner life, given a delicate and impressionist sheen by Pollès, and a "mysticism of simplicity" particularly well suited to the setting of the story. The novel does present unexpected elements that go beyond the "populist" aesthetics, however, including on a stylistic level. Some characteristics of Sophie de Tréguier herald the defining traits of Pollès' future output, well removed from the naturalism of his first foray.

■ **François Ouellet**

LE « NATURALISME INTERNE » D'ANDRÉ THÉRIVE
ANDRÉ THÉRIVE'S "INTERNAL NATURALISM"

Résumé

« Chef » de l'école populiste, selon Léon Lemonnier, André Thérive a produit une œuvre romanesque importante (et très commentée) entre les deux guerres. Largement inspiré par Maupassant et Huysmans, le populisme fictionnel de Thérive se caractérise par une certaine forme de pessimisme métaphysique, ce qui amène le romancier à pratiquer ce que Lemonnier appelait « le naturalisme interne ». Cet article examine le développement de cette esthétique dans *Sans âme* et *Le Charbon ardent*, deux romans dont faisait grand cas le *Manifeste du roman populiste*.

Abstract

Described by Léon Lemonnier as the "leader" of the populist movement, André Thérive fathered a substantial (and much commented upon) output of fiction between the two world wars. Owing much to Maupassant and Huysmans, Thérive's fictional populism is characterised by a certain metaphysical pessimism that forces the novelist to resort to what Lemonnier described as "internal naturalism". This article looks at

the evolution of this approach, drawing on Sans âme and Le charbon ardent, two novels lauded in A Literary Manifesto : The Populist Novel.

■ Cyril Piroux

MARCEL AYMÉ, ROMANCIER POPULISTE PAR DÉFAUT

MARCEL AYMÉ : POPULIST NOVELIST BY DEFAULT

Résumé

À l'origine de cet article réside la conviction intime que le premier Prix du roman populiste avait été attribué à Marcel Aymé pour *La Rue sans nom*, roman publié en juin 1930. Cette idée reçue sur l'écrivain, relayée au reste par la critique littéraire et universitaire, ne manqua pas de nous convaincre de la facture populiste de l'œuvre en question. Or, en vérité, s'il a bien obtenu quelques prix littéraires — dont le prix Renaudot de 1929 pour *La Table-aux-Crevés* —, Marcel Aymé ne fut jamais officiellement consacré populiste. Cette étude se propose donc de remonter aux origines de cette méprise, à laquelle l'écrivain ne semble pas avoir été étranger. Populiste par défaut, l'auteur de *La Rue sans nom* se rapprocha en effet à pas feutrés d'une sensibilité qui ratissait large et dont l'ambiguïté lui offrait l'avantage non négligeable d'écrire dans l'air du temps, sans avoir à prêter serment d'allégeance.

Abstract

This article is rooted in the firm belief that Marcel Aymé was given the very first Populist Novel Award for his June 1930 novel La Rue sans nom. We believe this notion, much echoed by academic and literary critics, to be proof enough of the populist nature of the novel. However, Marcel Aymé was never labelled a populist, despite having won some literary awards, including the 1929 Renaudot Prize for La Table-aux-Crevés. This article seeks to clarify the origins of this misunderstanding, for which Aymé himself may be partly responsible. Indeed, the author, populist by default, edged increasingly closer to a broad-ranging sensibility, the ambiguous nature of which gave him the significant advantage of being able to write in a popular fashion without being pinned down by a defining label.

■ Michèle Touret

LOUIS GUILLOUX ET LE POPULISME, UNE LONGUE HISTOIRE

LOUIS GUILLOUX AND POPULISM : A LONG STORY

Résumé

Avec *Le Pain des rêves*, Louis Guilloux obtient le Prix du roman populiste en 1942. Cette distinction vient tard pour lui, dont les œuvres précédentes avaient été pour certaines reconnues comme représentatives d'une littérature venant d'un homme aux origines populaires, depuis *La Maison du peuple*. Avec *Compagnons*, il avait espéré obtenir le prix et être ainsi reconnu. Les relations de Guilloux avec le mouvement populiste sont faites à la fois d'attente (reconnaissance officielle et gratifications),

mais les promoteurs du mouvement ont des appréciations diverses le concernant, et rejettent son œuvre majeure — pour nous, maintenant — *Le Sang noir*. Par ailleurs, le mouvement pour la littérature prolétarienne, affirmé par Poulaille dans le même moment, l'enrôle. Quant à Guilloux, sa position se complique du fait qu'il ne souhaite pas entrer dans un mouvement quelconque : il polémique sourdement sur ce point avec Guéhenno, il débat avec Paulhan au sujet d'une littérature qui forme une image des gens ordinaires, sinon du peuple. Si donc *Le Pain des rêves* est consacré « roman populiste », et ce, pendant la guerre, s'il a en effet des traits qui permettent de le rapprocher d'une telle littérature, c'est en toute équivoque à l'égard d'une tendance que Guilloux n'appréciait guère et dont il se moque en privé. *Le Pain des rêves*, reçu comme un pur récit d'une enfance pauvre, faisait en réalité partie d'un projet d'histoire de deux générations dans la vie politique mouvementée du début du XX^e siècle.

Abstract

Louis Guilloux's Le Pain des rêves earned him the 1942 Populist Novel Award. This was a late honour for an author whose previous writings, starting with La Maison du peuple, had sometimes been identified as illustrative of the penmanship of someone of working-class origins. Guilloux had hoped to receive the award for Compagnons and his links to the populist movement reflected his desire for official recognition and rewards. The movement's proponents, however, had differing opinions about him and shunned what we now consider to be his major work, Le Sang noir. In parallel, Guilloux was brought into the fold of Poulaille's proletarian literary movement. Guilloux's position became trickier given his reluctance to belong to any one movement in particular, which he somewhat argued over with Guéhenno. He also debated with Paulhan the merits of a literature that depicts ordinary people and the masses. While Le Pain des rêves was consecrated as a populist novel during the war, and while it does exhibit attributes that could justify such an association, the award was equivocal given Guilloux's dislike of a tendency he mocked in private. Officially the genuine tale of a destitute childhood, Le Pain des rêves was actually to be part of the story of two generations in the hectic political life at the beginning of the 20th century.

■ **Véronique Trottier**

LÉON LEMONNIER : ROMANCIER POPULISTE ?

WAS LÉON LEMONNIER A POPULIST NOVELIST ?

Résumé

Dans son *Manifeste du roman populiste*, Léon Lemonnier a établi une théorie plutôt vague de ce que devait être un roman populiste. Plus clair apparaissait cependant ce qui devait à tout prix être absent de ce type de littérature. Au nombre des éléments à éviter, le moralisme et le romanesque arrivent en tête de liste. Ainsi, il est passablement étonnant de retrouver dans les romans de Lemonnier non seulement une instance moralisatrice, mais aussi des intrigues plutôt traditionnelles dans un style qui rappelle celui du roman psychologique tant exécré des populistes. Cela, combiné à la notion

très vague de « peuple » de Lemonnier, rend problématique la place de ce dernier parmi les populistes et la définition du roman populiste.

Abstract

Léon Lemonnier's A Literary Manifesto : The Populist Novel sets out a rather vague theory about what constitutes a populist novel. At the same time, the manifesto outlines more clearly what to avoid at all costs in such writings, with moralism and romanesque topping the list. Thus, it is quite jarring to find in Lemonnier's novels not only a moralising trend, but also rather conventional plot lines drawn in a style reminiscent of those psychological novels so decried by populists. Given the above, as well as Lemonnier's most imprecise concept of "people", his affiliation with the populist movement and the definition of a populist novel become problematic.



Prochains numéros

MANIFESTE/S

Sous la direction de Mette Tjell et Viviana Birolli
École des hautes études en sciences sociales (EHESS)
Parution : janvier 2014

Aragon théoricien/praticien du roman

Sous la direction de Katerine Gosselin et Olivier Parenteau
Université du Québec à Rimouski et Cégep Saint-Laurent
Parution : février 2014

Adapter le théâtre au cinéma

Sous la direction d'Esther Pelletier et Irène Roy
Université Laval
Parution : juillet 2014

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$

(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$
(42, 1, 2011)	Littérature et architecture	15 \$
(42, 2, 2011)	Philosophie et narration. « Ne pas se raconter d'histoire »	15 \$
(42, 3, 2011)	Gautier. <i>Comme il vous plaira</i>	15 \$
(43, 1, 2012)	Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles	15 \$
(43, 2, 2012)	Déclinaisons du commentaire	15 \$
(43, 3, 2012)	Lectures sociocritiques du théâtre	15 \$
(44, 1 2013)	L'aventure comme possibilité.	15 \$

Études littéraires

ABONNEMENT ANNUEL (3 NUMÉROS)

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	85,00 \$
ÉTATS-UNIS	39,00 \$	25,00 \$	90,00 \$
ÉTRANGER (CAD)	45,00 \$	27,00 \$	95,00 \$
CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)			
L'ABONNEMENT	CANADA (TPS)	QUÉBEC (TPS+TVQ)	TOTAL
\$	+ 5 % \$	+ 14,975 % \$	\$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la
Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé
à l'ordre de : Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

VENTE AU NUMÉRO

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

JE DÉSIRE COMMANDER LES NUMÉROS SUIVANTS (voir la liste des numéros disponibles)

VOL.	N ^o	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL)	AVEC TAXES (CANADA SEUL)
3,00 \$	3,45 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,25 \$	15,75 \$

