



**TECHNISCHE  
UNIVERSITÄT  
DRESDEN**

Technische Universität Dresden  
Institut für Romanistik

École des Hautes Études en Sciences Sociales

ED 286 de l'EHESS, Centre de Recherches sur les arts et le langage

Thèse de doctorat en cotutelle

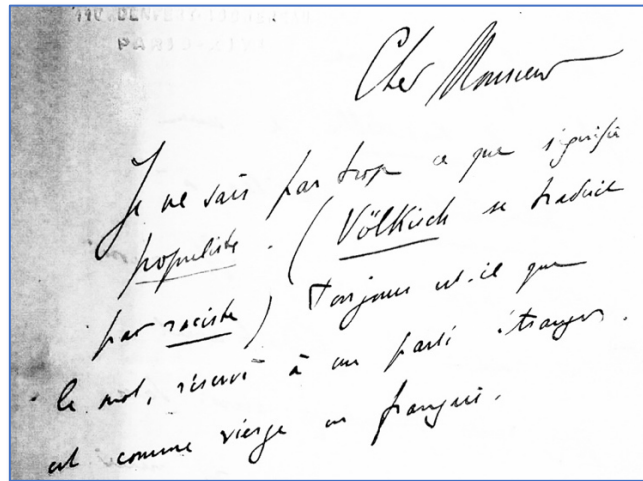
Disciplines : Romanistik / Arts et langages

**L'ÉCOLE  
DES HAUTES  
ÉTUDES EN  
SCIENCES  
SOCIALES**

MATTHIAS KERN

# « L'amour du peuple »

*Esthétique populiste et imaginaire du populaire dans la culture française  
de l'entre-deux-guerres*



**Thèse dirigée par :** Roswitha Böhm, Technische Universität Dresden  
Philippe Roussin, EHESS Paris

**Rapporteurs :** 1 Corinne Grenouillet, Université de Strasbourg  
2 Margarete Zimmermann, Freie Universität Berlin

**Jury:** 1 Elisabeth Tiller, Technische Universität Dresden  
2 Roswitha Böhm, Technische Universität Dresden  
3 Philippe Roussin, EHESS Paris  
4 Judith Lyon-Caen, EHESS Paris  
5 Corinne Grenouillet, Université de Strasbourg  
6 Margarete Zimmermann, Freie Universität Berlin

Thèse réalisée avec le soutien de



Université  
franco-allemande  
Deutsch-Französische  
Hochschule

## Remerciements

Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans le soutien de plusieurs personnes et organisations. En premier lieu, je tiens à remercier mes deux directeurs de thèse, Roswitha Böhm et Philippe Roussin, pour leur confiance et pour la grande liberté qu'ils m'ont garantie pendant la découverte de mon corpus. Leur encadrement m'a permis de mener à bonne fin mes recherches ; leurs remarques ont, en outre, enrichi considérablement mes analyses.

Ce travail n'aurait pas pu être mené à bien sans l'aide de différents financeurs qui ont reconnu mon travail et qui m'ont fait confiance. Dans ce cadre, je voudrais remercier l'Office allemand d'échanges universitaires (DAAD) pour la bourse qui a financé ma première année de recherches à Paris. Mon séjour en France était essentiel pour permettre un meilleur échange avec les chercheuses et chercheurs du CRAL à l'EHESS, mais surtout afin que je consulte une partie importante de mon corpus qui ne se trouve pas dans les bibliothèques en Allemagne. Dans le même cadre, je remercie également le collège doctoral franco-allemand « Construire les différences : structures – ordre social – communication » qui m'a accordé une bourse pour la seconde année de mon séjour en France. Au niveau de l'organisation administrative du collège doctoral, j'adresse mes remerciements plus particulièrement à Gerd Schwerhoff – qui m'a accepté comme membre du collège –, Juliette Guibaud et, à nouveau, Roswitha Böhm surtout pour leur soutien au niveau pratique de l'organisation du collège et pour l'accord de la bourse.

En outre, j'aimerais aussi remercier l'Université franco-allemande et ici notamment Eva Hengsbach et Nadine Bedersdorfer, qui m'ont soutenu afin de recevoir un soutien supplémentaire pour poursuivre ma co-tutelle de thèse.

À part ce soutien pratique, j'avais la chance d'avoir le soutien moral et intellectuel de plusieurs collègues qui m'ont aidé à mieux saisir les enjeux de mon travail. Parmi eux, je voudrais d'abord citer mes collègues du côté français, Constance Barbaresco et Sybilla Guéneau, qui ont souligné l'importance des représentations de la banlieue pendant l'entre-deux-guerres et les proximités de certains romans de cette époque avec le genre du roman policier. Du côté allemand, les échanges avec Meike Beyer m'ont amené à considérer davantage les réseaux et les relations nécessaires pour la visibilité d'une œuvre littéraire. Enfin, l'équipe de l'institut de Dresde m'a aidé à préciser mes propos et m'a toujours encouragé dans mes recherches.

Mes remerciements vont aussi à Margarete Zimmermann, qui m'a accompagné tout au long de mes études ; sans son soutien, je n'aurais jamais découvert la littérature de l'entre-deux-guerres.

En dernier lieu, merci à Barbara Bellini pour son soutien constant et sa patience. Ses remarques intelligentes m'ont permis d'améliorer considérablement ma thèse et ses encouragements m'ont donné la force de mener à bien ce travail.

## Résumé de la thèse

### **« L'amour du peuple ». Esthétique populiste et imaginaire du populaire dans la culture de l'entre-deux-guerres**

La production culturelle de l'entre-deux-guerres se distingue par un intérêt renouvelé pour la représentation des enjeux sociaux qui troublent la vie quotidienne de la population française : le travail et la misère dans un espace de plus en plus urbanisé deviennent les sujets primordiaux dans la littérature, la photographie et le cinéma, notamment pendant la période entre 1928 et 1939. Face à la crise financière, les grèves ouvrières et l'essor du Front populaire, le champ artistique réagit avec un renouveau des formes de représentation réaliste qui doit aboutir à l'interrogation de la nature du 'peuple', des liens sociaux qui le déterminent et de la survie des traditions populaires pendant la modernisation des pratiques quotidiennes.

En littérature, un courant éphémère du roman domine les débats à partir de 1929 : le roman populiste, courant fondé dans un manifeste de Léon Lemonnier. Il devient rapidement la toile de fond d'une discussion sur le besoin de renouveler le roman réaliste et naturaliste. Simultanément, le groupe de la littérature prolétarienne autour d'Henry Poulaille se réclame de la même volonté en donnant la voix aux ouvriers. Les deux groupes, ainsi que beaucoup d'autres auteurs qui se rapprochent du populisme littéraire, réclament un renouveau du roman par le biais de la description du 'peuple' et de ses conditions de vie. La notion de 'peuple' s'oppose, dans ce contexte, à la bourgeoisie et ses écritures 'psychologique' et 'snobiste'. Recourir au 'peuple' signifie donc avant tout une certaine esthétique anti-bourgeoise, mais – contrairement aux avant-gardes – également antimoderne, créant l'imaginaire d'une normalité marquée par la pauvreté qui devrait correspondre à l'expérience de la majorité de la population française.

La thèse présente cherche à dégager d'abord les éléments d'un tel imaginaire du 'peuple' en s'appuyant sur la critique artistique ainsi que sur l'analyse de plusieurs romans de la nébuleuse du roman populiste : Pierre Mac Orlan, Eugène Dabit, André Thérive, Marcel Aymé et Henry Poulaille. Elle montre ensuite la survie des éléments esthétiques du populisme dans le film du réalisme poétique et dans la photographie documentaire qui donne naissance à la photographie humaniste. Ce faisant, ce travail représente une contribution sociocritique à l'histoire des idées de l'entre-deux-guerres français et signale les pièges idéologiques d'une esthétisation de termes comme 'petites gens' et du 'peuple'.

**Mots-clés :** sociocritique, narratologie culturelle, imaginaire social, entre-deux-guerres, Front populaire, populisme, roman populiste, littérature prolétarienne, champ littéraire, réalisme poétique, photographie humaniste, fantastique social, pauvreté, crise des banlieues

## Summary

### « Love For The People ». Populist Aesthetics And Imaginations Of Popular Life In France's Interwar Culture

The cultural production of the interwar period in France is noted for its renewed interest in the representation of social issues which shake the everyday life of the French population : work and urban misery become the main subjects in literature, photography and cinema, especially in the period between 1928 and 1939. In view of the financial crisis, labour strikes and the rise of the *Front Populaire*, the artistic field reacts with a renovation of realist representation styles, which should lead to a questioning of the nature of 'people', of the underlying social connections in the masses and of the place of popular traditions in a modernized way of life.

In the ambit of literature, a short-lived movement of novel writers dominates the discussions from 1929 onwards: the populist novel, a movement founded in a manifesto written by Léon Lemonnier. This movement becomes quickly the background for a further discussion about the needs for a renewed literary realism or naturalism. Simultaneously, the group for proletarian literature, founded by Henry Poulaille, follows the same aesthetics and claims to be the real representants of the working people by giving workers the occasion to publish. Both groups, as well as many other authors close to the literary populism, try to renew the novel by describing the 'people' and their living conditions. In this context, the notion 'people' is opposed to the bourgeoisie and its 'psychologic' or 'snobby' writing style. Thus, resorting to the term 'people' means first and foremost that the creator subscribes to an anti-bourgeois aesthetics, but also to an anti-modernist mindset – which distinguishes populism from the French avantgardes. It means furthermore that the creator strengthens a conception of everyday life marked by poverty which should correspond to the experiences of a majority of the French population.

This thesis tries to bring out the elements of such an imagination of the 'people' on the basis of the artistic criticism and of the analysis of several novels written by authors who are more or less associated to the populist novel movement: Pierre Mac Orlan, Eugène Dabit, André Thérive, Marcel Aymé and Henry Poulaille. The thesis goes then on to highlight the survival of aesthetic elements of populism in the cinema of poetic realism and in French documentary photography which marks the beginning of humanist photography. By doing so, the thesis represents a sociocritical contribution to the history of ideas of the French interwar period and indicates the ideological traps of aestheticization of terms like 'little people' or 'people' in general.

**Keywords :** sociocriticism, cultural narratology, social imaginary, interwar period, Front populaire, populism, populist novel, proletarian literature, literary field, poetic realism, humanist photography, social fantastic, poverty, crisis of French suburbs

## Sommaire

Introduction	1
--------------	---

### PREMIERE PARTIE : THEORIE ET CHAMP DE L'ESTHETIQUE POPULISTE

1. Définitions et théories de l'esthétique populiste	21
2. Imprécisions poétiques, fermeté des positions : La notion de 'peuple' dans le champ littéraire de l'entre-deux-guerres	78
3. Crise de l'esthétique, esthétique de crise : la fondation d'un réalisme de l'entre-deux-guerres	158

### DEUXIEME PARTIE : ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE L'ESTHETIQUE POPULISTE

4. La 'beauté' de la pauvreté : le « romantisme social » de Pierre Mac Orlan et la représentation de la misère	220
5. La communauté en danger : la solidarité du 'peuple' face à la modernisation de Paris	291
6. L'amour du métier : écrire l'emploi et la condition ouvrière	369

### TROISIEME PARTIE : L'ESTHETIQUE POPULISTE COMME CONCEPT INTER- ET TRANSMEDIAL

7. Du roman aux faits réels : les reportages photographiques sur la condition ouvrière	437
8. Du roman au film : pauvreté, travail et 'atmosphère' dans le réalisme poétique	477
Conclusion	552
Annexes	575
Bibliographie	589

## Introduction

*C'est une question de vie ou de mort pour l'art et pour le peuple. Car, si l'art ne s'ouvre pas au peuple, il est condamné à disparaître ; et si le peuple ne trouve pas le chemin de l'art, l'humanité abdique ses destinées.*<sup>1</sup>

La seconde partie de l'entre-deux-guerres est le théâtre d'un changement intellectuel en France qui exprime bien l'état de crise qui touche tous les domaines sociaux de la nation : alors que la plupart des intervenants dans la vie intellectuelle appartiennent à une bourgeoisie hermétique, dans laquelle les idées reçues patriarcales et patriotiques ont toujours libre cours, de nouvelles voix s'élèvent et revendiquent la réorganisation des hiérarchies établies, autant au niveau du champ intellectuel et littéraire dans lequel ils se manifestent qu'à l'échelle sociale et nationale, prônant souvent l'adhésion au communisme et à l'idéal de la révolution prolétarienne. L'un des exemples les plus parlants d'une telle revendication révolutionnaire se trouve chez les surréalistes sous l'égide de Breton qui se réfère à la fois à Rimbaud et à Marx afin de souligner que la question de « changer la vie »<sup>2</sup> ne signifie pas seulement une rénovation esthétique, mais un programme révolutionnaire complet<sup>3</sup>. Aragon, qui se dédit du groupe surréaliste à partir de 1932, va encore plus loin et s'efforce d'adapter les préceptes du réalisme socialiste promu par le Parti Communiste soviétique à la langue et au domaine culturel français avec son cycle du *Monde réel*<sup>4</sup>.

La réorganisation des convictions intellectuelles n'est cependant pas uniquement l'enjeu des avant-gardes littéraires de l'entre-deux-guerres ; elle ne s'accompagne pas non plus nécessairement d'un appel à la révolution communiste. D'une manière bien plus modérée, l'idée de combattre l'hermétisme des classes bourgeoises et de trouver des moyens de réconcilier l'art, la culture et la vie intellectuelle avec l'ensemble de la société française s'installe grâce à l'influence grandissante d'auteurs pacifistes comme Romain Rolland et Henri Barbusse. En vérité, le premier a exprimé, comme le montre la citation antéposée, sa sympathie pour ce qu'il appelle le 'peuple' bien avant l'éclatement de la Première Guerre mondiale. Mais ce n'est qu'après le succès du roman-reportage *Le Feu*

---

<sup>1</sup> R. ROLLAND, *Le Théâtre du peuple*, C. Meyer-Plantureux (éd.), Bruxelles, Complexe, 2003 [1899], p. 162sq.

<sup>2</sup> A. BRETON, *Position politique du surréalisme* [1935], repris dans *Œuvres complètes II*, M. Bonnet (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1992, p. 459.

<sup>3</sup> À propos de la question de l'adhésion des surréalistes au Parti Communiste, cf. le bref aperçu dans M. MURAT, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie générale française, 2013, p. 232-244.

<sup>4</sup> Le cycle *Le Monde réel* comprend les romans *Les Cloches de Bâle* (1934), *Les Beaux quartiers* (1936), *Les Voyageurs de l'impériale* (1942), *Aurélien* (1944) et les six tomes des *Communistes* (1949-1951). À propos de la question du réalisme socialiste dans ces œuvres, cf. J. BERNARD, *Aragon: la permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel*, Paris, J. Corti, 1984.

de Barbusse et la mode subséquente des récits de guerre, qui mettent en scène la solidarité entre les ‘poilus’ issus de toutes les régions de la France et de toutes les situations économiques, que la valeur démocratique de l’égalité et le désir de l’accomplir par le biais de la représentation littéraire deviennent – à nouveau et de manière plus forte – un intérêt prédominant des intellectuels<sup>5</sup>.

En l’occurrence, Rolland et Barbusse réussissent à imposer leur vision d’une culture qui se marie avec le goût populaire par le biais des revues qu’ils dirigent et qui discutent l’accès du ‘peuple’ à la littérature. Ainsi Barbusse entame à partir de 1928 le débat autour de la littérature prolétarienne en France dans sa revue hebdomadaire *Monde*<sup>6</sup> ; le débat continue, entre autres, dans les pages de la revue *Europe*, qui a été créée par Rolland et un collectif d’auteurs proche de lui, tous issus du groupe de l’Abbaye de Créteil<sup>7</sup>. De cette manière, la question sociale, telle qu’elle est aussi posée par les partis de gauche en France à l’époque, devient une préoccupation littéraire ; elle provoque de nombreuses prises de position qui soutiennent pour la plupart la conviction que la littérature devrait représenter la réalité vécue des ‘classes populaires’, des ‘dominés’ et des ‘petites gens’<sup>8</sup>, indépendamment de l’orientation politique des agents en question. Un nombre important d’écrivains cherche donc à restructurer sa vision sociale du monde sans pour autant nécessairement s’associer à un programme politique. L’esthétique populiste, qui sera au centre des analyses suivantes, se situe dans la plupart des cas précisément dans un sous-champ de « littérature moyenne »<sup>9</sup>, qui n’est que faiblement politisé et qui se défend de l’association à un parti ou une opinion politique concrète.

### **Le contexte historique**

Si dans les pages suivantes il est question de l’essor d’une esthétique populiste dans la production littéraire de l’entre-deux-guerres, il serait erroné d’ignorer le contexte historique qui forme le cadre épistémologique d’une telle esthétique. Aux imaginaires et

---

<sup>5</sup> Cette urgence de la représentation par le texte littéraire était déjà présente dans la littérature française du XIXe siècle, comme le montre Pierre Rosanvallon (cf. P. ROSANVALLON, *Le Peuple introuvable: histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard, 1998, p. 360-372). Néanmoins, la manière dont cette représentation se réalise change au fil des années, comme je le montrerai par la suite.

<sup>6</sup> À propos du débat sur la littérature prolétarienne et la position de *Monde*, cf. notamment J.-P. MOREL, *Le roman insupportable. L’Internationale littéraire et la France, 1920-1932*, Paris, Gallimard, 1985, p. 208-233.

<sup>7</sup> À propos d’*Europe*, cf. P. NIOGRET, *La revue Europe et les romans de l’entre-deux-guerres: (1923 - 1939)*, Paris, L’Harmattan, 2004.

<sup>8</sup> Pour une discussion plus approfondie de ces termes, cf. le chapitre 1.2.2 de cette thèse.

<sup>9</sup> Cette appellation désigne un sous-champ littéraire qui ne prétend ni à se situer au pôle autonome du champ littéraire, ni à se soumettre aux contraintes hétéronomes et cherche l’emplacement au ‘juste milieu’ du champ. La notion est notamment forgée dans les travaux du germaniste Heribert Tommek (H. TOMMEK, « Une littérature moyenne: La littérature allemande contemporaine entre production restreinte et grande production », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 206-207, n° 1, 2015, p. 100-107). Pour une discussion de ce terme dans le contexte de la littérature française, cf. J.-M. SEILLAN, « « Un genre de roman ni trop haut ni trop bas » : Georges Ohnet et la littérature moyenne », *Belphégor*, n° 15-2, 4 novembre 2017 [en ligne].

aux esthétiques littéraires du ‘peuple’ en correspondent d’autres, reconnaissables dans d’autres formes d’expression artistique, notamment dans la photographie et dans le cinéma de l’époque. Mais à cet ensemble de systèmes de représentation artistique correspond un climat social qui trouve son apogée, à partir de 1936, dans la « politique culturelle »<sup>10</sup> du Front Populaire. La question de la promotion des classes populaires et de la culture populaire et ouvrière s’achemine néanmoins dans l’espace public<sup>11</sup> avant la prise du pouvoir de ce rassemblement des partis de gauche et informe sa vision de la société. La corrélation de plusieurs crises à l’échelle sociale, économique, politique et morale provoque, par ailleurs, l’essor d’un discours majeur sur le besoin de remédier à l’indigence des couches modestes de la France<sup>12</sup> ; c’est aussi ce discours qui transparait dans la littérature, la photographie et le cinéma de l’époque.

Un premier déclencheur du discours sur la ‘misère populaire’ est la restructuration de la société française, qui devient pendant l’entre-deux-guerres de plus en plus urbaine : en 1931, en effet, la population résidant dans les villes de la France dépasse pour la première fois celle de la population rurale<sup>13</sup>. Il en résulte une crise de logement d’envergure pour la région parisienne qui conduit au surgissement de lotissements insalubres dans les terrains de la banlieue parisienne et des réactions gouvernementales souvent inefficaces<sup>14</sup>. Cette crise des logements se manifeste dans la presse française à partir des années 1920 et trouve son expression littéraire chez des auteurs comme Eugène Dabit.

En outre, la France subit une crise de modernisation qui précède la crise économique : en effet, si la France était d’abord parmi les pays les moins touchés par la crise économique mondiale – contrairement à l’Allemagne par exemple – cela s’explique par le retard de l’industrialisation que la France avait déjà pris avant la guerre. Comme la France n’était pas profondément insérée dans le marché mondial à l’orée du krach boursier, elle vit d’abord peu de répercussions de la crise financière sur son terrain. Cependant, elle subit un changement brusque des modes de travail et une modernisation rapide des formes de vie afin de pouvoir entrer en concurrence dans le marché mondial<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup> À propos du terme pendant le Front populaire, cf. P. ORY, *La Belle illusion: culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935 - 1938*, Paris, Plon, 1994, p. 19-21.

<sup>11</sup> À propos de ce terme, cf. J. HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990 et P. ROUSSIN, « Démocratie de la fiction », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 6, 19 octobre 2013, p. 17-25.

<sup>12</sup> La notion de ‘crise’ employée dans ce contexte sera plus précisément définie au chapitre 1.4.

<sup>13</sup> É. COHEN, *Paris dans l’imaginaire national de l’entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 77.

<sup>14</sup> Cf. A. FOURCAUT, *La banlieue en morceaux. La crise des lotissements défectueux en France dans l’entre-deux-guerres*, Grâne, France, Créaphis, 2000.

<sup>15</sup> J.-J. BECKER, *La France de 1914 à 1940. Les difficultés de la République*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005 p. 69-73.



Cette irruption de nouvelles formes du travail – le travail à la chaîne – et de son organisation – le taylorisme – s’ajouta à l’inquiétude générale face à la modernité dont les premières traces se laissent observer à partir de l’essai « La Crise de l’esprit » de Paul Valéry<sup>16</sup>, et encore plus clairement dans l’esthétique de fantastique social du romancier Pierre Mac Orlan.

Enfin, la crise du logement et la crise de l’industrie promurent également la visibilité de la classe ouvrière, qui suscitait des craintes d’une révolution prolétarienne imminente au sein de la grande bourgeoisie et parmi les électeurs des partis conservateurs. Sur le plan esthétique, ces craintes conduisirent à leur tour à la reprise de l’ancien mythe du XIXe siècle selon lequel les « classes laborieuses » sont identiques aux « classes dangereuses »<sup>17</sup> – mythe notamment repris suite aux élections législatives de 1924 qui voient l’essor de la « banlieue rouge »<sup>18</sup> autour de Paris.

Les événements historiques provoquent ainsi la création, voire la reprise de mythes sociaux qui se répercutent dans les arts : la crise des logements culmine dans l’imaginaire du quartier ou de la banlieue misérable, habitat du ‘peuple’ ; la crise économique et le questionnement de la modernité déclenchent l’imaginaire d’une société populaire dont la cohésion est fortement ébranlée ; la force du parti communiste et l’importance grandissante du secteur industriel conduisent à l’imaginaire du prolétaire révolutionnaire comme le porte-parole du ‘peuple’.

Cet imaginaire du ‘peuple’ connaît une valorisation esthétique pendant l’entre-deux-guerres qui se manifeste d’abord dans la littérature et notamment dans l’essor de la mouvance du roman populiste. C’est pourquoi, par la suite, j’emploierai le terme d’esthétique ‘populiste’ afin de désigner la valorisation d’un tel imaginaire qui accompagne les efforts de représentation artistique du ‘peuple’.

## **Le roman populiste**

Prendre le roman populiste comme il est décrit chez l’angliciste et écrivain Léon Lemonnier (1890-1953)<sup>19</sup> comme point de départ des analyses suivantes de la culture de

---

<sup>16</sup> P. VALÉRY, *La Crise de l’esprit* [1919], repris dans *Œuvres* I, J. Hytier (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1957, 988-1014.

<sup>17</sup> Termes repris de L. CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle* [1958], Paris, Perrin, 2007.

<sup>18</sup> Paul Vaillant-Couturier parle en 1924 d’une « ceinture rouge » (P. VAILLANT-COUTURIER, « Paris encerclé par le prolétariat révolutionnaire », *L’Humanité*, 13 mai 1924, p. 1 1). A propos de la banlieue rouge, cf. A. FOURCAUT (éd.), *Banlieue rouge, 1920-1960: années Thorez, années Gabin ; archétype du populaire, banc d’essai des modernités*, Paris, Ed. Autrement, 1992.

<sup>19</sup> Léon Lemonnier a publié son premier roman *L’entente cordiale* en 1924 et il est, au moment de la publication du *Manifeste*, déjà établi dans le champ littéraire. Néanmoins, il est avant tout angliciste et

l'entre-deux-guerres peut d'abord sembler surprenant, étant donné que cette mouvance, née en 1929, ne se manifeste plus guère au champ littéraire après 1935. Certes, le succès du groupe de Lemonnier et de son collègue André Thérive (1891-1967), écrivain et chroniqueur au journal de centre-droite *Le Temps*, ne dure pas longtemps ; cependant, le terme de 'populisme', qui surgit comme terme général pour la première fois en France dans le *Manifeste du roman populiste*<sup>20</sup> de Léon Lemonnier en 1929, prend une ampleur considérable. Cela est vrai surtout dans la critique littéraire et artistique, où sa signification est discutée bien avant de devenir une catégorie politique aux dimensions et significations très vagues<sup>21</sup>.

Dans son manifeste, le jeune critique et romancier Lemonnier propose un renouveau du genre romanesque et de la représentation du réel, soulignant l'importance de la reproduction des « apparences de la vie » pour que le roman « prête[...] aux mêmes spéculations que la vie réelle »<sup>22</sup>. Le projet du roman populiste comprend donc en premier lieu la revendication d'une esthétique réaliste, voire naturaliste : Lemonnier cite comme modèles tout d'abord Maupassant et Huysmans, louant « le roman dans sa pureté »<sup>23</sup> du premier et le talent du second d'intégrer les « croyances obscures »<sup>24</sup> de ses personnages. François Ouellet constate en 2013 que l'ambition de Lemonnier ainsi que du critique et auteur André Thérive, qui a activement soutenu le populisme avec un grand nombre d'articles, « 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 »<sup>25</sup>. En outre, Lemonnier souligne que, pour le roman populiste, l'observation de la réalité en général est plus importante que de « peindre le peuple »<sup>26</sup>, même si celui-ci doit demeurer le sujet

---

spécialiste d'Edgar Allen Poe et Oscar Wilde, cf. V. TROTTIER, « Léon Lemonnier : romancier populiste ? », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 37-51, p. 37.

<sup>20</sup> Le *Manifeste* est d'abord publié, dans une forme très concise, dans les pages du quotidien pacifiste de gauche *L'Œuvre*, donc dans le même journal qui publia en feuilleton également en 1916 *Le Feu* d'Henri Barbusse (L. LEMONNIER, « Un manifeste littéraire : le roman populiste », *L'Œuvre*, 27 août 1929). Suite à la publication de l'article dans *L'Œuvre*, le manifeste connaît plusieurs remaniements et republications : la parution du *Manifeste* comme publication autonome aura également lieu la même année (L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1929 ; republié comme *Manifeste du populisme*, Paris, J. Bernard, 1930) ; une version enrichie par d'autres articles et des entretiens radiodiffusés s'ensuit et paraît sous le nom *Populisme*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.

<sup>21</sup> Marie-Anne Paveau précise que les termes 'populiste' et 'populisme' sont employés en français à partir de 1907 et 1912, mais uniquement en référence à un mouvement sociopolitique russe du XIX<sup>e</sup> siècle, les *narodniki* (cf. M.-A. PAVEAU, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, vol. 55, 1998, p. 45-59, p. 47 et le chapitre 1.2.2. de la thèse présente).

<sup>22</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, Paris, Jacques Bernard, 1930, p. 39.

<sup>23</sup> *Id.*, p. 31.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 57.

<sup>25</sup> F. OUELLET, « Le "naturalisme interne" d'André Thérive », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 19-36, p. 20.

<sup>26</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 64.

principal. En conséquence, Lemonnier prône le renouveau d'un naturalisme modéré et forge pour cette nouvelle tendance « l'étiquette »<sup>27</sup> de populisme.

Cette étiquette est d'autant plus importante que Lemonnier envisage le roman populiste comme une réponse à une culture 'élitaire' qui aurait abandonné la réalité extra-textuelle et l'expression courante. Ainsi, Lemonnier critique le « snobisme » des « romans à la mode »<sup>28</sup> ; contrairement aux courants modernistes, dont la recherche du « bizarre »<sup>29</sup> serait la plus grande faute, l'auteur doit « en finir avec les personnages du beau monde » et « peindre les petites gens, les gens médiocres qui sont la masse de la société, et dont la vie, elle aussi, compte des drames »<sup>30</sup>. S'ajoute donc à la volonté d'un renouveau de l'écriture du réel un autre mobile du manifeste, plus social. En effet, l'enjeu de la représentation des « petites gens » conduit l'auteur à se mettre en scène comme porte-parole d'une couche sociale largement méconnue :

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 peindre autrement, en montrant, non seulement ses qualités, mais la pittoresque rudesse de sa vie.<sup>31</sup>

Le peuple comme sujet littéraire aurait trop souffert dans le passé. Le traitement romanesque que Lemonnier propose prétend à une représentation plus 'vraie' – et nouvelle – par sa complexité. Un tel objectif pourrait laisser attendre que le roman populiste promeuve l'engagement littéraire pour des causes sociales. Néanmoins, la suite de ce travail montrera que l'évocation du « pittoresque » conduit plutôt à une esthétisation qui bloque la portée sociale des romans : Lemonnier confirme ouvertement que les auteurs qui se groupent autour de sa catégorie littéraire ne veulent pas s'impliquer dans la politique<sup>32</sup>.

La question de la portée du sujet social est une des raisons de l'abondance des appellations pour les romans qui poursuivent cette même esthétique populiste. Car il faut remarquer que le roman populiste rencontre une certaine opposition dans le champ littéraire. L'adversaire principal de Lemonnier et du roman populiste est le critique littéraire et Henry Poulaille (1896-1980), à l'époque employé chez Grasset. Celui-ci critique le mouvement de Lemonnier parce que son populisme viserait seulement à la

---

<sup>27</sup> C'est ainsi que Lemonnier lui-même qualifie le nom de populisme cf. *Id.*, p. 68.

<sup>28</sup> *Id.*, p. 79. Lemonnier ne nomme pas ses adversaires dans le manifeste. Ce n'est que dans « Front littéraire commun » que Lemonnier identifie clairement le repoussoir du populisme, le « gidisme », c'est-à-dire l'esthétique typique de la NRF (L. LEMONNIER, « Front littéraire commun », *Mercur de France*, n° 890, 15 juin 1935, p. 225-236, p. 228 ; cf. aussi la partie 2.4.1. de la thèse présente).

<sup>29</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>30</sup> *Id.*, p. 59sq.

<sup>31</sup> *Id.*, p. 73.

<sup>32</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, Paris, La Renaissance du Livre, 1931, p. 170.

représentation *du* ‘peuple’ dans la littérature, et exclurait par là l’existence d’une littérature écrite *par* des ouvriers qui prennent la plume. En effet, Lemonnier constate dans *Populisme* qu’« un écrivain venu du peuple est, sous nos climats, un oiseau rare auquel nous ne prétendons pas tous ressembler »<sup>33</sup>. Pour cette raison, les romans populistes ne traduisent pas, selon Poulaille, l’expérience authentique des ouvriers qu’uniquement une littérature prolétarienne, c’est-à-dire écrite par des ouvriers, pourrait recréer<sup>34</sup>. Poulaille élargit donc la question de la représentation du ‘peuple’ par la question de l’accès du peuple à la culture, aussi bien comme public que comme auteur. A part ce désaccord, toutefois, Poulaille défend le même retour à un héritage naturaliste dans la représentation littéraire et ne se différencie guère du mouvement de Lemonnier au niveau esthétique.

Pour cette raison, j’ai choisi de parler d’esthétique ‘populiste’ au lieu de ‘prolétarienne’ : au plan esthétique, les deux mouvements ne se distinguent pas, à tel point qu’un auteur comme Eugène Dabit peut être associé aux deux groupes. En outre, ce travail se consacre à la question de savoir comment une communauté de défavorisés est mise en scène comme entité homogène ; si le terme ‘prolétaire’ pourrait suggérer que cette esthétique exprimerait l’identité d’une classe sociale bien définie, le terme ‘populiste’, en revanche, signale qu’il ne s’agit que d’un effet, créé par un agencement particulier de procédés artistiques. Enfin, le terme ‘populiste’ est plus adéquat dans le contexte du travail présent que ‘(néo-) réaliste’ ou ‘(néo-)naturaliste’ : la particularité de l’esthétique populiste, en effet, réside justement dans le parti pris pour les défavorisés, dans « l’amour du peuple »<sup>35</sup> que Lemonnier exige.

La notion d’esthétique populiste ne doit pas non plus se référer uniquement aux romans attribués aux auteurs autour de Léon Lemonnier. Son groupe, effectivement, ne semble être que l’incarnation d’une certaine « sensibilité populiste »<sup>36</sup>, qui sous-tend pourtant un éventail bien plus large de la production littéraire et artistique de l’entre-deux-guerres. Pour cette raison, les analyses ici proposées ne s’arrêtent pas au domaine de la littérature, mais investissent aussi bien le champ cinématographique – où les réalisateurs du réalisme poétique s’installent comme les successeurs des auteurs populistes – que la photographie documentaire – représentée par des artistes comme François Kollar ou Germaine Krull. L’esthétique populiste est donc appréhendée ici dans sa dimension

---

<sup>33</sup> *Id.*, p. 171.

<sup>34</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, Bassac, Plein Chant, 1986, p. 24-29.

<sup>35</sup> L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 189.

<sup>36</sup> A propos du terme, cf. F. TARRAGONI, « Le peuple spectateur et l’émancipation démocratique : sur la sensibilité populiste en littérature », *Raison publique*, n° 19, 2014, p. 199-222.

transmédiale, ce qui sert à illustrer sa portée et à souligner son influence sur la manière dont la société s' imagine elle-même pendant l'entre-deux-guerres.

### **Le 'peuple' : un imaginaire vague**

A part l'esthétique populiste, il sera aussi question de l'imaginaire du 'peuple' dans cette thèse. Cela veut dire que les analyses ne peuvent pas uniquement se focaliser sur la forme et le style des romans, des photographies et des films, mais qu'il faut inclure également l'exploration des *topoi* mis en place dans cette esthétique. Si l'analyse de l'esthétique se réfère donc au plan formel des textes, clichés et films, l'observation de l'imaginaire portera son regard sur les sujets récurrents et les poncifs de l'entre-deux-guerres, afin d'appréhender la manière dont la culture de cette époque se définit et se décrit.

L'imaginaire d'un 'peuple' français ambigu est au centre des produits culturels de l'époque analysés dans ce travail. Chez Lemonnier, le 'peuple', qu'il appelle aussi les 'petites gens', n'est pas défini comme une classe sociale dont les marges seraient clairement démarquées, mais comme un antonyme de la haute bourgeoisie :

[...] on peut dire que les petits bourgeois, de niveau maintenant avec les classes autrefois inférieures, ont le sens de leur déchéance et font partie du peuple. [...] En réalité, à l'heure actuelle, il n'y a aucune différence entre le petit employé, qui se considère comme un bourgeois et l'ouvrier aisé qui vit largement. [...] Il y a, je crois, un bon saut de loup qui les sépare tous les deux de la grande bourgeoisie [...].<sup>37</sup>

Autrement dit, le terme 'peuple' effectue la fusion des différentes classes sociales et cherche une autre hiérarchisation de la société. Lemonnier signale avant tout la brèche qui se manifesterait, pendant l'entre-deux-guerres, au sein de la bourgeoisie, de sorte que la partie la plus démunie de cette classe et la classe ouvrière se retrouvent à la même échelle. Dans le contexte de ce travail, le 'peuple' n'est donc pas uniquement opposé à la bourgeoisie et aux « snobs »<sup>38</sup>, mais il est employé comme une notion qui doit consciemment brouiller les catégorisations établies dans les réflexions politiques de l'époque. Pour Lemonnier, la notion de 'peuple' sert à activer des imaginaires plus anciens, hérités du romantisme et avant tout de l'historien Jules Michelet afin d'invoquer l'union de la nation française à partir de l'idéalisation de la pauvreté du 'peuple'<sup>39</sup>. Car la notion de 'peuple' se situe toujours chez Lemonnier dans la même indécision, oscillant entre l'incarnation du danger et de la misère d'un côté et des valeurs nationales ou la tradition de l'autre. Le populisme de l'entre-deux-guerres ajoute à cette vision du 'peuple' la crainte

---

<sup>37</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 74sq.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 75.

<sup>39</sup> Cf. chapitre 1.2.3. de cette thèse.

de perdre l'identité et la cohésion sociale, une crainte induite par la situation économique et politique ; le 'peuple' représenté s'y avère donc souvent être une foule anonyme<sup>40</sup>. En d'autres termes, l'imaginaire du 'peuple' de l'entre-deux-guerres comporte l'idée d'une crise sociale qui menace la force de l'idéal communautaire hérité de Michelet.

Étant donné que le terme de 'peuple' représente un enjeu central, non seulement d'un texte paradigmatique comme le *Manifeste du roman populiste*, mais de façon plus générale aussi du discours et de la réflexion politiques sur la démocratie, sur l'accès au savoir et à la culture ainsi que sur la représentation égalitaire dans les arts, il convient de l'interroger et de le mettre au centre de l'analyse. Comme il ne correspond à aucune terminologie sociologique moderne, j'ai décidé de l'utiliser toujours entre guillemets simples : par ce moyen, je signale l'écart critique face à cette notion, ainsi que la conscience du fort usage idéologique du terme 'peuple' à partir des années 1930, autant au sein de la gauche que de la droite<sup>41</sup>.

L'imaginaire du 'peuple' se manifeste notamment dans trois éléments qui sont au cœur de l'opération de l'esthétique populiste : en premier lieu, dans la mise en scène de la pauvreté ancestrale du 'peuple', qui ne bénéficie pas de la modernisation, mais qui dispose de la richesse des traditions nationales et de la chanson populaire alors que la richesse de la bourgeoisie est uniquement associée au progrès et à la froideur de la modernité. Dans ce cadre, la 'pauvreté' est préférée et valorisée par les auteurs de mon corpus vis-à-vis de la crainte de la perte d'identité nationale. En deuxième lieu, l'imaginaire du 'peuple' se manifeste dans la mise en scène d'une vie 'solidaire' et 'sympathique', qui ne peut pas s'organiser dans la solitude. L'esthétique populiste de l'entre-deux-guerres insiste sur le fait que la solidarité du 'peuple' est en danger de se perdre à cause des nouveaux usages du travail et l'indigence économique ; elle montre donc l'instabilité de la communauté populaire et la nostalgie des liens sociaux. Troisièmement, l'imaginaire du 'peuple' se nourrit de la mise en scène de l'individu dans sa fonction professionnelle. Autrement dit, les membres du 'peuple' se définissent par leur métier, qui leur garantit une certaine expertise dans leur domaine professionnel. Les romans de l'entre-deux-guerres opèrent dans ce cadre souvent la représentation de l'identité ouvrière à partir d'un travail manuel qui exige un certain savoir-faire alors qu'ils ignorent en grande partie le travail en usine.

---

<sup>40</sup> P. ROGER, « Le roman du populisme », *Critique*, vol. 776-777, n° 1, 2012, p. 5-23, p. 13-16.

<sup>41</sup> Cependant, le cas est moins problématique en français que pour sa traduction allemande, le 'Volk' dont la connotation national-socialiste est toujours très présente, à plus forte raison dans les mots composés (par exemple 'Volkgeist'). Pour une discussion plus détaillée des différences d'usage dans les deux langues et des connotations du terme en français et allemand, cf. F. LINK, « Peuple (Volk) et race (Rasse) », dans O. Christin et M. Deschamp (éd.), *Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines II*, Paris, Métailié, 2016, p. 71-85.

Dans tous ces cas, le ‘peuple’ est le nom d’une communauté sympathique, accueillante et ‘simple’ que le lecteur est invité à considérer avec bienveillance.

### Le corpus

Autant dans son *Manifeste du populisme* que dans *Populisme* de 1931, Léon Lemonnier propose quelques auteurs qu’il considère comme populistes, dont notamment André Thérive, Louis Guilloux, Céline Lhotte, Louis Chaffurin, Louis-Jean Finot, Frédéric Lefèvre et Eugène Dabit. La plupart des noms cités ne sont plus connus aujourd’hui, vu que Dabit et Guilloux sont les seuls parmi ces écrivains à avoir été réédités.<sup>42</sup> En outre, les écrivains cités par Lemonnier comme modèles ne se considèrent pas eux-mêmes forcément comme des auteurs populistes : un cas exemplaire est celui d’Eugène Dabit, qui a gagné comme premier auteur le Prix du roman populiste en 1931, prix fondée par la femme de lettres Antonine Coulet-Tessier, alors qu’il s’est toujours tenu à l’écart du groupe populiste<sup>43</sup> ; en vérité, Dabit est également proche de la littérature prolétarienne d’Henry Poulaille et il est l’objet de ses louanges dans *Nouvel Âge littéraire*<sup>44</sup>. Cette difficulté de constater les appartenances des romans et des auteurs à un groupe ou l’autre – notamment au plan esthétique – mène le critique Raoul Stéphan à affirmer en 1938 que

les historiens de l’avenir verront dans le populisme non pas une école, encore moins une manière, la manière Thérive-Lemonnier, par exemple avec laquelle certains affectent de la confondre, mais un *état d’âme*, la tendance de toute une génération d’écrivains à se pencher passionnément sur le peuple, depuis les petits bourgeois jusqu’aux loqueteux et aux clochards en passant par les ouvriers et les paysans.<sup>45</sup>

C’est exactement cet « *état d’âme* » que je voudrais cerner à travers mes analyses de l’esthétique et de l’imaginaire populistes. Afin d’y aboutir, mes recherches ne se limitent pas à l’analyse des romans programmatiques du populisme selon Lemonnier et Thérive. Bien au contraire, je m’intéresse à l’exploration des composantes de l’esthétique populiste qui se manifestent non seulement dans l’œuvre des auteurs – mineurs – qui ont été signalés par Lemonnier, mais aussi dans l’œuvre de romanciers plus connus à l’époque. Dans la même optique, j’inclus également l’œuvre narrative d’Henry Poulaille, qui s’est mis en scène comme le contre-exemple du roman populiste. À part *Le Pain quotidien* de Poulaille, je m’intéresserai plus précisément, dans les pages qui suivent, à la production romanesque pendant l’entre-deux-guerres de Pierre Mac Orlan, Eugène Dabit, André Thérive et Marcel Aymé.

---

<sup>42</sup> F. OUELLET et V. TROTTIER, « Présentation », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 7-18, p. 14. À la page suivante, les auteurs proposent une liste plus exhaustive des auteurs qui s’inscrivent dans ce groupe.

<sup>43</sup> M.-A. PAVEAU, « Le “roman populiste” : enjeux d’une étiquette littéraire », *op. cit.*, p. 50sq.

<sup>44</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 379-383.

<sup>45</sup> R. STEPHAN, « Le populisme et le roman populiste », *La Grande Revue*, juillet 1938, p. 512-523, p. 517sq., italiques reprises de l’original.

Si mes analyses ne considèrent que dans une moindre mesure les écrivains cités par Lemonnier et qu'elles se concentrent sur ceux qui sont nommés ci-dessus, cela s'explique par la volonté de montrer la large diffusion de l'esthétique populiste dans l'œuvre d'auteurs variés et importants au sein du champ littéraire des années 1930 qui n'adhèrent pas nécessairement au groupe autour de Lemonnier et Thérive. Il se montrera que chacun de ces auteurs a sa propre manière d'envisager le 'peuple', mais le populisme les intègre toutes. En passant, d'autres romans d'auteurs surréalistes (par exemple *Les dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault) et d'autres représentants des courants de l'époque, tels Jean Prévost, Louis Guilloux, Léon Lemonnier ou Lucien Bourgeois, serviront comme références afin de montrer à quel point les positions esthétiques représentées par les premiers écrivains se répandent pendant l'entre-deux-guerres.

En dehors de la production littéraire, l'exploration de l'esthétique populiste se consacre également à la photographie et au cinéma, les deux médias qui jouissent d'un franc succès chez le grand public, notamment dans les classes populaires. L'analyse de ces médias permet donc d'appréhender quels imaginaires et quelles esthétiques correspondent à l'auto-compréhension du 'peuple', c'est-à-dire à la manière dont les classes populaires acceptent d'être représentées. Par ailleurs, la comparaison de la production littéraire avec la pratique de la photographie dans les grands reportages montre que les esthétiques employées en littérature transcendent le texte écrit et contribuent, au moment de leur adoption par des médias visuels, à une autre perception de la réalité. Cet impact de l'esthétique populiste est analysé à partir de clichés de Brassai ou d'Eugène Atget et de leur réception pendant l'entre-deux-guerres, mais surtout à partir des reportages photographiques de François Kollar et Germaine Krull autour du travail ouvrier. Le cinéma, quant à lui, reprend l'esthétique populiste à travers des adaptations de romans de la « nébuleuse » populiste<sup>46</sup>, mais les mêmes éléments constitutifs transparaissent simultanément aussi dans des scénarios indépendants comme *Le Crime de Monsieur Lange* (1936) de Jean Renoir ou *La Belle Équipe* (1936) de Julien Duvivier. A part ces deux films, la production cinématographique est analysée à partir du *Quai des brumes* (1938) et d'*Hôtel du Nord* (1938) de Marcel Carné.

Il apparaît clairement que tous les créateurs du corpus proposé, à part Germaine Krull, sont masculins. Cela s'explique par le faible nombre d'auteurs et réalisatrices

---

<sup>46</sup> Le terme de « nébuleuse » est repris de Jeanyves Guérin qui constate l'existence d'une « nébuleuse néo-naturaliste dans laquelle s'inscrivent [au-delà de l'école populiste] Henri [sic !] Poulaille, Eugène Dabit, Louis Guilloux, Marcel Carné et Jean Renoir et, d'une certaine façon, Louis-Ferdinand Céline » (cf. J. GUERIN, « Audiberti reporter, chroniqueur et romancier », dans M. Boucharenc (éd.), *Littérature et reportage. Colloque international de Limoges (26-28 avril 2000)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 17-29, p. 24). L'appellation « néo-naturaliste » a été écarté pour les raisons expliquées ci-dessus.



actives pendant l'entre-deux-guerres et par leur faible participation dans les débats littéraires et intellectuels de l'époque. Pour cette raison, des auteurs comme Céline Lhotte et Antonine Coulet-Tessier sont aujourd'hui des inconnues et leurs romans ne sont plus édités. Cela ne veut pourtant pas dire que leur œuvre est sans intérêt : l'un des premiers romans de l'assistante sociale Céline Lhotte, *La Petite fille aux mains sales*<sup>47</sup>, évoque les sujets principaux d'un grand nombre de romans de l'époque comme la misère des lotissements et des logements insalubres ou l'atomisation de la famille et des rapports sociaux au sein des classes populaires. Mais à l'époque, son œuvre littéraire n'éveille guère l'intérêt de la critique littéraire<sup>48</sup> et la romancière n'intervient pas dans les débats littéraires de sorte qu'elle n'est pas seulement oubliée aujourd'hui, mais elle comptait déjà parmi les voix moins connues de son époque<sup>49</sup>. Pour cette raison, j'ai préféré écarter son œuvre et de m'intéresser aux écrivains plus reconnus au sein du champ littéraire de l'époque.

Quant à l'œuvre de Coulet-Tessier, la situation se présente différemment. Cette auteure est certes la mécène du Prix du roman populiste et ses romans montrent encore une fois la désintégration de la vie familiale – notamment du point de vue féminin comme dans *Marthe femme seule*<sup>50</sup> – mais elle n'intervient pas non plus dans les discussions de la critique littéraire de son époque. En outre, les rares comptes-rendus de ses romans, par exemple de Robert Brasillach dans *L'Action française*, ne contribuent pas à son succès<sup>51</sup>. J'ai écarté son œuvre littéraire comme celle de beaucoup d'auteurs masculins cités par Lemonnier, tels Louis Chaffurin et Louis-Jean Finot, afin de pouvoir consacrer les analyses aux ouvrages plus visibles et plus discutés de la nébuleuse populiste, car c'est la légitimité de ces romans qui leur permet d'influencer significativement l'esthétique et les imaginaires valables dans le champ culturel.

---

<sup>47</sup> C. LHOTTE, *La Petite fille aux mains sales*, Paris, La Renaissance du Livre, 1928.

<sup>48</sup> Dans une lettre à Léon Lemonnier en préparation du *Manifeste du roman populiste*, André Thérive lui indique l'œuvre de la romancière avec la mention que dans ses romans « il y a la matière, non la forme de romans admirables » (cf. A. THERIVE, « Lettre à Léon Lemonnier », 14 juillet 1929, Bibliothèque nationale de France, NAF14111, p. 193-194, p. 193). Son jugement est exemplaire de l'opinion de la critique littéraire face à Céline Lhotte.

<sup>49</sup> Le spécialiste du roman populiste québécois François Ouellet est le seul à avoir consacré récemment un court compte-rendu du roman sur le blog *Les Ensablés*, dans lequel il mentionne également les rares articles consacrés à l'œuvre de l'auteure, cf. F. OUELLET, « “La Petite Fille aux mains sales” de Céline Lhotte (1888-1963) », sur *Les Ensablés*, <https://www.actualitte.com/article/livres/les-ensables-la-petite-fille-aux-mains-sales-de-celine-lhotte-1888-1963/87566>, 11 mars 2018.

<sup>50</sup> A. COULET-TESSIER, *Marthe, femme seule*, Paris, La Renaissance du Livre, 1929.

<sup>51</sup> Il faut cependant souligner que *L'Action française* ne salue pas le roman populiste dans sa totalité, cf. P. RENARD, *L'Action française et la vie littéraire (1931-1944)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2003, p. 93. La seule étude – comparée – de l'œuvre d'Antonine Coulet-Tessier est V. TROTTIER, « Antonine Coulet-Tessier, Jean Pallu, André Thérive... Le pessimisme du roman populiste des années 1930 : impuissance, repli intérieur et solitude », *Aden. Paul Niz̄an et les années trente*, n° 11, octobre 2012, p. 75-94.

Face à une production largement masculine, il n'est pas extraordinaire que l'esthétique populiste de l'entre-deux-guerres se base majoritairement sur des idées reçues courantes à propos des rôles des genres, réaffirmant le patriarcat et la domination masculine à travers la présentation artistique de l'idéal de la masculinité, alors que les personnages féminins se situent pour la plupart à l'arrière-fond, caractérisés soit comme des femmes dominées et faibles soit comme des commères intrigantes, colériques et despotiques dont les efforts de se révolter ne sont employés que pour susciter des effets comiques. L'imaginaire des genres reste donc pour la plupart traditionnel, autant chez des auteurs plus conservateurs comme Thérive que chez des auteurs libertaires comme Poulaille. Le rôle des genres est seulement interrogé dans l'œuvre d'auteurs comme Pierre Mac Orlan, qui sympathise avec des groupes progressistes ou d'avant-garde. Toutefois, ni ces groupes, ni Mac Orlan n'investissent beaucoup d'énergie dans la lutte pour l'égalité des sexes. Bien au contraire, Mac Orlan constate plutôt le changement des rôles et met les lecteurs en garde contre le pouvoir naissant des femmes. Par conséquent, la crainte de la perte des traditions face à la modernité de la vie comporte la peur de la domination féminine comme en témoignent les romans *La Cavalière Elsa*, *Le Quai des brumes* et *La Vénus internationale* de Pierre Mac Orlan.

### **L'état de la recherche et l'approche de ce travail**

La thèse présente s'appuie sur un grand nombre d'ouvrages critiques et universitaires à propos du champ littéraire, la production littéraire, cinématographique et photographique des années 1930 en France. Afin de ne pas trop alourdir cette introduction, je ne reviendrai ici que sur les ouvrages les plus importants pour le sujet général de la thèse. Chaque chapitre contiendra un survol plus détaillé des théories pertinentes et des titres consultés pour les approches poursuivies.

Jusqu'ici, la recherche académique ne s'est focalisée que sur l'impact du *Manifeste* dans le champ littéraire et sur les débats que l'essor du roman populiste engendre face à d'autres groupements littéraires comme celui de la littérature prolétarienne : à titre d'exemple, Jean-Michel Péru s'est intéressé à la difficulté de la mise en place d'une littérature prolétarienne en langue française<sup>52</sup>. Marie-Anne Paveau, en revanche, a discuté les paradigmes du roman populiste et la place ambiguë d'Eugène Dabit dans le débat autour du groupe de Lemonnier<sup>53</sup>. D'autres chercheurs ont analysé le champ littéraire, ses

---

<sup>52</sup> J.-M. PERU, « Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la littérature prolétarienne (1925-1935) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, p. 47-65.

<sup>53</sup> M.-A. PAVEAU, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *op. cit.*

débats et ses groupements dans le cadre du surgissement du réalisme socialiste et ne font qu'effleurer le sujet du roman populiste<sup>54</sup>.

Quant au questionnement des composantes de l'esthétique populiste, les contributions sont peu nombreuses et se limitent pratiquement au numéro 44.2 d'*Études littéraires*, consacré aux ouvrages de l'entourage du roman populiste<sup>55</sup>. Un nombre majeur de travaux a été effectué pour la littérature prolétarienne qui a été l'objet de plusieurs publications de Michel Ragon. Son *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française* reste toujours une des présentations les plus englobantes de ce courant, mais l'auteur se focalise souvent sur les biographies des auteurs au lieu de dégager les motifs récurrents de leurs créations ce qui n'est pas dans l'intérêt des analyses effectuées dans le cadre présent. En outre, le lien personnel que Ragon entretient avec des écrivains comme Tristan Rémy ou Henry Poulaille ainsi que le fait qu'il était lui-même membre du groupe de ce dernier rend son ouvrage historiographique parfois trop partial<sup>56</sup>. L'*Histoire de la littérature libertaire en France* de Thierry Maricourt<sup>57</sup> semble, dans ce contexte, un choix plus pertinent. Néanmoins, les ouvrages des deux auteurs partagent le même problème, à savoir que les œuvres et leurs procédés poétologiques restent souvent à l'arrière-plan face à la présentation de l'état du champ littéraire et des conditions préalables à l'essor du courant de la littérature prolétarienne<sup>58</sup>.

Très peu d'ouvrages sont centrés sur les particularités stylistiques et les motifs récurrents des œuvres. Certes, le sujet de 'peuple' est au centre des analyses d'un ouvrage de Nelly Wolf qui englobe aussi l'époque de l'entre-deux-guerres, mais vu que son analyse porte sur toute la III<sup>e</sup> République, les ouvrages dans l'entourage du roman populiste sont largement exclus<sup>59</sup>. S'il y est question de Poulaille ou de Thérive, ils figurent seulement dans l'analyse de l'enjeu du français populaire dans la littérature comme les représentants de deux positions contraires face à « la littérisation de l'oral »<sup>60</sup>. L'œuvre d'Eugène Dabit

---

<sup>54</sup> J.-P. MOREL, *Le roman insupportable, op. cit.* ; R. ROBIN (éd.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, Éd. ouvrières, 1991.

<sup>55</sup> F. OUELLET, V. TROTTIER (éd.), *Études littéraires* 44.2 (été 2013) : *Populisme pas mort : autour du Manifeste du roman populiste (1929) de Léon Lemonnier*.

<sup>56</sup> À titre d'exemple, Ragon raconte sa première rencontre avec Lucien Bourgeois et ses propres impressions sans s'intéresser particulièrement à son œuvre, cf. M. RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française: littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*, Paris, A. Michel, 1986, p. 239-243.

<sup>57</sup> T. MARICOURT, *Histoire de la littérature libertaire en France*, Paris, Albin Michel, 1990.

<sup>58</sup> C'est également le problème de la monographie de R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, Amsterdam, Rodopi, 1992 qui exclut largement l'analyse stylistique de l'œuvre de l'écrivain.

<sup>59</sup> Le roman populiste y figure notamment dans le contexte des débats qu'il engendre, cf. N. WOLF, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, 1. éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 49-55.

<sup>60</sup> Cf. J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant: (1919 - 1939) ; écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001. L'expression de « la littérisation de l'oral » est déjà forgée chez A. BLANK, *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*, Tübingen, Narr, 1991 qui analyse les modèles linguistiques de *Le Chiendent* et de *Voyage au bout de la nuit*, les deux romans qui seront au centre de mes analyses dans le dernier chapitre de cette thèse.

a été l'objet d'une monographie de Maryvonne Baurens, qui la considère comme un « témoignage » et l'explore à partir du questionnement de la poétique de ce genre<sup>61</sup>. La comparaison entre la biographie de l'auteur et son œuvre prévaut donc aussi dans ce cas.

La thèse présente propose, en revanche, le relevé systématique de l'esthétique populiste, de son essor et de sa traduction dans le cinéma à la fin des années 1930. J'interroge la manière dont un renouveau de l'écriture réaliste s'opère dans le champ littéraire de l'entre-deux-guerres afin de montrer comment ce retour aux techniques narratives du réalisme s'empare de sujets de l'actualité de l'époque et des discours de la sphère publique, comme la crise des « mal-lotis » et la dévalorisation des espaces périphériques de Paris<sup>62</sup>. Ces discours dévoilent une crise de la cohésion sociale qui est abordée et transformée par les romans de l'époque.

Un tel point de vue présuppose que l'imaginaire social est considéré comme la base d'un savoir collectif qui influe sur la création artistique. Castoriadis définit « l'imaginaire social instituant » comme une « création incessante et essentiellement *indéterminée* (socialhistorique et psychique) de figures/formes/images à partir desquelles seulement il peut être question *de* quelque chose »<sup>63</sup>. Dans le sillage d'une telle définition de l'imaginaire social comme horizon de possibilités de la création personnelle, la sociocritique s'est servie du terme et le comprend comme un « composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art »<sup>64</sup>. Par conséquent, l'imaginaire social embrasse la totalité de scripts et récits préexistants qui déterminent la description de phénomènes sociaux et que chaque écrivain réactualise et/ou déforme par le biais de sa création.

Cette approche pour une étude de la littérature de l'entre-deux-guerres semble toujours manquer. L'analyse des ouvrages de Pierre Mac Orlan, Eugène Dabit, Marcel Aymé et Henry Poulaille en premier ligne et d'autres auteurs comme Lucien Bourgeois, André Thérive ou Jean Prévost pour la transformation des motifs récurrents, prétend à continuer l'analyse du populisme littéraire et du motif de 'peuple' qu'Alain Pessin a

---

<sup>61</sup> Cf. M. BAURENS, *Eugène Dabit. Dimension et actualité d'un témoignage*, Rom, Università degli studi di Macerata, 1986.

<sup>62</sup> Le sujet de la politique des banlieues et le problème des « mal-lotis » est au centre de la recherche d'Annie Fourcaut. Cf. exemplairement A. FOURCAUT, « Les lotissements défectueux en région parisienne : un exemple de gestion technique d'une crise urbaine », dans Y. Cohen et R. Baudouï (éd.), *Les chantiers de la paix sociale: 1900-1940*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1995, p. 255-264, A. FOURCAUT (éd.), *Banlieue rouge, 1920 - 1960*, *op. cit.*

<sup>63</sup> C. CASTORIADIS, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 8, italiques reprises de l'original.

<sup>64</sup> P. POPOVIC, *Imaginaire social et folie littéraire: le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Univ. de Montréal, 2008, p. 24.

proposé en 1992 : dans son ouvrage, Pessin met en place les instruments d'une « sociologie de l'imaginaire » qui doit

montrer comment, dans un univers social et culturel donné, un corpus imaginaire s'organise, se dote d'une certaine homogénéité et se stabilise ; de comprendre comment cette stabilisation s'accomplit dans la rencontre, ou le va-et-vient, entre d'un côté l'outillage mental permanent de l'homme, et de l'autre des situations concrètes, une société dans l'histoire, des faits économiques, politiques, sociaux, des caractères psychosociologiques.<sup>65</sup>

Il s'agit, par conséquent, de comprendre comment et dans quelle forme certains mythes s'installent au sein de la société et influencent ses membres ; les œuvres littéraires et artistiques montrent non seulement la répercussion de ces mythes, mais contribuent aussi à leur reformulation et leur légitimation conséquente. Pessin affirme que le 'peuple' devient un tel mythe à partir du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'œuvre de Victor Hugo, Jules Michelet, Edgar Quinet ou Eugène Sue ; il analyse cette mythification du 'peuple' à partir d'une série de « mythèmes »<sup>66</sup> qui se trouvent disséminés dans les ouvrages de l'époque.

Le travail présent poursuit un objectif similaire en ce qu'il tente également de révéler les éléments constitutifs d'un mythe du 'peuple' qui marque la société de l'entre-deux-guerres. Ce faisant, il deviendra évident que même le changement de certaines composantes isolées ne changera pas drastiquement le visage du 'peuple' dans l'ensemble : l'imaginaire populiste demande toujours – au XIX<sup>e</sup> comme au XX<sup>e</sup> siècle – la présence d'une esthétique qui s'inscrit dans un programme réaliste ; simultanément la vie quotidienne des classes populaires est toujours considérée comme un élément pittoresque qui transcende le réel<sup>67</sup>. Cette survie de quelques poncifs esthétiques se heurte cependant à une réalité extratextuelle changée ainsi qu'à une percée importante de la littérature militante sous le signe du réalisme socialiste. Le changement des conditions du texte ne demeure pas sans effet sur les procédés esthétiques, vu que les auteurs misent davantage sur la fragmentation de leurs récits, emploient des techniques journalistiques ou prêtent une attention particulière à l'organisation linguistique de leurs textes. La reprise de l'imaginaire du 'peuple' dans l'entre-deux-guerres a donc des conséquences au niveau de l'esthétique romanesque qui seront analysées ici en détail.

---

<sup>65</sup> A. PESSIN, *Le Mythe du peuple et la société française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1992, p. 36sq.

<sup>66</sup> *Id.*, p. 53.

<sup>67</sup> Pour un survol sur ces prérequis esthétiques du populisme au XIX<sup>e</sup> siècle, cf. *Id.*, p. 26sq.

## Objectifs et limites de l'approche

L'approche qui suit les lignes générales de la narratologie culturelle selon le modèle de Nünning<sup>68</sup> ainsi que de la sociologie de l'imaginaire d'après l'exemple de Pessin poursuit le but de démêler les discours que le genre narratif a subi au cours de la période de l'entre-deux-guerres, quand les courants cités tentent de promouvoir la mise en récit du 'peuple'. L'analyse cherche donc à dresser le portrait de la « semiosis sociale »<sup>69</sup> et de ses expressions dans l'entre-deux-guerres. Cette approche théorique sera élaborée dans les chapitres qui suivent, notamment dans le premier, mais il convient de fournir dès maintenant quelques précisions sur le procédé adopté dans cette thèse.

Ce travail poursuit un double objectif : d'un côté, je cherche à définir le populisme littéraire et à dévoiler les stratégies employées par les auteurs qui se servent de cette catégorie pour gagner de la légitimité dans le champ littéraire ; dans le même esprit, je souhaite identifier les raisons qui ont empêché le roman populiste de s'imposer comme forme dominante. De l'autre, je m'intéresse au transfert et à la diffusion de motifs littéraires et de poncifs qui flottent dans la production littéraire de l'entre-deux-guerres dans le contexte de la « figuration démocratique »<sup>70</sup>, c'est-à-dire dans la représentation littéraire du 'peuple' et des procédés d'idéalisation esthétique qui l'accompagnent. Trois questions fondamentales se posent au moment d'analyser cette esthétique populiste :

1. Quelle idée du 'peuple' la littérature autour du roman populiste véhicule-t-elle ?
2. Comment les producteurs culturels – écrivains, photographes, réalisateurs – de l'époque revendiquent-ils le droit de parler des défavorisés et des marginalisés ?
3. Quels procédés stylistiques sont nécessaires afin d'évoquer les 'petites gens' ?

Ces trois questions méritent une attention particulière et peuvent élucider un développement dans la narrativisation du peuple. L'enjeu principal d'une analyse rigoureuse de l'esthétique populiste est donc l'exploration des liens entre la création littéraire et les questions sociales, notamment celles qui concernent les structures urbaines et les règles de la vie en communauté qui dominent une grande partie des romans analysés. Les arts s'intègrent dans les discours qui prédominent à l'intérieur de la sphère publique du Front populaire, et ils se servent d'imaginaires sociaux pré-établis afin d'aborder les sujets sociaux. A force de diffuser ses imaginaires, ils influent sur l'esprit du temps.

---

<sup>68</sup> Cf. A. NÜNNING, « Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie », dans A. Strohmaier (éd.), *Kultur - Wissen - Narration*, Bielefeld, transcript Verlag, 2013, p. 15-53.

<sup>69</sup> Pour le concept de la « semiosis sociale », cf. P. POPOVIC, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 151-152, 15 décembre 2011, p. 7-38, p. 15.

<sup>70</sup> Pour ce terme, cf. P. ROSANVALLON, *Le peuple introuvable*, op. cit. p. 20.

Afin de permettre une appréhension détaillée des romans, films et photographies dans leur statut d'œuvres d'art, j'ai décidé de me focaliser sur un petit nombre d'exemples dans les domaines du roman, de la photographie et du film. De cette façon, les recherches présentes ne peuvent pas avoir la prétention de retracer la totalité du discours sur le 'peuple' pendant l'entre-deux-guerres, mais elles embrassent ce discours par le biais des exemples choisis. Autrement dit, la thèse ne peut fournir que des indices pour la découverte des conditions épistémiques de l'esthétique populiste dans le sens de Michel Foucault<sup>71</sup>. Dans un tel contexte, les observations faites dans cette thèse représentent cependant un point de départ très prometteur.

### **Structure de la thèse**

La thèse se structurera en trois parties qui poursuivent des approches théoriques différentes : la première partie sera composée de trois chapitres. Elle sondera les notions utilisées pendant l'époque choisie, s'intéressera à l'essor de l'esthétique populiste dans le champ littéraire, domaine culturel où le discours sur la représentation du 'peuple' fleurit avant de se diffuser dans d'autres domaines, et présentera le développement de l'esthétique populiste dans le contexte socio-culturel de la France de l'entre-deux-guerres. Le premier chapitre élucidera le terme de populisme dans le cadre des théories sociologiques actuelles. Dans ce cadre, ce chapitre fournira une discussion détaillée des terminologies répandues pendant l'entre-deux-guerres : 'populisme', 'peuple', 'petites gens', 'bourgeoisie', 'misère'. Le deuxième chapitre, à son tour, situera les débats autour du roman populiste dans le champ littéraire de la période choisie. Cette analyse, qui se base sur les études de champ introduites par Pierre Bourdieu et qui mobilisera les travaux de Gisèle Sapiro, servira à délimiter le corpus et à déterminer les relations entre les courants opposés du roman populiste et de la littérature prolétarienne, mais elle révélera aussi la proximité d'auteurs plus indépendants du groupe, de sorte que toute une nébuleuse d'écrivains intéressés par la représentation du 'peuple' surgira sous les yeux du lecteur. Le troisième chapitre, quant à lui, part d'une lecture du *Manifeste du roman populiste* de Léon Lemonnier, de *Nouvel Âge littéraire* d'Henry Poulaille et des essais critiques de Pierre Mac Orlan, notamment parus dans *Masques sur mesure*, afin d'élucider les raisons et les formes du renouveau du réalisme à l'époque. Mac Orlan développe sa conception d'un réalisme magique grâce à la rencontre avec l'écrivain italien Massimo Bontempelli, mais aussi à partir de la confrontation de la littérature avec la photographie qui est la base de son concept de fantastique social.

---

<sup>71</sup> Cf. par exemple M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 2010.

Ensuite, la deuxième partie constatera les éléments constitutifs de l'esthétique populiste à partir de trois études de cas : l'esthétisation de la pauvreté sera analysée notamment à partir de l'œuvre de Pierre Mac Orlan, l'œuvre d'Eugène Dabit sera au centre de la discussion des représentations de la vie quotidienne dans le voisinage populaire, et les mises en récit du travail et de l'ouvrier seront notamment observées dans les romans d'Henry Poulaille. Ces trois sujets – pauvreté, solidarité, travail – et leurs mises en récit typiques seront donc l'objet de trois chapitres distincts. Les analyses montreront que tous ces sujets sont souvent abordés d'une manière qui n'évoque que de la nostalgie pour les traditions folkloriques de la France, alors qu'ils pourraient aboutir à une véritable problématisation des inégalités sociétales. La possibilité d'une littérature engagée dans le sens sartrien se trouve pour la plupart bloquée par l'esthétisation de la pauvreté, par le pathos avec lequel la dissolution des liens sociaux est évoquée et par la mise en récit de la passion que les personnages éprouvent pour leur métier. Dans ces chapitres, l'œuvre romanesque des auteurs mentionnés sera au centre des analyses ; cependant, chaque chapitre se terminera sur un tour d'horizon qui s'intéressera aux œuvres d'autres romanciers afin de souligner le caractère général des modes de représentation abordés.

Enfin, la dernière partie contient deux chapitres qui observent la diffusion inter- et transmédiatique de l'esthétique populiste. Le premier des deux abordera le reportage et l'usage de la photographie dans la représentation du travail ouvrier. Dans ce contexte, il sera possible de constater qu'autant le texte que l'image reprennent des éléments de l'imaginaire du 'peuple' et procèdent à une esthétisation similaire à celle des textes littéraires. Le dernier chapitre, quant à lui, s'intéressera à l'adaptation des romans et à la transformation de l'esthétique populiste dans le cinéma des années 1930. Il y sera souligné que la littérature a une influence prépondérante sur le cinéma de l'époque à toutes les échelles – sociologique, esthétique, mais aussi comme source de scénario. Deux différentes approches de l'appropriation de l'esthétique populiste et de sa transformation dans le film seront envisagées : d'une part, l'adaptation de certains romans des environs du roman populiste à l'exemple d'*Hôtel du Nord* (1938) de Marcel Carné ; de l'autre, la résurgence des mêmes thématiques et des mêmes poncifs dans des films originaux comme *La Belle équipe* (1936) de Julien Duvivier. Les deux facettes du cinéma français de l'entre-deux-guerres illustrent le lien entre les esthétiques littéraires et la création cinématographique. Elles expliquent ainsi la survie de l'esthétique populiste dans le film, alors que les contraintes de la politisation du champ littéraire et la radicalisation du style d'écriture – par exemple dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline – repoussent le populisme littéraire à l'arrière-plan.



*PREMIERE PARTIE*

*THEORIE ET CHAMP DE L'ESTHETIQUE POPULISTE*

## 1. Définitions et théories de l'esthétique populiste

*Je ne sais pas trop ce que signifie populiste (völkisch se traduit par raciste). Toujours est-il que le mot, réservé à un parti étranger, est comme vierge en français<sup>1</sup>.*

Avant d'entrer dans le vif de l'analyse de l'esthétique populiste, il convient de définir les termes, les enjeux et les participants principaux des courants littéraires qui l'engendrent. Cet arrêt sur les définitions est d'autant plus nécessaire que les animateurs du roman populiste, André Thérive et Léon Lemonnier, discutent le terme parmi d'autres pour leur mouvement et ont du mal à le définir comme en témoigne la citation de la correspondance en exergue. Ce premier chapitre offrira, par conséquent, un aperçu des approches théoriques et les définitions de base sur lesquelles cette thèse s'appuie. Il faudra revenir d'un côté sur les terminologies employées et de l'autre, sur les motifs sociaux et les discours qui rencontrent une répercussion dans le roman populiste et la production littéraire qui l'entoure. Pour cette raison, le premier sous-chapitre examinera le terme qui est au centre de ce travail, c'est-à-dire la notion de populisme, sa portée ainsi que le motif de 'peuple' qu'elle implique. Ces considérations permettront d'insérer le roman populiste et ses caractéristiques dans le domaine de recherche naissant autour des interférences entre la littérature comme partie intégrale de l'espace public et le système politique de la démocratie, considérations qui seront au centre d'un deuxième sous-chapitre. Le dernier cherchera enfin à situer l'imaginaire populiste et ses traits esthétiques dans la situation socio-économique de la France de l'entre-deux-guerres, où la conscience d'une crise sociale et morale se répand tant dans le champ politique et économique que dans la production littéraire. Cette conscience de la crise explique l'engouement pour le sujet social de la pauvreté dans les romans de l'époque. Pour conclure, ce chapitre tentera donc de plusieurs points de vue un rapprochement entre les débats autour du roman populiste avec d'autres discours de la sphère publique dans la perspective d'un dépassement de la narratologie classique en faveur d'une narratologie des cultures. Tout d'abord, il convient donc de préciser les approches théoriques que les analyses de texte reprendront par la suite.

### **1.1. Préambule : imaginaires et esthétiques littéraires comme créateurs du monde.**

#### **Les approches de la sociocritique et de la narratologie culturelle**

Il convient de prendre congé de la narratologie classique afin d'appréhender les enjeux de l'esthétique populiste de l'entre-deux-guerres à cause de sa préoccupation en

---

<sup>1</sup> A. THERIVE, « Lettre à Léon Lemonnier », 5 août 1929, Bibliothèque nationale de France, NAF14111, p. 195, soulignement repris de l'original. Cf. aussi annexe 4.

vue de la mise en récit des conditions sociales du 'peuple'. Pour l'instant, il suffit de signaler que c'est Henri Barbusse qui prône dès le premier numéro de *Monde* le besoin d'une ouverture de la critique littéraire à des enjeux sociaux<sup>2</sup>. La vision de la littérature comme document de la situation historique de la culture – qui est sous-jacente à l'approche de la narratologie culturelle retenue ici – est donc une revendication qui détermine la production elle-même et la prise en compte de la littérature à l'époque. Afin de comprendre la portée et l'influence cachée de l'esthétique populiste, il ne suffit pas de s'interroger uniquement sur la focalisation, l'instance narrative ou l'agencement de la structure temporelle ; au contraire, il importe d'analyser les formes de la description de l'espace, les références à des événements extratextuels et les modalités de la mise en scène du quotidien. En outre, une telle analyse ne peut pas rester purement immanente, mais doit chercher des parallèles dans d'autres médias comme le journalisme ou le cinéma afin de comprendre en quoi les ouvrages des romanciers populistes ont pu contribuer à la constitution de la réalité<sup>3</sup>. Cette remarque ne veut pas dire que les fictions de l'entre-deux-guerres se basent sur la non-acceptation de la « réalité de la fiction » dans le sens de Jacques Rancière<sup>4</sup> ; bien au contraire, les romans de cette période se présentent comme des fictions et sont également accueillis comme telles par la critique littéraire de l'époque. Pourtant, la littérature doit être considérée dans le contexte des analyses suivantes comme une plateforme de rassemblement, un outil de la création d'une communauté de lecteurs qui partagent avec les récits ces mêmes imaginaires sociaux. La littérature qui s'inscrit dans l'esthétique populiste fait partie de la sphère publique, elle ne se présente pas comme intransitive, mais dans un échange constant avec tous les discours de la sphère publique<sup>5</sup>. La littérature dans son rôle de média participe donc à la détermination de ce qui est réel, des rapports et de la qualité des rapports entre les humains, les choses, et la vie sociale.

---

<sup>2</sup> H. BARBUSSE, « Ouvrir les chemins », *Monde*, 9 juin 1928, p. 6.

<sup>3</sup> À propos de la constitution de la réalité par le biais de la littérature, cf. notamment A. NÜNNING, « Making Events – Making Stories – Making Worlds: Ways of Worldmaking from a Narratological Point of View », dans V. Nünning, A. Nünning et B. Neumann (éd.), *Cultural Ways of Worldmaking*, Berlin, New York, De Gruyter, 2010, p. 191-214 et W. MÜLLER-FUNK, *Die Kultur Und Ihre Narrative. Eine Einführung*, Dordrecht, Springer, 2007, p. 3-16.

<sup>4</sup> Rancière entend par « réalité de la fiction » ce qui « donne à la fiction une place reconnue, par quoi elle cesse d'être le 'contraire' de la réalité pour devenir une partie de la réalité, une occupation, ayant son espace et son temps propres: son temps, à côté de celui des activités sérieuses; ses lieux, théâtres ou autres; ses formes de reconnaissance spécifiques comme une activité parmi d'autres » (J. RANCIÈRE, « Politiques de l'écriture », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 26, 1996, p. 19-37, p. 26).

<sup>5</sup> Un tel constat suit la conception d'une « politique de la littérature » dans le sens de Jacques Rancière, la littérature étant un moyen d'intervenir dans le partage du sensible : « L'expression 'politique de la littérature' implique donc que la littérature intervient en tant que littérature dans ce découpage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit. Elle intervient dans ce rapport entre des pratiques, des formes de visibilité et des modes du dire qui découpe un ou des mondes communs » (J. RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 12).

Pour cette raison, les analyses à venir s'appuieront sur une narratologie qui inclut des catégories et des perspectives des sciences culturelles selon le modèle esquissé par Ansgar Nünning : une telle narratologie ne s'intéresse pas uniquement à décrire la situation de la narration (temps, narrateur, focalisation), mais prend comme point de départ l'analyse de la forme textuelle afin d'interroger la manière dont les questions sociopolitiques ou éthiques peuvent être transmises dans le texte narratif<sup>6</sup>. Cela veut dire que la narratologie des sciences culturelles fait fusionner l'interrogation de l'esthétique avec des réflexions sur l'éthique ; le texte narratif y figure comme une forme qui contribue à la création d'une disposition mentale de la culture, c'est-à-dire qu'il informe des manières de penser collectives, des normes et ordres du savoir<sup>7</sup>. Il est à ce titre considéré comme une stratégie de la création d'événements : l'événement réel lui-même n'existerait qu'à partir d'une série de procédés compliqués de filtrage, impliquant la sélection de certains faits réels, l'effacement d'autres, et la hiérarchisation des faits<sup>8</sup>. Afin que l'événement devienne histoire, l'événement doit subir en outre l'arrangement narratif que Nünning voit au centre de la constitution de la réalité<sup>9</sup>. De telles observations ne se limitent pas uniquement au texte factuel – les narrations fictionnelles opèrent de la même manière : Régine Robin a déjà montré en 1988 que le texte narratif littéraire, en l'occurrence le roman réaliste, n'effectue pas une mise en texte sobre d'événements historiques, mais propose des évaluations propres qui aboutissent à une valorisation personnelle de discours sociaux préétablis<sup>10</sup>. En fin de compte, l'approche de la narratologie culturelle cherche donc à dévoiler les interférences entre les discours éminents et révélera dans le contexte de la présente thèse les imaginaires cardinaux de l'entre-deux-guerres, leur surgissement et leur transformation dans le texte littéraire et dans d'autres créations artistiques ; la narratologie culturelle servira à révéler les procédés d'« *emplotment* »<sup>11</sup> des textes du corpus.

Plus concrètement, cette narratologie s'intéresse aussi à des catégories de distinction comme le genre, la race et la classe sociale ; sont également importants les descriptions des générations ainsi que le surgissement de symboliques religieuses et

---

<sup>6</sup> A. NÜNNING, « Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie », dans A. Strohmaier (éd.), *Kultur - Wissen - Narration*, Bielefeld, transcript Verlag, 2013, p. 15-53.

<sup>7</sup> *Id.*, p. 28-30.

<sup>8</sup> A. NÜNNING, « Making Events – Making Stories – Making Worlds », *op. cit.*, p. 198.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 203.

<sup>10</sup> R. ROBIN, « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique », *Littérature*, vol. 70, n° 2, 1988, p. 99-109, p. 102.

<sup>11</sup> Hayden White définit le terme de la manière suivante : « Emplotment is the way by which a sequence of events fashioned into a story is gradually revealed to be a story of a particular kind » (cf. H. WHITE, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, Md., Johns Hopkins Univ. Press, 2000 (1973), p. 7).

nationales<sup>12</sup>. Dans le contexte de l'exploration de l'esthétique populiste et de l'imaginaire du 'peuple', l'interrogation de la représentation des classes sociales ainsi que des valeurs nationales et démocratiques semble particulièrement pertinente, mais les autres catégories mentionnées ci-dessus ne seront pas écartées. La question de l'appartenance à une certaine classe sociale prend une place importante dans la considération de la focalisation dans les romans populistes : comme les analyses de quelques romans choisis le montreront plus en détail, la plupart des romans, peu importe leur adhésion à l'étiquette de roman populiste, à celle de la littérature prolétarienne ou même en cas de négation d'appartenance à une école, emploient un narrateur hétérodiégétique et souvent une focalisation zéro qui sert à rendre compte de plusieurs personnages simultanément. Une telle structuration de l'instance narrative s'explique dans le contexte du roman populiste : comme l'affirme Léon Lemonnier, la grande partie des romanciers de son groupe n'appartiennent pas au 'peuple' qu'ils décrivent ; ils s'intéressent à celui-ci surtout par sympathie<sup>13</sup>. L'instance narrative semble refléter une telle perspective, de tendance condescendante : le narrateur décrit ses personnages d'en 'haut' et voit clair dans leur pensée. Pour cette raison, Henry Poulaille, défenseur de la littérature prolétarienne, attaque le roman populiste et son regard « du dehors »<sup>14</sup> qu'il explique par les origines bourgeoises des auteurs populistes. Sa critique est pertinente dans la mesure où elle montre un changement de paradigme : si l'écriture des populistes s'inscrit aussi aux yeux de la critique littéraire contemporaine dans le sillage du réalisme du modèle de Flaubert<sup>15</sup>, et si une telle littérature a été considérée comme démocratique au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>, l'entre-deux-guerres marque une rupture comme le montre le rapprochement du roman populiste de la démagogie effectué par Poulaille<sup>17</sup>.

Ces remarques prouvent l'utilité de l'approche ample de Nünning : sa narratologie ne rend pas seulement compte des techniques narratives, mais également de ses valeurs

---

<sup>12</sup> A. NÜNNING, « Wie Erzählungen Kulturen erzeugen », *op. cit.*, p. 27.

<sup>13</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, Paris, La Renaissance du Livre, 1931, p. 171-174 et p. 178 pour le cas de Léon Lemonnier en particulier.

<sup>14</sup> H. POULAILLE, « Une littérature neuve. À propos du Populisme », Paris et le monde, n° 3, 3 mai 1930, p. 1 et 3, repris dans H. POULAILLE, *La littérature et le peuple*, J. Radwan (éd.), Bassac, Plein chant, 2003, p. 101-110, p. 104.

<sup>15</sup> C'est le cas dans la critique de R. STEPHAN, « Le populisme et le roman populiste », *La Grande Revue*, juillet 1938, p. 512-523, p. 522.

<sup>16</sup> Rancière souligne que la critique littéraire du XIX<sup>e</sup> voyait bien dans l'écriture de Flaubert une marque de la démocratie, au contraire de Jean-Paul Sartre – qui qualifie le style flaubertien comme pétrifié et bourgeois (J. RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 16 ; cf. J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 2008, p. 136).

<sup>17</sup> Cf. H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, Bassac, Plein Chant, 1986, p. 33 : « Libre aux auteurs de choisir leurs sujets, nous n'avons à juger d'eux, que sur ce qu'ils tirent de ces sujets, mais l'écrivain qui 'fait dans le peuple' n'a pas le droit de déclarer 'je suis peuple' pour cette raison. Ce serait trop facile. C'est de la démagogie. »

dans une certaine culture ou une certaine époque. L'avantage de la fusion des outils de la narratologie et d'une visée qui s'inscrit dans les sciences culturelles devient également évident si l'on tient compte de la critique que le populisme littéraire subit dès la parution du *Manifeste*. Henry Poulaille dénonce le populisme de Thérive et Lemonnier notamment à cause du point de vue sur le 'peuple' que les deux fondateurs partagent :

Si le populisme se veut borner à choisir les éléments « peuple » dans les matériaux que la vie offre à l'écrivain et si c'est le pittoresque de la misère ou le drame humain chez les humbles qu'il veut s'attacher à décrire, « le populisme est aussi bien que le proustianisme de la littérature bourgeoise ».<sup>18</sup>

La raison pour laquelle le populisme devient la cible des réprimandes d'Henry Poulaille dans son 'contre-manifeste' *Nouvel Âge littéraire* de 1930 est justement le fait que la recherche des « éléments 'peuple' » éclipserait la véritable littérature prolétarienne. Poulaille affirme que celle-ci, en effet, porte une « mission »<sup>19</sup>, à savoir celle d'assumer la « valeur de document humain »<sup>20</sup> de l'existence prolétarienne. Autrement dit, la littérature prolétarienne devrait augmenter l'effet de réel en se présentant comme une littérature de témoignage qui garantit le parallélisme entre les conditions de vie des protagonistes et la biographie de l'auteur. Poulaille établit donc le lien entre l'agencement narratologique et la portée plus large du roman comme outil de constitution du monde ce qui explique pourquoi il qualifie le populisme littéraire de démagogique. La structuration narratologique doit à son avis correspondre à la réalité extratextuelle afin d'éviter tout mensonge ; sa position demande une attention particulière à la force constitutive de la littérature, ce qui est d'ailleurs au centre de la narratologie de Nünning.

L'approche épousée ici reprend par ailleurs les positions principales de la sociocritique. Régine Robin décrit en 1988 le projet de la sociocritique de la manière suivante : elle l'oppose à la sociologie de la littérature et réclame l'attention pour la mise en récit de la société. La sociocritique devrait permettre « d'élaborer une sociologie de la littérature qui tienne compte de l'écriture, de l'ordre du langage et de la littérarité, qui tienne compte des processus de la textualisation »<sup>21</sup>. Cette approche met donc le texte littéraire au centre et ne s'intéresse qu'en passant à des phénomènes de la sociologie de la littérature selon le modèle de Pierre Bourdieu. Elle se met plutôt dans la lignée des analyses de Claude Duchet qui a lancé la formule en 1971<sup>22</sup> et reprend de lui le terme de « socialité » interne du texte narratif : « C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle

---

<sup>18</sup> *Id.*, p. 33.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 157.

<sup>21</sup> R. ROBIN, « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture », *op. cit.*, p. 106.

<sup>22</sup> C. DUCHET, « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », *Littérature*, vol. 1, n° 1, 1971, p. 5-14

appelle la socialité. »<sup>23</sup> La socialité désigne donc la composition sémiotique de la société au sein du texte ce qui explique l'importance des catégories narratologiques pour son appréhension : la découverte de la socialité d'un texte ne se limite pas à la description de la structure sociale des personnages, mais elle focalise également le style du texte, ses stratégies narratives et discursives afin de broser un portrait particulier de la société. Ce faisant, la sociocritique n'est cependant « ni une discipline ni une théorie [...] encore moins une méthode », selon Pierre Popovic :

Elle constitue une perspective. À ce titre, elle pose comme principe fondateur une proposition heuristique générale de laquelle peuvent dériver de nombreuses problématiques individuellement cohérentes et mutuellement compatibles. [...] Le but de la sociocritique est de dégager la socialité des textes. Celle-ci est *analysable* dans les caractéristiques de leurs mises en forme, lesquelles *se comprennent* rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité.<sup>24</sup>

Une telle « herméneutique sociale »<sup>25</sup> est aussi à la base de ce travail qui cherche justement à dégager l'esthétique populiste dans le roman de l'entre-deux-guerres et qui tente par la suite, dans le deuxième chapitre de ce travail, de montrer sa répercussion dans le champ culturel de l'époque. Pour ce faire, les analyses qui suivent ne pourront pas uniquement se référer à la sociocritique étant donné que celle-ci ne fournit pas les instruments propres à l'investigation. Pour cette raison, ce travail embrassera la perspective sociocritique sur les romans de l'époque, mais elle emploiera davantage les instruments de la narratologie culturelle dont les bases ont été esquissées ci-dessus. Il faudra, par conséquent, en tout moment respecter deux niveaux d'analyse : d'une part, les procédés formels et esthétiques de la mise en récit du 'peuple' seront l'objet prépondérant dans le contexte de l'analyse des romans ; d'autre part, cette analyse *esthétique* devra servir à préciser au sein des romans les composantes de *l'imaginaire* du 'peuple' qui se retrouve également dans d'autres médias.

Ces deux pôles – l'esthétique et l'imaginaire – resteront néanmoins inséparables car ils s'influencent mutuellement : à titre d'exemple, la description romanesque des quartiers populaires recourt à des stratégies typiques de l'agencement narratif de l'espace en créant une atmosphère sombre et repoussante, composée d'éléments qui évoquent l'obscurité, la saleté, la froideur, l'éloignement du centre. Simultanément, de telles descriptions ne se basent pas uniquement sur une certaine réalité extratextuelle, elles posent aussi la première pierre de la perception des quartiers populaires chez d'autres créateurs, ce qui démontre que ces procédés esthétiques sont entrés dans l'imaginaire

---

<sup>23</sup> C. DUCHET, « Introductions. Positions et perspectives », dans C. Duchet, B. Merigot et A. van Teslaar (éd.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3-8, p. 4.

<sup>24</sup> P. POPOVIC, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 151-152, 15 décembre 2011, p. 7-38, p. 16.

<sup>25</sup> *Id.*

social. De cette façon, le texte littéraire contribue à la constitution du monde et participe à la formation de l’imaginaire – pourvu qu’il soit perçu par son public comme une œuvre qui se laisse mettre en relation avec le monde extratextuel.

Le roman populiste et les techniques narratives qui le distinguent endossent dans le contexte de ce travail le rôle d’indice d’une interrogation plus ample à propos de la composition du ‘peuple’, des éléments qui déterminent sa vie quotidienne et sa place dans une société moderne. La démarche de cette thèse s’inscrit certes dans la tradition de la sociocritique, mais elle cherche à compléter son procédé d’analyse de la culture de l’entre-deux-guerres par un outillage plus précis, emprunté de la narratologie culturelle selon le modèle de Nünning. De cette manière, les analyses de l’esthétique populiste doivent conduire à une compréhension plus ample de la culture de l’entre-deux-guerres, trop peu appréciée du point de vue narratologique. Si Pascal Ory a fourni un échantillon considérable d’une analyse historique des productions culturelles de l’entre-deux-guerres avec *La Belle illusion*<sup>26</sup> où il a basé son analyse de la politique culturelle du Front populaire sur la culture matérielle, il n’y a ni prise en compte des contenus et du style littéraire, ni des comparaisons entre les pratiques des productions médiatiques, des paradigmes esthétiques qui les mettent en rapport et en conséquence, son ouvrage ne tient pas suffisamment compte des particularités stylistiques de la culture de la période. Cette thèse, en revanche, prête une attention prépondérante à ces interrogations et concentre ses analyses sur les dispositions immatérielles de la culture de l’entre-deux-guerres, c’est-à-dire sur les convictions et les conditions de la création qui déterminent, même de façon subconsciente, l’expression littéraire et artistique ; elle prétend par ce biais compléter le portrait de cette période historique.

---

<sup>26</sup> P. ORY, *La Belle illusion: culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935 - 1938*, Paris, Plon, 1994.



## 1.2. La signification et la portée du terme ‘populisme’

La littérature de l’entre-deux-guerres se distingue généralement par la réactualisation des esthétiques réalistes. Chez Lemonnier et Thérive, cet effort de retourner au réalisme littéraire emprunte le nom de ‘populisme’. Dans les grandes historiographies de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, le roman populiste et le groupe autour des deux auteurs mentionnés n’est objet que de remarques succinctes ; le lecteur a, pour cette raison, l’impression que le manifeste de Lemonnier n’a pas eu de répercussions sur la production littéraire ou que son programme esthétique ne serait pas représentatif de la littérature de l’époque. Si la recherche actuelle a donc en grande partie négligé l’étiquette que Lemonnier introduit à partir de 1929, je suggère une autre vision de la production littéraire en proposant que la majorité des œuvres littéraires de l’entre-deux-guerres peuvent être désignées par cette notion, car elle résume bien la compréhension du réalisme qui prévaut dans cette période. Dans les analyses qui vont suivre j’envisagerai donc le populisme de l’entre-deux-guerres comme une esthétique à part entière.

Ce parti pris d’appréhender le populisme comme esthétique ne va pas de soi, notamment du point de vue des sciences politiques et de la sociologie moderne qui interroge fortement la notion. En effet, le champ lexical de ‘populisme’ et d’autant plus des termes voisins désignant des entités sociales, tels ‘peuple’ ou ‘petites gens’, comportent une charge idéologique dont l’envergure doit être considérée dans le contexte historique de l’entre-deux-guerres ; autrement dit, ce chapitre doit élucider les enjeux de l’esthétique populiste qui se manifeste dans le *Manifeste du roman populiste*. Pour cette raison, les prochains sous-chapitres s’intéresseront aux définitions courantes des termes de ‘peuple’ et de ‘populisme’, aux connotations que les termes comportent pendant l’entre-deux-guerres et chercheront finalement à esquisser les grandes lignes de l’esthétique populiste. Les réflexions qui suivront sont d’autant plus utiles dans ce contexte compte tenu du fait que la recherche littéraire a souvent négligé de préciser le terme de ‘peuple’ avant de l’employer, comme c’est le cas, par exemple, dans l’ouvrage de Nelly Wolf<sup>27</sup>. Avant d’entrer dans les analyses littéraires, il convient cependant de se poser les questions suivantes : que désigne-t-on dans l’entre-deux-guerres comme ‘peuple’ ? Quelle charge politique la terminologie du populisme comporte-t-elle ? Comment la recherche peut-elle

---

<sup>27</sup> Dans N. WOLF, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, 1. éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1990, l’auteure omet de définir ce qu’elle comprend sous les catégories de ‘peuple’, ‘classe populaire’ et ‘parler populaire’ ce qui conduit à une imprécision considérable, notamment quand l’auteure affirme que dans l’entre-deux-guerres « [l]a discussion autour de la question du peuple bat alors son plein » (*Id.*, p. 16). Si cette constatation est correcte et fait office de base de la thèse présente, il manque l’analyse des valeurs qui sont attribuées à ce ‘peuple’ de l’entre-deux-guerres ainsi que de la composition de ce qui est compris comme ‘peuple’ chez les différents auteurs.

utiliser les notions de manière fonctionnelle et quelle signification comporte le terme de populisme dans le contexte de ce travail ?

Afin de répondre à ces questions, un premier sous-chapitre éclairera d'abord la notion de 'populisme' qui est à la base des débats littéraires de l'entre-deux-guerres, ce qui conduira ensuite à l'appréhension du terme ambigu de 'peuple' qui se manifeste dans tous les discours de l'époque. Ces réflexions et définitions permettront de mieux comprendre les prétentions de Lemonnier et Thérive, à savoir de vouloir fonder une nouvelle littérature démocratique.

### *1.2.1. Les définitions du populisme : l'écart entre système politique et esthétique*

La notion de 'populisme' pose des problèmes, notamment pour un lecteur contemporain. Si les chercheurs en sciences politiques constatent toujours la difficulté de définir le terme<sup>28</sup>, le populisme est aujourd'hui considéré par la plupart d'entre eux comme un courant politique qui menace la stabilité du système démocratique<sup>29</sup>. Basé sur la construction de la dichotomie entre une élite dominante et une majorité opprimée, les partis politiques populistes d'aujourd'hui – qui sont souvent le point de départ des définitions – s'opposent aux institutions de l'État, considérées comme corrompues ou dysfonctionnelles, et se mettent en scène comme la véritable voix du 'peuple' que la politique aurait ignorée. Malgré le nombre toujours croissant de publications qui se consacrent à la définition et à la découverte du populisme, la notion demeure floue et invite à des compréhensions diverses, aboutissant dans la majorité des cas néanmoins à l'identification péjorative comme voisin de la démagogie<sup>30</sup>.

Comme je le montrerai, la notion 'populisme' ne naît cependant pas dans un contexte politique, mais littéraire et désigne d'abord un groupe littéraire engagé en Russie du XIX<sup>e</sup> siècle. Léon Lemonnier la reprend dès 1929 et signale lui-même le fait qu'il a pris un sens politique. Il faut donc poser la question de savoir si le populisme se manifeste aussi en dehors de la politique. La recherche actuelle suggère effectivement que le populisme peut être envisagé comme un certain parti pris épistémologique et les analyses suivantes invitent à considérer le populisme comme la mise en scène d'un imaginaire social du 'peuple'. Dans un premier temps, il ne faut considérer le populisme ni comme une forme de participation politique, ni comme une école littéraire. Dans le contexte présent,

---

<sup>28</sup> Par exemple, Ernesto Laclau insiste au début de sa monographie consacrée au sujet sur l'ambiguïté et le 'vague' du terme et cherche à en démêler les différentes significations dans le domaine politique, cf. E. LACLAU, *On Populist Reason*, London/New York, Verso, 2005, 5-16.

<sup>29</sup> P. ROSANVALLON, *Le Peuple introuvable: histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard, 1998, p. 261.

<sup>30</sup> Cf. à ce propos M.-A. PAVEAU, « Populisme: itinéraires discursifs d'un mot voyageur », *Critique*, vol. 776-777, n° 1, 2012, p. 75-84 et P.-A. TAGUIEFF, « Populismes et antipopulismes: le choc des argumentations », *Mots*, vol. 55, juin 1998, p. 5-26, p. 6.

il faut surtout insister sur le fait que le populisme transcende largement le champ de l'action politique et représente également une approche particulière du savoir social, composée d'une prise de position esthétique, d'une organisation du savoir et d'un imaginaire du 'peuple' qui peuvent même atteindre la valeur d'une idéologie que Bourdieu a nommé le « populisme épistémologique »<sup>31</sup>. Autrement dit, le populisme peut être considéré comme une « pensée mythologique »<sup>32</sup> qui envisage le 'peuple' comme le centre d'intérêt et la solution de la question sociale comme le problème le plus urgent de la société moderne. Il va au-delà de la prise de position politique et doit plutôt être conçu comme un préjugé inconscient de la part des créateurs qui se base sur plusieurs idées vagues : d'abord, qu'il existe un fossé qui sépare la société en deux, en 'haut' et en 'bas', 'riches' et 'pauvres' ou bien 'snobs' et 'simples' et qu'il faut inverser, en second lieu, les rapports de domination, au moins au niveau symbolique, en appréciant la culture populaire comme plus riche et plus significative que celle de la prétendue élite. Suivant une telle définition, il devient évident que le groupe que Léon Lemonnier fonde en 1929 ne représente qu'une minorité d'auteurs qui s'inscrivent dans un tel « populisme savant »<sup>33</sup> de l'entre-deux-guerres.

Le populisme ne concerne même pas uniquement des écrivains ou d'autres créateurs artistiques. Claude Grignon et Jean-Claude Passeron ont également souligné le piège populiste dans les recherches en sciences sociales : à leur avis, la pensée populiste part de l'hypothèse marxiste que la société est déterminée par les rapports de domination sociale qui se reflètent également dans l'échange symbolique ; d'après la vision populiste, la domination sociale va de pair avec une domination symbolique<sup>34</sup>. Le populisme se présente comme une réaction à cette analogie imaginaire : il se présente comme une forme particulière du « relativisme culturel », considérée par Jean-Claude Passeron comme une « dérive » parce qu'elle provoque un « glissement de l'autonomisation méthodologique vers l'oubli de ce qu'elle opère »<sup>35</sup> : en relativisant la valeur de la culture dominée, les auteurs et chercheurs sont amenés à oublier les rapports de force dans laquelle la culture populaire s'engendre. Ce faisant, ils l'autonomisent et négligent ainsi le contexte de son

---

<sup>31</sup> P. BOURDIEU, « Autour du livre de Pierre Bourdieu La domination masculine. Pierre Bourdieu répond », *Travail, genre et sociétés*, n° 1, 24 juin 2014, p. 230-234, p. 230.

<sup>32</sup> A. PESSIN, *Le Mythe du peuple et la société française du XIXe siècle*, Paris, PUF, 1992, p. 16.

<sup>33</sup> F. TARRAGONI, « Le peuple et son oracle. Une analyse du populisme savant à partir de Michelet », *Romantisme*, vol. 170, n° 4, 18 décembre 2015, p. 113-126, p. 113.

<sup>34</sup> C. GRIGNON et J.-C. PASSERON, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Éd. du Seuil, 2015, p. 29sq.

<sup>35</sup> *Id.*, p. 87sq.

existence ; cette autonomisation vise seulement à renverser l'ordre symbolique sans pour autant donner l'occasion d'une interrogation de l'origine d'un tel ordre symbolique<sup>36</sup>.

Ce relativisme culturel trouve ses origines dans la réflexion sur la position symbolique du 'peuple', notamment dans le romantisme russe et français, et induit la naissance d'un populisme savant : à partir de ce point, intellectuels, écrivains et historiens s'engagent à participer à l'instruction des basses classes et « d'aller au peuple », selon la formule célèbre des populistes russes du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>. L'intérêt humanitaire se fait également voir en dehors de la création littéraire ; en effet, le culte du génie des romantiques, la fonction sacerdotale qu'ils confient à l'écrivain provoquent son placement avantageux dans le champ politique comme médiateur et instructeur des masses<sup>38</sup>. A partir de ce moment, au plus tard, l'écrivain assume donc un rôle public que des intellectuels comme Hugo ou Michelet définissent comme le défenseur du 'peuple', face à une politique injuste. Les romantiques dans le sillage d'Hugo ouvrent ainsi la littérature à l'expression et à la discussion de valeurs démocratiques, proposant ainsi une sphère publique en dehors des institutions politiques de l'État<sup>39</sup>.

Cette ouverture de la littérature ne reste pas sans conséquences : une « sensibilité populiste » s'installe lentement dans la littérature française qui trouve son point culminant dans l'entre-deux-guerres<sup>40</sup>, à la jonction d'un renouveau de l'héritage romantique avec la reprise de l'esthétique réaliste et naturaliste et avec l'importance du folklore. Selon Federico Tarragoni, l'*ethos* romantique, l'esthétique réaliste et le programme folklorique demandent des positions populistes différentes qui néanmoins confluent dans l'entre-deux-guerres et fondent ainsi une nouvelle forme de populisme qui transcende la « pensée mythologique » du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette rencontre entre des éléments disparates est moins étonnante qu'elle ne semble : d'abord, l'esthétique réaliste se base dès son début dans les arts plastiques sur la volonté de représenter le 'peuple' de la manière plus crue possible afin de s'installer comme « art démocratique » représentatif de la nation et de son système gouvernemental<sup>41</sup>. Par ailleurs, le populisme réaliste et le populisme folklorique peuvent

---

<sup>36</sup> L. JEANPIERRE, « Les populismes du savoir », *Critique*, n° 776-777, 2012, p. 150-164, p. 155.

<sup>37</sup> Alain Pessin affirme qu'Alexandre Herzen « avait donné le mot d'ordre d'aller au peuple » dans son journal *Kolokol*. A. PESSIN, « Au temps du romantisme, France et Russie au xix<sup>e</sup> siècle », dans O. Ihl *et al.* (éd.), *La tentation populiste au cœur de l'Europe*, Paris, La Découverte, 2003, p. 245-257, alors que Louis Beroud voit notamment Piotr Lavrov comme l'origine de la formule (cf. L. BEROUD, *Aux origines de la Révolution russe*, Paris, François-Xavier de Guibert, 2015, p. 160-165).

<sup>38</sup> B. DENIS, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 179.

<sup>39</sup> P. ROSANVALLON, *Le peuple introuvable, op. cit.*, p. 279-288.

<sup>40</sup> F. TARRAGONI, « Le peuple spectateur et l'émancipation démocratique : sur la sensibilité populiste en littérature », *Raison publique*, n° 19, 2014, p. 199-222, p. 200.

<sup>41</sup> Cette volonté se fait notamment voir dans l'intervention au Congrès d'Anvers de Gustave Courbet où celui-ci définit le réalisme comme la négation de l'idéal ce qu'il justifie ainsi : « Le réalisme est, par essence, l'art démocratique. Ainsi, par le réalisme qui attend tout de l'individu et de son effort, nous arrivons à

être considérées comme la suite logique du populisme romantique : le premier hérite du romantisme la conception du ‘peuple’ comme masse opprimée et poussée dans la marginalité ou la criminalité et la radicalise, notamment avec le naturalisme zolien, jusqu’à en faire une loi naturelle<sup>42</sup> ; le folklore, en revanche, naît simultanément au populisme romantique et lui fournit les documents sur la réalité du ‘peuple’ que les romantiques veulent créer comme une unité révoltée, prête à s’emparer de la nation<sup>43</sup>.

Dans les créations culturelles de l’entre-deux-guerres, les trois formes du populisme savant peuvent se recombinaient d’une manière plus ou moins libre, l’important est de noter que l’on peut presque toujours en constater une forme d’apparition. L’imaginaire populiste partagé consiste uniquement à comprendre le ‘peuple’ comme une communauté urbaine, marginale et économiquement défavorisée, mais exemplaire au niveau moral. En outre, la « sensibilité populiste » demande le rassemblement et la création de ce ‘peuple’ extraordinaire et simultanément quotidien à travers l’œuvre d’art<sup>44</sup>. Ce rassemblement ne conduit pas forcément, par contre, à la stylisation du ‘peuple’ comme force de l’histoire et à l’exigence d’une révolution sociale. Le populisme peut se traduire dans des variantes très différentes et quelquefois même opposées : par exemple, le roman populiste ne doit même pas s’adresser au ‘peuple’ qu’il décrit ; en vérité, Lemonnier exclut d’une certaine façon le fait que l’œuvre littéraire puisse et doive sortir du champ littéraire<sup>45</sup>. Le ‘peuple’ y sert uniquement comme imaginaire romantique de la nature et du bon sens qui manquerait à la littérature moderne. Le roman populiste représente ainsi une des formes d’un art pour l’art social,<sup>46</sup> c’est-à-dire que la présence de la question sociale et la représentation de sujets d’actualité s’expliquent uniquement par la volonté de se créer une place dans le champ. La situation est bien différente pour la littérature prolétarienne d’après le modèle d’Henry Poulaille : sa littérature peut être

---

reconnaître que le peuple doit être instruit puis qu’il doit tout tirer de lui-même ; tandis qu’avec l’idéal, c’est-à-dire avec la révélation et, comme conséquence, avec l’autorité et l’aristocratie, le peuple recevait tout d’en haut, tenait tout d’un autre que de lui-même et était fatalement voué à l’ignorance et à la résignation » (G. COURBET, *Peut-on enseigner l’art ?*, Caen, L’Echoppe, 1990, s.p., premièrement publié dans *Le Précurseur d’Anvers*, 22 août 1861). Pour une analyse de la figuration du social chez Courbet, cf. J. H. RUBIN, *Realism and social vision in Courbet & Proudhon*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1980 p. 64-75.

<sup>42</sup> F. TARRAGONI, « Le peuple spectateur et l’émancipation démocratique », *op. cit.*, p. 215.

<sup>43</sup> *Id.*, p. 211.

<sup>44</sup> *Id.*, p. 201.

<sup>45</sup> Lemonnier stipule que la littérature populiste n’est pas « nécessairement faite pour le peuple » et qu’il « faudrait réformer ses goûts, refaire son éducation, prendre cette attitude politique et sociale dont nous nous gardons comme d’une peste, parce qu’elle est nuisible à l’art » (L. LEMONNIER, *Populisme*, *op. cit.*, p. 181, italiques reprises de l’original).

<sup>46</sup> « Il faut défendre le roman contre tous ceux qui le déforment. Au milieu du siècle dernier, les artistes protestaient déjà contre ceux qui avaient mis une cocarde à leur lyre, contre ceux qui voulaient utiliser la littérature à des fins morales ou sociales. Le cri de guerre, c’était alors : l’art pour l’art. A notre tour, maintenant, de reprendre et de lancer l’appel : le roman pour le roman ! » (L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, Paris, Jacques Bernard, 1930, p. 39)

considérée comme un prédécesseur de la littérature engagée de Sartre en ce sens que Poulaille n'envisage pas non plus la littérature comme auto-suffisante. Il signale que « la littérature n'est pas un jeu »<sup>47</sup> et que la littérature prolétarienne doit servir comme outil pour rendre consciente la situation actuelle des ouvriers, afin d'« éveiller les énergies »<sup>48</sup>, c'est-à-dire les rassembler et, finalement, les accompagner jusqu'à la révolution<sup>49</sup>.

Ces différences manifestent une différence de l'ethos littéraire entre Lemonnier et Poulaille, mais le programme esthétique reste le même. En effet, Poulaille se distingue davantage de la ligne esthétique du réalisme socialiste et prend également ses distances à l'égard du parti communiste qu'il définit comme « militante » et dans laquelle « on risquera de rencontrer des partis-pris, voire une certaine étroitesse d'idées »<sup>50</sup>. Le réalisme socialiste, en revanche, envisage la narration du 'peuple' comme une nouvelle forme de l'épopée qui doit également retracer la prise de pouvoir des prolétaires et promouvoir l'ascension du parti communiste<sup>51</sup>. Il donne ainsi le cadre à des narrations de l'ascension sociale et de la prise de conscience de la condition ouvrière ; le roman doit servir d'outil à la propagation des idéaux de parti, notamment pour la mise en scène des collectivités révolutionnaires<sup>52</sup>. De l'autre côté politique, les auteurs de l'Action française considèrent le 'peuple' comme un foyer de l'ordre, de la raison et de la tradition nationale et envisagent, en dehors de l'effet littéraire, le raffermissement des valeurs nationales et inscrivent la littérature dans le combat pour les idéologies nationalistes et monarchistes<sup>53</sup>.

Ces positions ne sont que quelques repères de l'espace des possibles populiste dans l'entre-deux-guerres. Même si les différences peuvent sembler considérables, elles partagent le même imaginaire populiste que la suite de ce travail élucidera davantage : tous les positionnements de l'entre-deux-guerres face au 'peuple' concordent dans la vision du 'peuple' comme communauté injustement dénigrée et ignorée qui doit être représentée dans l'art, le cinéma ou la littérature. Dans la tentative de revalorisation du 'peuple', les créateurs se heurtent toujours au même problème, à savoir d'aller trop loin dans leur relativisme culturel et de construire une société polaire, dont le 'bas' est le représentant du

---

<sup>47</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire, op. cit.*, p. 46.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 104

<sup>49</sup> *Id.*, p. 154.

<sup>50</sup> *Id.*, p. 155.

<sup>51</sup> L'exemple d'une telle héroïsation se trouve surtout dans l'œuvre de Vsevolod Vishnevskii (cf. R. ROBIN, *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, p. 260-264). L'adhérence au programme esthétique du parti dépend chez les auteurs français cependant de leur position dans la hiérarchie politique (cf. B. PUDAL, « Récits édifiants du mythe prolétarien et réalisme socialiste en France (1934-1937) », *Sociétés & Représentations*, n° 15, 2013, p. 77-96, p. 95sq.)

<sup>52</sup> A. PEYROLES, *Roman et engagement: le laboratoire des années 1930*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 26-28.

<sup>53</sup> P. RENARD, *L'Action française et la vie littéraire (1931-1944)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2003, p. 114.

'bien' absolu. Du reste, ils partagent l'idéal d'une esthétique réaliste qu'ils cherchent à réactualiser afin de dépasser les anciens maîtres, notamment Zola et son esthétique scientifique. Les romans de la période de l'entre-deux-guerres qui se consacrent à la description du 'peuple' sont en outre situés dans l'actualité ou dans l'avant-guerre et doivent ainsi contribuer à la découverte du quotidien et de ses transformations face à la modernité.

Pour conclure, le roman populiste doit être considéré comme le symptôme d'une situation littéraire et esthétique plus large : en effet, la plus grande partie de la littérature de l'époque – et aussi des arts photographiques et cinématographiques – poursuivent l'idéal d'une représentation de la vie en société dans les villes, surtout dans les couches les moins favorisées de la société. Les questions sociales d'alors, c'est-à-dire la situation des artisans et des ouvriers, les conditions de vie autour des 'fortifs' et en banlieue, le travail et la représentation d'une certaine culture populaire, proche du folklorisme, sont des constantes qui caractérisent cette période. Elles constituent les fondements imaginaires de la signification du réalisme et de la représentation du réel que les créateurs de l'époque poursuivent. Il faut donc s'intéresser également à la définition du réel que la critique et les créateurs fournissent afin de bien comprendre l'esthétique du populisme ; mais d'abord, il faut appréhender le terme de 'peuple' dans le contexte de cette littérature ce qui éclairera aussi davantage la notion de populisme.

### *1.2.2. Le recours au 'peuple' : enjeux d'un concept-piège*

Le terme de 'peuple' soulève plusieurs problèmes à différents niveaux. Premièrement, il ne représente pas une catégorie sociologique bien définie ; dans le discours intellectuel, il demeure souvent imprécis et est envisagé comme une entité transhistorique alors que la composition des populations diverge fortement selon les régions du monde, l'époque historique et du régime qui le dirige. Néanmoins, la définition de la notion de 'peuple' a été l'objet de nombreuses études qui présentent le développement du terme et ses emplois divers au fil des siècles ; malgré la complexité et les changements de signification que le terme subit, le terme et son champ lexical sont éclairés par une littérature secondaire assez riche dont il faut rendre compte.

On peut distinguer, dans cette littérature secondaire, entre plusieurs types d'ouvrages. Dans les cas où les recherches poursuivent le but d'une histoire des idées et des termes, les chercheurs juxtaposent souvent cette notion à des terminologies historiques d'autres langues, commençant par le vocabulaire grec de '*dèmos*', continuant avec une comparaison avec les terminologies latines du '*populus*' et du '*plebs*' et terminant souvent avec une confrontation avec le terme allemand de '*Volk*' qui a pris une charge

idéologique considérable, notamment pendant le Troisième Reich<sup>54</sup>. Dans un article récent, Fabian Link propose l'analyse des termes 'peuple' et 'race' dans le champ sociologique et historique en France et en Allemagne et montre, ce faisant, que les terminologies servirent notamment en Allemagne à la création du mythe de l'unité nationale, supérieure aux autres alors qu'en France, les champs intellectuels voyaient dans le terme de 'peuple' la tradition des classes opprimées et révoltées de la Révolution de 1789<sup>55</sup>.

La plupart des recherches actuelles en langue française poursuivent pour leur part une approche philosophique et cherchent dans la plupart des cas à fournir une définition transhistorique. Le recueil de La Fabrique de plusieurs articles de base, notamment de philosophes poststructuralistes comme Judith Butler ou Alain Badiou, mais aussi de sociologues comme Pierre Bourdieu, sous le nom de *Qu'est-ce qu'un peuple ?*<sup>56</sup>, publié en 2013, témoigne de cette tendance transhistorique d'affronter ce terme – ainsi que de l'intérêt renaissant du questionnement de la communauté sociale par la philosophie suite aux développements politiques actuels auxquels la préface fait allusion<sup>57</sup>. Dans les essais du volume, mais aussi dans d'autres articles de portée plutôt philosophique, les différents auteurs cherchent à dégager une signification éternelle de la notion, soit à partir d'une lecture et comparaison de nombreux textes de la philosophie politique, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui<sup>58</sup>, soit en commentant des événements historiques et actuels.<sup>59</sup>

---

<sup>54</sup> C'est le cas dans les entrées lexicographiques de R. KOSELLECK, « Volk, Nation, Nationalismus, Masse », dans O. Brunner, W. Conze et R. Koselleck (éd.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* V, Stuttgart, Klett Cotta, 1990, p. 141-431, notamment p. 151-171; de M. CREPON, B. CASSIN et C. MOATTI, « Peuple, race, nation », dans B. Cassin (éd.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert : Seuil, 2004, p. 918-931 ; l'analyse des termes de 'dèmos' et de 'populus' se trouve également dans M. GRODENT, « De dèmos à populus », *Hermès, La Revue*, vol. 42, n° 2, 1<sup>er</sup> août 2005, p. 17-22.

<sup>55</sup> F. LINK, « Peuple (Volk) et race (Rasse) », dans O. Christin et M. Deschamp (éd.), *Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines* II, Paris, Métailié, 2016, p. 71-85.

<sup>56</sup> A. BADIOU *et al.* (éd.), *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique éditions, 2013.

<sup>57</sup> Les auteurs de la préface constatent ainsi : « Le projet de ce livre est né d'une inquiétude, celle de voir le mot peuple rejoindre sans espoir de retour le groupe des mots tels que république ou laïcité, dont le sens a évolué pour servir au maintien de l'ordre. » Suite à cette rapide dénonciation de l'abus du vocable, la préface prend une allure militante en soulignant que « les textes ici réunis ont en commun de montrer ce que *peuple* garde de solidement ancré du côté de l'émancipation » (*Id.*, p. 7, italiques reprises de l'original).

<sup>58</sup> Une telle approche se trouve, à titre d'exemple dans l'introduction de la traduction anglaise du volume mentionné, dans B. BOSTEELS, « Introduction: This people which is not one », J. Gladding (trad.), dans A. Badiou *et al.* (éd.), *What is a people?*, New York, Columbia University Press, 2016, p. 1-20 où l'auteur explore la terminologie à partir de Rousseau jusqu'à Heidegger, ou au début de l'article de Thomas Berns et Louis Carré (T. BERNS et L. CARRE, « Présentation. Le nom de peuple, les noms des peuples. », *Tumultes*, n° 40, 11 juin 2013, p. 13-24), où les auteurs partent du *De Cive* de Hobbes afin d'explorer la notion.

<sup>59</sup> C'est par exemple le cas pour l'article d'Alain Badiou qui prend comme un point de départ de ses réflexions la guerre en Vietnam (A. BADIOU, « Vingt-quatre notes sur les usages du mot "peuple" », dans A. Badiou *et al.* (éd.), *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique éditions, 2013, p. 9-22) ou dans celui de Judith Butler qui commente notamment les événements du printemps arabe (J. BUTLER, « 'Nous, le peuple' : réflexions sur la liberté de réunion », dans A. Badiou *et al.* (éd.), *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique éditions, 2013, p. 53-76).



Le numéro 40 de la revue *Tumultes*, dirigé par Thomas Berns et Louis Carré, arrive, pour sa part, à six axes différents sous lesquelles le terme de ‘peuple’ peut être envisagé : ils distinguent le « peuple souverain », la « populace » (notamment suivant la conception de Hegel), la « plèbe », la « nation », la « classe » sociale, et la « population », terme qui renvoie notamment à la statistique et l’économie politique<sup>60</sup>.

Dans le contexte du présent travail, cette approche philosophique ne semble pas particulièrement éclairante : mon objectif, en effet, n’est de jauger le ‘peuple’ ni comme une catégorie d’une pensée immuable au fil des époques, ni comme une notion sociologique, mais comme une expression qui comprend un certain imaginaire social construit à partir de certains mythes répandus. La recherche actuelle qui s’interroge sur la terminologie du populisme et du ‘peuple’ n’analyse pas suffisamment le vocabulaire dans son contexte historique. Souvent, les essais consacrés au sujet affrontent les termes au niveau philosophique et ne précisent pas les différences épistémologiques du terme<sup>61</sup>. Ainsi, grand nombre de chercheurs emploient la notion de ‘peuple’ d’une manière imprudente, ne rendant pas compte de sa charge idéologique variable. Malgré les scrupules nécessaires, il serait pourtant également erroné d’écarter *a priori* le terme : s’il n’a guère de valeur descriptive à l’échelle sociologique, il résume très bien l’imaginaire social de l’entre-deux-guerres. Pour cette raison, il importe de s’intéresser davantage aux connotations et aux emplois du terme à cette époque. Ce sous-chapitre poursuivra un objectif semblable à celui de Jörn Retterath qui a examiné les concepts communautaires, comme celui de ‘*Volk*’ au début de la République de Weimar<sup>62</sup>. Les considérations suivantes se limiteront donc aux concepts répandus pendant l’entre-deux-guerres en France et révéleront uniquement leur héritage et leur influence, plutôt que de prétendre à une présentation complète de la notion de ‘peuple’.

Même en évitant le premier écueil de la généralisation du terme, le concept de ‘peuple’ demeure difficile à saisir. Cela est dû au fait que le terme représente, surtout pendant l’entre-deux-guerres, une notion dont les intellectuels de gauche et de droite usent

---

<sup>60</sup> T. BERNs et L. CARRE, « Présentation. Le nom de peuple, les noms des peuples. », *op. cit.*, p. 22-24.

<sup>61</sup> C’est le cas de la plupart des essais publiés dans *Qu’est-ce qu’un peuple ?* – par exemple dans l’article d’Alain Badiou – qui veulent fournir une définition générale du terme, ce qui implique une certaine ignorance des développements de ses connotations qui peuvent varier selon les époques, mais aussi selon les pays et les langues.

<sup>62</sup> J. RETTERATH, « *Was ist das Volk?* », *Volks- und Gemeinschaftskonzepte der politischen Mitte in Deutschland 1917–1924*, Berlin, Boston, De Gruyter Oldenbourg, 2016. Ce qui change cependant face à l’ouvrage de Weimar, est d’abord l’objet examiné : Retterath s’intéresse aux publications de presse et leurs diffusions, questions qui ne sont qu’effleurées dans le contexte présent. Ensuite, les recherches de Retterath se limitent à un cadre temporel et national différent, considérant seulement des textes allemands entre 1917 et 1924 tandis qu’ici, les textes considérés sont publiés après 1925.

et abusent au plan idéologique<sup>63</sup>. Il s'agit d'une notion qui est employée comme base de réflexion, autant par les rhétoriques totalitaires du fascisme que du communisme. Deux concepts du 'peuple' prédominent et déterminent ainsi l'horizon épistémologique de la période : d'une part, le 'peuple' est compris comme ethnie et nation à la fois, d'autre part, le 'peuple' est la masse et la classe opprimée. La première compréhension fait notamment florès dans le sillage du fascisme et de l'extrême droite, tandis que la deuxième se manifeste notamment dans le contexte de la gauche, du socialisme et du communisme.

Dans les milieux de la droite française, le terme se rapproche des conceptions courantes en Allemagne à la même époque. Quoique le terme français de 'peuple' ne prenne pas exactement la même charge que la notion de '*Volk*' ou pire encore de '*Volkskörper*' en allemand, une façon de comprendre le terme est également l'identification de 'peuple' avec la notion d'« ethnie », identification centrale qui se laisse repérer à l'extrême droite. La conception fasciste du 'peuple' explique celui-ci comme une communauté de 'race', radicalisant ainsi le principe de la *ius sanguinis* comme critère principal de l'union d'une population nationale. Comme le montre Fabian Link, l'imaginaire qui se lie à la notion de 'peuple' en Allemagne à l'époque de la République de Weimar s'appuie sur l'idée d'une telle « substantialisation biologique » ; ainsi, 'peuple' devient synonyme de 'race' alors qu'en France, les historiens comme Jullian ou Renan soulignent dès le XIX<sup>e</sup> siècle le mélange ethnique comme fondation de la nation française<sup>64</sup>. En Allemagne, en revanche, l'entre-deux-guerres est la période où le terme de '*Volk*' devient l'instance primordiale des domaines sociopolitique, historique et aussi moral, car il est utilisé dans la propagande de chaque parti de l'époque<sup>65</sup>. Dans tous les cas, les notions apparaissent comme une tentative de dépasser les terminologies de 'patrie' ou de 'nation' et de doter le 'peuple' d'une grandeur transcendante : le 'peuple' devient ainsi l'imaginaire d'une humanité qui mérite le pouvoir.

Les partis fascistes expliquent par ailleurs ce privilège du 'peuple' par la prétendue supériorité et la pureté de la 'race'. Si un tel imaginaire est central pour la mythologie nazie, l'imaginaire de la suprématie raciale trouve aussi ses adeptes en France à partir du XIX<sup>e</sup> siècle ; à titre d'exemple, Arthur de Gobineau considère la pureté raciale comme la condition préalable de l'ordre social<sup>66</sup>. Par la suite et aussi par l'influence de Charles

---

<sup>63</sup> Je comprends le terme d'idéologie selon Paul Aron comme l'ensemble « des représentations et des idées d'un groupe social » (cf. P. ARON, « L'idéologie », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 2, 16 février 2007, en ligne). Les idéologies dont il est question ici sont donc les conceptions de la société et de sa composition qui sont à l'origine de l'action politique des partis fasciste et communistes.

<sup>64</sup> F. LINK, « Peuple (Volk) et race (Rasse) », *op. cit.*, p. 76.

<sup>65</sup> R. KOSELLECK, « Volk, Nation, Nationalismus, Masse », *op. cit.*, p. 389sq.

<sup>66</sup> Cf. F. LINK, « Peuple (Volk) et race (Rasse) », *op. cit.*, p. 76.

Maurras, l'entourage des intellectuels réactionnaires utilise la notion comme synonyme de la supériorité de la nation française qui pourrait retracer ses origines jusqu'à l'empire romain. Si une telle conception persiste au XIX<sup>e</sup> siècle en France dans les cercles de l'extrême droite, elle n'est cependant jamais aussi répandue qu'en Allemagne : le fascisme charge le champ lexical autour de 'Volk' et 'Volksgemeinschaft' (communauté populaire) d'un imaginaire ethnique et raciste. L'idéal de la communauté populaire, forgé pendant la République de Weimar, comme unité nationale à base pluraliste se perd donc au fur et à mesure que les partis de l'extrême droite gagnent du terrain en Allemagne<sup>67</sup>. Le 'peuple' devient par l'influence des mouvements national-socialiste et *völkisch* une catégorie raciale et morale qui exclut davantage qu'elle ne crée une communauté. Le mouvement *völkisch* charge cependant le concept du 'peuple' d'une mythologie folklorique qui explique la supériorité du 'peuple' allemand par ses origines germaniques, voire aryennes<sup>68</sup>.

En France, la définition fasciste du 'peuple' ne s'impose pas en revanche ; l'influence de l'idéologie communiste est plus forte. En effet le communisme international utilise aussi le terme de 'peuple'<sup>69</sup>. Cependant, sa compréhension du terme est complètement différente : les groupements de gauche et le communisme comprennent le 'peuple' comme la classe du prolétariat qui doit être libérée et amenée au pouvoir. A part cela, les deux courants totalitaires emploient cette notion pour désigner la société de masse<sup>70</sup>. La politique envisage donc, indépendamment de l'orientation du parti, le 'peuple' comme une multitude à mobiliser, une masse qui doit être amenée à la révolution par le pouvoir. Seul l'objectif de cette révolution diffère entre fascisme et communisme : alors que le premier cherche à construire une unité nationale basée sur l'ethnie et une morale partagée, le communisme considère l'appartenance à une certaine classe comme le véritable lien qui garantit l'unité<sup>71</sup>.

Dans l'entourage de la gauche, le champ lexical de 'peuple' est utilisé pour désigner les classes travailleuses, les ouvriers et, à la rigueur, les petits employés. La France des années 1930 a été notamment influencée par l'imaginaire du 'peuple' et d'une culture

---

<sup>67</sup> J. RETTERATH, *Was ist das Volk?*, *op. cit.*, p. 327.

<sup>68</sup> F. LINK, « Peuple (Volk) et race (Rasse) », *op. cit.*, p. 72.

<sup>69</sup> En Allemagne il persiste même pendant la prise du pouvoir des nazis des groupements résistants qui utilisent le même vocabulaire de 'Volksgemeinschaft', cf. J. RETTERATH, *Was ist das Volk?*, *op. cit.*, 323sq.

<sup>70</sup> Pour le cas allemand et le terme « Volk », cf. R. KOSELLECK, « Volk, Nation, Nationalismus, Masse », dans O. BRUNNER, W. CONZE et R. KOSELLECK (éd.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart, Klett Cotta, 1990, vol. 5, p. 141-431, p. 390. Il est étonnant que la recherche française n'ait pas encore assez insisté sur les implications idéologiques de la notion même si elle a été l'objet d'analyses historiques comme, à titre d'exemple, dans les articles de P. DURAND (éd.), *Peuple, populaire, populisme*, Paris, CNRS Éd, 2005 ou dans T. BERNIS et L. CARRE, « Présentation. Le nom de peuple, les noms des peuples. », *op. cit.*

<sup>71</sup> G. BRAS, « Le peuple entre raison et affects. À propos d'un concept de la politique moderne », *Actuel Marx*, n° 54, 29 janvier 2014, p. 24-38, p. 30.

populaire unitaire qui prend ses racines dans les pays soviétiques ; cette influence ne se reflète pas uniquement dans la politique culturelle du Front populaire, mais aussi plus tôt, dans l'importance accordée aux sujets sociaux dans la culture à partir de la fin de la Première Guerre mondiale<sup>72</sup>. Le contraste avec la définition ethnique du 'peuple' de la droite est flagrant : le 'peuple' de la gauche politique désigne bien au contraire les classes opprimées par la politique et par la suprématie de la bourgeoisie. Dans ce cadre, l'imaginaire du 'peuple' de gauche s'inspire du 'peuple' de la Révolution de 1789 : il est envisagé comme une masse anti-élitaire qui prend conscience de son propre pouvoir et qui se révolte contre les hiérarchies imposées par l'aristocratie<sup>73</sup>. Le 'peuple' de la gauche représente donc une unité en transition : il est depuis 1789 la masse qui se libère et qui s'instruit afin de monter à la place du souverain de l'État, représentant la force active qui organise et anime la vie politique de l'État.

Le terme de 'peuple' inclut ainsi dès le moment où il prend une position prépondérante dans le discours politique en France l'imaginaire de l'oppression et facilite pour cette raison « plusieurs figures » pour se présenter : soit il se montre sous son apparence populaire, reprise par le communisme, qui souligne la fraternité des classes opprimées, soit il souligne davantage l'héritage national et le partage d'une culture à partir du partage de la même ethnie<sup>74</sup>. La gauche politique opte généralement pour la première variante, variante qui caractérise également l'imaginaire prédominant de l'entre-deux-guerres en France<sup>75</sup>. Cet imaginaire du 'peuple' comporte l'idée du progrès par la démocratie et une insistance particulière sur les valeurs républicaines de la liberté et de la responsabilité.

Si l'on considère la littérature de l'entre-deux-guerres et à plus forte raison le *Manifeste* de Lemonnier, on peut retrouver à la fois l'indécision entre une identification du 'peuple' avec la nation et avec les couches démunies de la société qui caractérise le discours républicain français depuis 1789<sup>76</sup>. Le 'peuple' de la littérature et du cinéma du corpus de cette thèse se présente presque exclusivement comme une classe inférieure ; cela dit, cette classe ne se réduit pas uniquement aux ouvriers et ne correspond guère à l'imaginaire communiste du 'peuple'. Des observations similaires sont possibles pour le champ

---

<sup>72</sup> P. ORY, *La belle illusion*, *op. cit.*, p. 59-61.

<sup>73</sup> R. KOSELLECK, « Volk, Nation, Nationalismus, Masse », *op. cit.*, p. 324.

<sup>74</sup> G. BRAS, « Le peuple entre raison et affects. À propos d'un concept de la politique moderne, The People », *op. cit.*, p. 30.

<sup>75</sup> Au plus tard, cette variante trouve son institutionnalisation au moment de la formation du Front populaire en 1934 et la politique culturelle qu'il promeut. Pascal Ory signale déjà que la politique culturelle de l'époque s'est laissé inspirer par la politique soviétique et se réapproprie l'idée de la révolution culturelle (P. ORY, *La belle illusion*, *op. cit.*, p. 57).

<sup>76</sup> P. DURAND et M. LITS, « Introduction. Peuple, populaire, populisme », *Hermès, La Revue*, vol. 42, 2005, p. 11-15, p. 12.

universitaire et intellectuel : à titre d'exemple, les auteurs des *Annales*, notamment Lucien Febvre et Marc Bloch, étudient le 'peuple' à partir des pratiques et des coutumes des paysans et comprennent ainsi le terme comme un synonyme de la population paysanne<sup>77</sup>. Les auteurs des *Annales* ne fournissent cependant pas, dans ce processus, de nouvelle définition exacte de la notion, ils ne s'appuient même pas sur l'influence de la gauche française, mais leur notion du 'peuple' comme entité défavorisée rurale suit la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle et notamment le travail de l'historien Jules Michelet qui est un des modèles de Lucien Febvre.

Autrement dit, l'imaginaire social du 'peuple' de l'entre-deux-guerres se rapproche de la conception communiste, sans pour autant souscrire à sa répartition des classes ou à son programme politique. Il ne partage avec lui que l'héritage républicain. Les notions de 'peuple' ou de 'petites gens' demeurent très floues et servent à désigner des entités très variables<sup>78</sup>. Ils ne reflètent que l'ambiguïté du terme qui a été soulevé par Pierre Bourdieu dans son article « Vous avez dit 'populaire' ? » : selon le sociologue, le champ lexical du 'populaire' et du 'peuple' est toujours accompagné d'une indécision entre la conception du 'populaire' comme relevant d'une échelle 'inférieure' de la hiérarchie sociale, exclu de la culture 'officielle', et celle d'une notion 'élastique' qui peut être restreinte ou élargie au besoin du contexte rhétorique ou politique<sup>79</sup>. Le 'peuple' devient sous cet angle de vue un mythe de la classe qui représente l'unité nationale<sup>80</sup>, mais demeure inférieure, antagoniste de l'élite, se distinguant de celle-ci notamment par l'usage de l'argot, marqueur de sa 'dureté' compensatrice du manque de capital économique et culturel<sup>81</sup>.

Or, dans l'entre-deux-guerres, on retrouve la même indécision que Bourdieu remarque pour l'usage du terme dans les sciences sociales de son temps. Elle se retrouve dans le choix de la notion de populisme sous laquelle Lemonnier tente de regrouper son nouveau mouvement littéraire. Dans *Populisme*, il cherche à limiter la portée et la signification du terme dans un chapitre consacré à la question de la terminologie :

On nous a demandé pourquoi nous avons pris un mot qui a déjà un sens dans la politique de l'Europe centrale. Et comme nous interrogeons pour connaître ce sens, personne n'a pu nous répondre très exactement. Nous sommes donc tranquilles de ce côté : le mot aura, en français, la signification que nous voudrions lui donner.

---

<sup>77</sup> F. LINK, « Peuple (Volk) et race (Rasse) », *op. cit.*, p. 80.

<sup>78</sup> Tout en cherchant à catégoriser les usages du terme, Thomas Berns et Louis Carré soulignent que les « noms du peuple » sont « d'une intensité éminemment variable » (T. BERNS et L. CARRE, « Présentation. Le nom de peuple, les noms des peuples. », *op. cit.*, p. 20sq).

<sup>79</sup> P. BOURDIEU, « Vous avez dit "populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, n° 1, 1983, p. 98-105, p. 98-99.

<sup>80</sup> *Id.*, p. 99.

<sup>81</sup> *Id.*, p. 102.

On nous a dit encore que, de toute manière, il semblerait garder une valeur politique, et que nous aurions l'air, pour le moins, de bolchévistes. Mais nous sommes – pour notre plus grand malheur – de purs gens de lettres et notre activité ne s'est jamais manifestée en dehors du domaine artistique.<sup>82</sup>

Ces remarques contiennent malgré leur concision des indices précieux sur la signification du terme de 'populisme' en 1929-1930 : il est d'abord identifié comme une notion politique pour désigner les mouvements communistes en Europe centrale<sup>83</sup>. Cela correspond aux racines du mot 'populiste' en français qui arrive en 1907 dans la langue française pour désigner les adhérents d'un parti de ligne socialiste en Russie ou d'inspiration russe ; 'populisme' est ainsi la traduction du terme russe *narodnichestvo* qui se base à la fois sur le mot russe pour 'peuple' (*narod*) et sur *narodnost* qui décrit tout ce qui est à la fois national et populaire<sup>84</sup>. Bien que Lemonnier n'entre pas dans les détails du choix du mot 'populisme' pour son mouvement littéraire, on peut reconstruire une certaine forme d'inspiration littéraire entre le critique français et les littéraires *narodniki* russes du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle qui cherchaient à instruire la population paysanne afin de l'aider à se libérer de la monarchie : les deux mouvements montrent l'empathie avec les 'simples' ou les 'petites gens', mais les *narodniki* allaient plus loin en aspirant à des réformes et à des programmes d'instruction du 'peuple'<sup>85</sup>. Si ces aspirations politiques sont réfutées par Lemonnier<sup>86</sup>, la base esthétique du populisme russe qui inclut l'interrogation sur la composition du peuple « dans le soulèvement de Pougatchev, dans le comportement du soldat de Sébastopol, dans la richesse de cœur des petites gens de la grande ville, dans des essais presque ethnographiques »<sup>87</sup> correspond assez précisément au projet du roman populiste tel qu'il se présente chez le critique – faisant abstraction des situations historiques différentes.

Mais ce ne sont pas uniquement les influences de la littérature russe qui se répercutent dans l'imaginaire du 'populisme' littéraire de l'entre-deux-guerres : Lemonnier et Thérive reprennent en gros leur conception du 'peuple' et leur compréhension du

---

<sup>82</sup> L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 169sq.

<sup>83</sup> Lemonnier semble ignorer l'usage du terme dans le contexte du *Populist Party* ou *People's Party* aux États-Unis entre 1881 et 1908, même s'il serait possible d'observer des accords entre l'esthétique du critique littéraire et de son courant d'un côté et le programme du parti politique historique de l'autre, notamment à propos de leur positionnement critique envers la modernité et le progrès industriel (cf. à propos du parti politique C. POSTEL, *The populist vision*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2007, surtout p. 137-171).

<sup>84</sup> M.-A. PAVEAU, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, vol. 55, 1998, p. 45-59, p. 47.

<sup>85</sup> À ce propos, cf. J. PERUS, *À la recherche d'une esthétique socialiste: réflexion sur les commencements de la littérature soviétique, 1917-1934*, Paris, Éd. du Centre national de la recherche scientifique, 1986, p. 13.

<sup>86</sup> Plus loin dans *Populisme*, Lemonnier souligne qu'il « faudrait réformer ses goûts [i.e. du peuple], refaire son éducation, prendre cette attitude politique et sociale dont nous nous gardons comme d'une peste » afin d'inviter le 'peuple' à lire les romans populistes (L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 181).

<sup>87</sup> J. PERUS, *À la recherche d'une esthétique socialiste, op. cit.*, p. 12.

populisme littéraire de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle. Maupassant, Huysmans ou Sue sont fréquemment cités, en effet, dans les textes fondateurs des populistes des années 1930<sup>88</sup>.

En choisissant ce terme, Lemonnier et Thérive importent donc une certaine terminologie politique et semblent d'abord s'inscrire dans le sillage de la littérature militante de gauche. Mais Lemonnier en change néanmoins la portée et le signale aussi : il interdit toute mise en relation de sa littérature avec la politique et limite le populisme à l'expression littéraire. Plus tard dans *Populisme*, il donne deux définitions de son roman populiste : au sens large, il s'agit d'un roman « qui continue la tradition réaliste »<sup>89</sup> et qui s'oppose au style précieux qu'il repère dans la littérature moderne ; au sens étroit, le populisme se trouve dans « toute œuvre traitant du peuple, dans quelque esprit que ce soit »<sup>90</sup>. En conséquence, Léon Lemonnier refuse l'adhésion du roman populiste à un programme politique particulier ; cependant, il ne l'exclut pas complètement. Le roman populiste devrait rester avant tout une œuvre littéraire : il ne fournirait pas de suggestions à l'action politique. Néanmoins, il est impossible d'exclure à ce point que l'esthétique populiste ne se concilie avec le projet d'une littérature engagée au sens large, comme c'est le cas pour toute la littérature de « bonne volonté »<sup>91</sup> ; l'engagement n'est simplement pas un intérêt primordial pour Lemonnier.

En outre, il cherche à réduire le terme à une notion purement littéraire en relatant comment il a pris la décision de mettre son manifeste sous cette appellation : Thérive et lui auraient d'abord discuté les appellations « humilisme » et « démotisme » pour leur mouvement<sup>92</sup>. Si « démotisme » peut à la limite être considéré comme un synonyme de populisme – au moins au niveau étymologique<sup>93</sup> –, le terme d'« humilisme » montre clairement que le *populus* que Lemonnier veut mettre au centre de son programme esthétique est lié à une conception hiérarchique de la société où existe une classe

---

<sup>88</sup> L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, 182.

<sup>89</sup> *Id.*, p. 193.

<sup>90</sup> *Id.*

<sup>91</sup> Pour ce terme, qui cite le titre du roman-fleuve de Jules Romains *Les hommes de la bonne volonté*, cf. B. DENIS, « La littérature de “bonne volonté” dans la France d'entre-deux-guerres », dans M. Einfalt et J. Jurt (éd.), *Le texte et le contexte: analyses du champ littéraire français, XIXe et XXe siècle*, Paris/Berlin, Éditions MSH/Berlin Verlag A. Spitz, 2002, p. 205-217.

<sup>92</sup> L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 108. Cf. aussi la correspondance entre Thérive et Lemonnier – seulement les lettres d'André Thérive ont été conservées – et notamment A. THERIVE, « Lettre à Léon Lemonnier », 14 juillet 1929, Bibliothèque nationale de France, NAF14111, p. 193-194, reproduite en annexe 3.

<sup>93</sup> Je renvoie ici à la discussion des connotations du terme à l'époque de la publication du manifeste. Pour une analyse plus globale du terme, cf. M.-A. PAVEAU, « Populisme: itinéraires discursifs d'un mot voyageur », *op. cit.*

défavorisée, 'basse' ou 'humble'. Néanmoins, Lemonnier ne souscrit pas à la distinction traditionnelle, tripartite des classes entre les ouvriers, la bourgeoisie et l'aristocratie :

[...] on peut dire que les petits bourgeois, de niveau maintenant avec les classes autrefois inférieures, ont le sens de leur déchéance et font partie du peuple. [...] Ce qui trompe, en effet, c'est ce terme de bourgeoisie que nous tenons de l'ancien régime. En réalité, à l'heure actuelle, il n'y a aucune différence entre le petit employé, qui se considère comme un bourgeois et l'ouvrier aisé qui vit largement.<sup>94</sup>

Dans la conception de Léon Lemonnier, le 'peuple' se trouve ainsi dans un état de transformation après la « déchéance » de la petite bourgeoisie qui se situe dès lors au même niveau social que les ouvriers et vice versa. Le vocabulaire traditionnel aurait désormais perdu sa portée, les situations socio-économiques ayant changé suite à la Première Guerre mondiale. Par conséquent, le 'peuple', tel qu'il est envisagé par Lemonnier dans son manifeste, dispose d'une double caractérisation. D'une part, il englobe « la masse de la société »<sup>95</sup>, dépendante d'un salaire afin d'assurer sa subsistance<sup>96</sup> ; de ce point de vue, le 'peuple' représente un groupe social large dans des situations de vie précaires et qui souffre jusqu'à un certain point de l'exclusion de la vie sociale et culturelle. D'autre part, le 'peuple' est défini par Lemonnier comme le contraire de la grande bourgeoisie et du 'snobisme' qu'elle représente. Le 'peuple' est identifié avec une entité qui défend l'ordre, la raison, la vérité et la simplicité, contre un dérèglement, le « bizarre »<sup>97</sup> ; le roman populiste doit devenir le porte-parole de cette entité.

Si Lemonnier envisage donc le populisme comme un courant littéraire apolitique, cela ne signifie pourtant pas que l'imaginaire social sous-jacent à son projet littéraire ne comporte pas des prises de positions politiques indirectes. Dans son *Manifeste*, il se cristallise le même usage flou et répandu de termes comme 'peuple' ou 'petites gens', termes que Lemonnier utilise comme synonymes<sup>98</sup>. Cette dépolitisation du 'peuple' est l'objet de critiques pendant l'entre-deux-guerres, par exemple dans *Monde*<sup>99</sup>. Ce n'est pourtant pas la visée de Lemonnier : pour lui, le 'peuple' est d'un côté l'entité

---

<sup>94</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., 74sq.

<sup>95</sup> *Id.*, p. 60.

<sup>96</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, op. cit., p. 168 : « L'argent [...] est pour tous ce qu'il fut toujours dans le peuple : le premier élément nécessaire à la subsistance. »

<sup>97</sup> *Id.*, p. 198 : « Nous voulons faire vrai, et non point bizarre. »

<sup>98</sup> À propos de Louis Guilloux, Léon Lemonnier emprunte les deux termes afin de caractériser l'œuvre de celui-ci : « Le goût de la justice, la révolte généreuse contre l'inégalité des classes 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 toutes 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 l'un des meilleurs livres que l'on ait consacrés à la vie des petites gens dans les villes » (*Id.*, p. 175).

<sup>99</sup> « André Thérive, qui a fait un louable effort pour s'approcher de l'âme des petits employés, cherche la vie du peuple sur la plateforme des autobus. Il croit la découvrir en parlant de bagnole, de moutard, d'engueulade, dans sa chronique de *Comedia*. Il fait l'effet d'un touriste de l'Agence Cook à la recherche des 'curiosités' de Belleville » (A. HABARU, « Populisme ? », *Monde*, 21 décembre 1929, p. 3).



représentative de la nation (i.e. comme *populus*), de l'autre l'ensemble des classes subalternes, opprimées et empêchées d'accéder à l'éducation supérieure, d'où leur petitesse (identifiables avec le *plebs* latin)<sup>100</sup>. À cet égard, le *Manifeste* et les autres textes de Lemonnier sont donc représentatifs d'une certaine 'mode' du champ lexical autour du terme 'peuple' ainsi que d'une conception vague de sa portée. En règle générale, le 'peuple' ne désigne pas des classes sociales ou des branches de travail, mais il est plutôt défini par sa marginalité et par l'espace urbain qu'il habite<sup>101</sup>. Encore une fois, l'inspiration pour cette vision du 'peuple' se trouve au XIX<sup>e</sup> siècle et cette fois dans *Le Peuple* de Jules Michelet, où le 'peuple' désigne la majorité de la nation qui n'est pas représentée par l'État.

### 1.2.3. Le 'peuple' et le folklore républicain : l'imaginaire social et ses héritages du XIX<sup>e</sup> siècle

À côté des deux grandes lignes idéologiques de la compréhension du 'peuple', la conception fasciste et communiste, s'ajoute donc une troisième voie. Elle ne se distingue pas des deux conceptions idéologiques – tout au contraire, elle peut s'associer librement aux deux conceptualisations du fascisme et du communisme et comprend le 'peuple' comme élément esthétique. Elle représente l'imaginaire social qui détermine dans l'entre-deux-guerres le concept de 'peuple' et qui conduit les écrivains à façonner une communauté nationale de défavorisés et à esthétiser leur pauvreté par le biais d'une attention particulière prêtée à ses coutumes et traditions. Dans cet imaginaire social, les différences de classe disparaissent en faveur d'un sentiment vague de domination par des élites – intellectuelles, politiques, scientifiques – aliénées de la 'vraie' vie. Le 'peuple' est l'incarnation de l'authentique, du 'vrai' et représente une réalité concrète avec son cours de vie rythmé par les heures du travail et déterminé par le souci économique. Dans ce contexte, la répartition de la société en plusieurs classes bien définies n'est plus d'une grande utilité parce que le niveau de vie et la situation économique des divers ressortissants des différentes classes ne permettrait plus ni une distinction nette, ni un groupement convaincant.

---

<sup>100</sup> À l'origine du concept, le *populus* regroupe uniquement l'ensemble des fantassins et représente donc une catégorie militaire, mais Cicéron le définit déjà comme l'unité de la population romaine liée par le droit. En revanche, *plebs* représente d'abord la masse exclue du *populus* et garde l'idée de la marginalisation, du 'bas peuple' même à partir du moment où il fait partie du *populus* (M. CREPON, B. CASSIN et C. MOATTI, « Peuple, race, nation », *op. cit.*, p. 928sq).

<sup>101</sup> Lemonnier lui-même signale que le roman populiste peut être « tout livre qui dépeindra le peuple tel qu'il apparaît de nos jours dans les villes » (L. LEMONNIER, *Populisme*, *op. cit.*, p. 187). S'il envisage également un roman populiste rural (*Id.*, p. 189), le centre de l'intérêt de la production littéraire populiste restera cependant la situation des marginaux dans les villes, sujet qui transcende largement le courant populiste et qui occupe aussi un grand nombre d'autres auteurs, comme le montrera le troisième chapitre de ce travail.

Le flou terminologique est ouvertement assumé par Lemonnier et ouvre la porte à un large éventail d'auteurs et d'ouvrages à être qualifiés comme populistes<sup>102</sup>. Quoiqu'un tel usage ambigu de 'peuple' doive être envisagé comme une stratégie pour recruter le plus grand nombre de créateurs et de s'imposer au champ littéraire<sup>103</sup>, Lemonnier est loin d'être le seul à présenter un imaginaire social vaste du 'peuple'. En vérité, il s'agit d'un enjeu d'époque qui sous-tend tout genre de discours et qui définit le 'peuple' par l'appartenance à une culture invisible, le folklore de la III<sup>e</sup> République : ce n'est que quelques années après la publication du *Manifeste* que le gouvernement du Front populaire soutient, dans ses efforts pour une politique culturelle, l'intérêt réanimé pour le folklore ; les organes du parti communiste cherchent même à identifier les grèves de 1936 avec un « folklore ouvrier » qui reprendrait des traditions rurales et les installerait au sein de l'espace urbain<sup>104</sup>.

L'attention prêtée au folklore, incarnée par la création du musée des Arts et traditions populaires en 1937 et la publication de manuels à propos du sujet témoigne d'une prise de conscience d'une différence fondamentale entre la culture officielle et une autre culture, celle du 'peuple', qui doit encore être légitimée par le gouvernement. Le 'folklore', l'ensemble des traditions dites 'populaires' et perçues comme menacées dans la société en voie de modernisation, se manifeste même bien avant l'essor du Front populaire. L'idée originale pour un musée de folklore français date de 1889 et depuis 1931, plusieurs projets visent à la création d'un musée en plein air qui pourrait exposer les 'vraies' coutumes de toutes les régions de la France<sup>105</sup>. L'entre-deux-guerres est le moment où les efforts de la politique, de la science, mais aussi de la littérature convergent dans l'objectif de légitimer avec le folklore une 'contre-culture' des masses afin de surmonter le clivage entre le populaire et l'élite<sup>106</sup>. Dans les yeux de folkloristes comme Pierre Saintyves, la culture folklorique est le produit d'un 'peuple' très large qui inclut à la fois les paysans, les ouvriers, les employés et petits fonctionnaires et même des « pseudo-bourgeois »<sup>107</sup>, c'est-à-dire des individus qui sont arrivés à la richesse sans avoir accès à l'instruction ou à la culture d'élite<sup>108</sup>. Chez Saintyves, comme chez les communistes, le

---

<sup>102</sup> La tentative de rassembler le plus grand nombre possible de créateurs autour de la notion se fait également voir dans la tentative de Lemonnier de transmettre ce terme dans d'autres champs de l'art. Cf. à ce propos F. OUELLET et V. TROTTIER, « Présentation », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 7-18, p. 13.

<sup>103</sup> Je reviendrai au deuxième chapitre à l'analyse du champ littéraire et à la question du positionnement sociologique de l'esthétique populiste dans la création de l'entre-deux-guerres.

<sup>104</sup> P. ORY, *La belle illusion*, *op. cit.*, p. 499-501.

<sup>105</sup> B. MÜLLER, « Folklore et Front populaire : savoir du peuple ? Divertissement pour le peuple ? », X. Vigna, J. Vigreux et S. Wolikow (éd.), 2006, p. 117-133, p. 119.

<sup>106</sup> P. ORY, *La belle illusion*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>107</sup> P. SAINTYVES, *Manuel de folklore*, Paris, Librairie Emile Nourry, 1936, p. 35.

<sup>108</sup> Cf. également B. MÜLLER, « Folklore et Front populaire », *op. cit.*, p. 128.

folklore n'est plus limité à l'expression culturelle des paysans, mais se décale lentement vers les pratiques de la vie urbaine. La convergence avec le concept de 'peuple' chez Lemonnier est évidente : les folkloristes ainsi que les populistes qualifient le 'peuple' comme une communauté opprimée, qui ne se résume pas dans une classe sociale ou une communauté rurale précise.

À vrai dire, l'imaginaire folklorique du 'peuple' qui trouve sa réactualisation dans l'entre-deux-guerres hérite, comme le roman populiste, beaucoup du romantisme français et surtout d'écrivains centraux du canon littéraire de la III<sup>e</sup> République comme Victor Hugo et Jules Michelet. Cela ne doit pas surprendre si l'on considère que les deux auteurs sont considérés comme des figures tutélaires de la Troisième République, qui ont mis en scène le 'peuple' comme la masse opprimée dont la révolte conduirait à la République et au règne de la justice<sup>109</sup>. Le romancier et l'historien concordent dans leur vision du 'peuple' comme étant le véritable acteur de l'histoire et comme l'instance morale qui est corrompue ou au moins dénigrée à cause de sa misère et de son oppression par le gouvernement et les élites. Jules Michelet le constate dès le début de son essai *Le Peuple* : « Le trait éminent, capital, qui m'a toujours frappé le plus, dans ma longue étude du peuple, c'est que, parmi les désordres de l'abandon, les vices de la misère, j'y trouvais une richesse de sentiment et une bonté de cœur, très-rares dans les classes riches »<sup>110</sup>. Ainsi, l'historien nie le préjugé propagé par le journalisme et la littérature selon lesquels le 'peuple' est un foyer de criminalité et de conduite contraire aux bonnes mœurs.

Marqué par les traits de la pauvreté et de l'indigence, le 'peuple' d'en bas disposerait selon Michelet, tout au contraire, du grand avantage d'être honnête et plein d'énergie afin d'améliorer le monde. Michelet considère le peuple comme la force motrice de l'histoire et concède, ce faisant, au peuple une suprématie particulière face aux élites intellectuelles, qui réside dans le lien avec la nature et le bon instinct du 'peuple' :

Les classes que nous appelons inférieures, et qui suivent de plus près l'instinct, sont par cela même éminemment capables d'action, toujours prêtes à agir. Nous autres, gens cultivés, nous jasons, nous disputons, nous répandons en paroles ce que nous avons d'énergie. [...]

Eux, ils ne parlent pas tant, ils ne s'enrouent pas à crier, comme font les savants et les vieilles. Mais qu'il vienne une occasion, sans faire bruit, ils en profitent, ils agissent avec vigueur. L'économie des paroles profite à l'énergie des actes.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> F. TARRAGONI, « La science du populisme au crible de la critique sociologique : archéologie d'un mépris savant du peuple », *Actuel Marx*, n° 54, 3 octobre 2013, p. 56-70, p. 208.

<sup>110</sup> J. MICHELET, *Le Peuple*, P. Viallaneix (éd.), Paris, Flammarion, 1974, p. 64.

<sup>111</sup> *Id.*, p. 160.

Il construit ainsi l'imaginaire du « peuple-sève »<sup>112</sup>, c'est-à-dire d'une communauté énergique qui dispose du véritable potentiel d'agir, alors que les classes intellectuelles se perdraient davantage dans des discussions futiles. Face au silence de cette force d'action, l'intellectuel et notamment l'historien devraient payer leur tribut en rendant compte des actions du peuple et en les décrivant avec le plus grand soin<sup>113</sup>. Au sein de l'historiographie, les « simples », les « humbles fils de l'instinct »<sup>114</sup> deviennent les acteurs principaux tandis que l'intellectuel n'est que leur porte-parole.

Afin d'y aboutir, il est néanmoins nécessaire que l'historien se libère de son habitus cultivé et qu'il oublie les leçons de son éducation bourgeoise ; en vérité, Michelet confirme qu'il peut uniquement prétendre à l'objectif d'écrire l'histoire du 'peuple' parce que lui-même en descend comme il le confirme à de nombreuses reprises à travers *Le Peuple*<sup>115</sup>. Il ne suffit donc pas de connaître ses sources et de créer à partir d'elles l'historiographie s'il s'agit de brosser le portrait des classes inférieures, il faut également connaître de première main les conditions de vie et, en outre, garder les traces des origines populaires. Écrire l'histoire du 'peuple' français représente donc un double enjeu pour Michelet : d'un côté, l'historien populaire se distancie du savoir historique afin de se rapprocher de son sujet ; de l'autre, s'adresser au 'peuple' en écrivant son histoire doit porter celui-ci au savoir et lui faciliter l'accès à la compréhension de sa propre histoire<sup>116</sup>.

Le travail de Michelet est ainsi mis en scène comme le résultat d'une double émancipation qui permet de surmonter le clivage entre les classes populaires et le savant qui les observe. Comme Hugo, Michelet considère le savoir et son accessibilité comme les facteurs majeurs d'une amélioration de la misère populaire ; ce savoir ne doit cependant pas corrompre l'instinct des « simples ». Bien au contraire, le savoir que Michelet veut transmettre doit uniquement signaler l'importance de l'instinct et éveiller le sens de la communauté auprès du lecteur. Michelet ne croit pas que l'éducation soit particulièrement nécessaire aux les indigents, mais à la nation entière : la conscience du 'peuple' doit faciliter un retour à la nature et aux liens naturels entre les individus qui seraient marqués par l'amour. Ce serait nécessaire car la société moderne, en voie d'industrialisation et

---

<sup>112</sup> A. PESSIN, *Le Mythe du peuple et la société française du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>113</sup> *Id.*, p. 102sq.

<sup>114</sup> J. MICHELET, *Le Peuple*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>115</sup> A titre d'exemple, Michelet confirme dès le début que « moi aussi, mon ami, j'ai travaillé de mes mains » (*Id.*, p. 58) ; ainsi que « j'ai cru comme une herbe entre deux pavés, mais cette herbe a gardé sa sève, autant que celle des Alpes. Mon désert dans Paris même, ma libre étude et mon libre enseignement, [...] m'ont agrandi, sans me changer. Presque toujours, ceux qui montent, y perdent, parce qu'ils se transforment ; ils deviennent mixtes, bâtards ; ils perdent l'originalité de leur classe, sans gagner celle d'une autre. Le difficile n'est pas de monter, mais, en montant, de rester soi » (*Id.*, p. 72).

<sup>116</sup> F. TARRAGONI, « Le peuple et son oracle. Une analyse du populisme savant à partir de Michelet », *op. cit.*, p. 115.

d'urbanisation, ignorerait les liens d'amour en confiant la création d'une cohésion sociale à la machine et son pouvoir égalisateur<sup>117</sup>. Le travail de l'historien lui restitue sa place dans l'histoire et fonde le mythe du 'peuple' démocratique de la III<sup>e</sup> République comme acteur principal de l'État. L'instinct figure dans ce contexte comme une sagesse 'autre' qui caractérise les « simples » et dont eux seuls disposent.

En conclusion, il n'y a que peu de caractéristiques qui définissent le 'peuple' de Michelet : l'instinct et l'action spontanée, le silence que le lettré doit combler à sa place, la moralité et le sens du devoir envers la patrie. Michelet trouve cet amour dans son état plus pur chez les paysans, mais elle figure aussi dans d'autres groupes sociologiques : « Les pauvres aiment la France, comme lui ayant obligation, ayant des devoirs envers elle. Les riches l'aiment comme leur appartenant, leur étant obligée. Le patriotisme des premiers, c'est le sentiment du devoir ; celui des autres, l'exigence, la prétention d'un droit. »<sup>118</sup> Autrement dit, moins les individus sont pourvus de moyens de subsister, plus le patriotisme se fait voir ; or, le patriotisme est pour Michelet le trait distinctif principal du 'peuple'. Par conséquent, les paysans et les ouvriers appartiennent clairement au 'peuple' de Michelet, dans une échelle moins grande, les fabricants et les marchands. En est plutôt exclue la grande bourgeoisie que Michelet décrit comme froide et foncièrement différente.

Ce clivage est l'essence de l'imaginaire social du populisme, tel qu'il se perpétue dans l'entre-deux-guerres. Il facilite la fusion de la pauvreté et du patriotisme au sein du 'peuple', de sorte que celui-ci représente à la fois l'oppression et les traditions nationales. En outre, il souligne le fait que le 'peuple' n'est pas identifiable à une couche sociale, mais à une « qualité de l'être collectif »<sup>119</sup>. Si les classes inférieures, les pauvres et les marginaux forment donc majoritairement le 'peuple' dans le système de l'imaginaire social, ce n'est pas en premier lieu à cause de leur situation socio-économique, mais parce que leur situation leur permet d'accéder à la forme et à la façon de « l'être collectif » qu'est le 'peuple' : une forme d'héroïsme silencieux, anti-intellectuel, spontané et moral.

Michelet n'est pas le seul à louer l'instinct comme étant la force centrale de la nation au XIX<sup>e</sup> siècle ; d'autres penseurs comme Renan ou Proudhon l'idéalisent également et le considèrent comme valeur partagée du 'peuple' dont les origines se laissent retracer jusqu'à l'antiquité<sup>120</sup>. Le 'peuple' est donc presque considéré comme une forme

---

<sup>117</sup> J. MICHELET, *Le Peuple*, op. cit., p. 143-145, cf. également A. PESSIN, *Le Mythe du peuple et la société française du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 110.

<sup>118</sup> J. MICHELET, *Le Peuple*, op. cit., p. 141.

<sup>119</sup> A. PESSIN, *Le Mythe du peuple et la société française du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 113.

<sup>120</sup> F. MAROTIN, « L'instinct du peuple : du mythe romantique à l'histoire positive (sur Michelet, Proudhon, Renan) », dans S. Bernard-Griffiths et A. Pessin (éd.), *Peuple, mythe et histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, p. 65-76, p. 73.

laïcisée de la *civitas dei*, l'instinct étant le remplacement de la voix de Dieu<sup>121</sup>. Rendre justice à cet instinct et l'accompagner afin qu'il soit encore plus fonctionnel et afin qu'il ne conduise pas les 'petites gens' aussi souvent à la misère devient, par conséquent, le devoir des lettrés. Victor Hugo est probablement l'exemple le plus emblématique de ce « populisme savant »<sup>122</sup> qui influence l'esthétique populiste de l'entre-deux-guerres.

Dans *Les Misérables*, le romancier brosse le portrait de la misère sociale telle que le 'peuple' est censé de la vivre véritablement, avec tous ses dangers et ses horreurs qu'elle comprend. L'exergue le signale – et souligne la pertinence sociale du projet littéraire :

Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles.<sup>123</sup>

La socialité que Hugo veut représenter et dont il se fait le porte-parole, est le milieu des plus démunis de la société. En contraste avec Michelet, Hugo ne s'arrête cependant pas particulièrement à la démystification de cette couche sociale comme étant anodine et secrètement héroïque : tout au contraire il contribue plutôt au mythe des « classes dangereuses »<sup>124</sup> en soulignant le danger constant que les individus y doivent affronter. Hugo confirme le danger et en rend responsable l'injustice politique de la société. Il ne nie donc pas la présence renforcée de la criminalité et de la prostitution au sein du 'peuple', mais il cherche à en dévoiler les mobiles – l'oppression sociale et l'inaccessibilité de l'éducation – qui poussent les marginaux à la délinquance<sup>125</sup>.

En revanche, Hugo soutient comme Michelet que la nature de l'homme, et surtout de celui qui est issu des couches modestes de la société, est loin d'être portée à la délinquance. C'est donc uniquement le milieu et les conditions de vie qui corrompent les pauvres. Pour Victor Hugo, il faut, par conséquent, sauver le 'peuple' par le moyen de l'éducation. L'écrivain a le devoir d'instruire le 'peuple' afin de le créer et afin de l'influencer dans son instruction, comme il le souligne dans *William Shakespeare* :

Jusqu'à ce jour, il y a eu une littérature de lettrés. En France surtout, nous l'avons dit, la littérature tendait à faire caste. [...] Sortons, il en est temps, de cet ordre d'idées. La démocratie l'exige. L'élargissement actuel veut autre chose. Sortons du collège, du conclave, du compartiment, du petit goût, du petit art, de la petite chapelle. La poésie n'est pas une coterie. [...] Il semble qu'on lise sur le fronton

<sup>121</sup> *Id.*, p. 69.

<sup>122</sup> F. TARRAGONI, « Le peuple et son oracle. Une analyse du populisme savant à partir de Michelet », *op. cit.*

<sup>123</sup> V. HUGO, *Les Misérables*, M. Allem (éd.), Paris, Gallimard, 2001, p. 3.

<sup>124</sup> Le terme provient de L. CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Plon, 1969.

<sup>125</sup> A. PESSIN, *Le Mythe du peuple et la société française du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 56.

d'un certain art : *On n'entre pas*. Quant à nous, nous ne nous figurons la poésie que les portes toutes grandes ouvertes. L'heure a sonné d'arborer le Tout pour tous. Ce qu'il faut à la civilisation, grande fille désormais, c'est une littérature de peuple.<sup>126</sup>

La littérature doit donc être engagé afin de s'ouvrir à tout le monde<sup>127</sup> ; au lieu de souligner ou de créer des publics séparés et ségrégués, Hugo veut créer le 'peuple' et l'instruire dans ses goûts afin de renforcer la cohésion sociale à partir de valeurs partagées. Indirectement, Hugo fournit ainsi une définition de ce qu'il entend par 'peuple' : c'est à la fois l'Homme en soi, la communauté des humains, et les défavorisés auxquels l'accès à la culture serait jusque-là interdit. Si Hugo n'exclut donc pas la bourgeoisie du 'peuple' – il l'appelle dans *Les Misérables* « cet à-peu-près de peuple »<sup>128</sup> – il la rend responsable de s'opposer à la Révolution de 1830 et ainsi d'« arrêter la marche même du genre humain »<sup>129</sup>. Le véritable 'peuple' se trouve, pour cette raison, chez les plus démunis de la société qui sont menacés de déchoir dans la criminalité. Ainsi, le 'peuple' hugolien se compose des images de la nuit, de l'errance, mais aussi de l'irresponsabilité enfantine<sup>130</sup>.

L'imaginaire qu'il utilise pour illustrer la malléabilité des démunis et leur caractère docile se trouve également dans *Les Misérables* : l'incarnation du 'peuple' est le « gamin de Paris »<sup>131</sup>, le « parvulus » ou bien l'« *homuncio* »<sup>132</sup> qui est représenté au sein du roman par Gavroche. Comme ce personnage romanesque, le 'peuple' est un mélange de vertu et de vice, mais la vertu lui est innée. Le 'peuple', ayant gardé dans son éloignement de la culture son lien avec l'état naturel, est innocent et incorruptible<sup>133</sup>. La métaphore de l'enfant permet à Hugo, en outre, de présenter le « peuple-enfant » comme l'avenir et son instruction comme un travail au progrès humain<sup>134</sup>.

---

<sup>126</sup> V. HUGO, *William Shakespeare*, D. Peyrache-Leborgne (éd.), Paris, Flammarion, 2003, p. 256sq, italiques reprises de l'original.

<sup>127</sup> Chez Hugo, la littérature doit marier le Beau, le Bien et la Vérité dans un seul élément esthétique ; une telle vision du devoir littéraire permet également son ouverture vers les discours politiques (cf. B. DENIS, *Littérature et engagement*, *op. cit.*, p. 173). Afin de comprendre en quoi le terme de littérature engagée est justifié à propos de Victor Hugo, il suffit de comparer cet extrait avec les analyses de la littérature en 1947 dans *Qu'est-ce que la littérature* de Sartre et d'observer les convergences : « Je parle de l'écrivain français, le seul qui soit demeuré un bourgeois, le seul qui doive s'accommoder d'une langue que cent cinquante ans de domination bourgeoise ont cassée, vulgarisée, assouplie, truffée de 'bourgeoisismes' dont chacun semble un petit soupir d'aise et d'abandon [...] Malheureusement, de ces hommes, à qui nous *devons* parler, un rideau de fer nous sépare dans notre pays : ils n'entendront pas un mot de ce que nous leur dirons. La majorité du prolétariat, corsetée par un parti unique, encerclée par une propagande qui l'isole, forme une société fermée, sans portes ni fenêtres. [...] Cela signifie clairement que nous écrivons contre tout le monde, que nous avons des lecteurs, mais pas de public. » (J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, p. 169, 251, 263, italiques reprises de l'original) Les deux auteurs partagent donc la même volonté d'ouvrir la littérature à de nouveaux publics et de créer une communauté de lecteurs partageant les mêmes valeurs.

<sup>128</sup> V. HUGO, *Les Misérables*, 2001, *op. cit.*, p. 1075.

<sup>129</sup> *Id.*, p. 845.

<sup>130</sup> A. PESSIN, *Le Mythe du peuple et la société française du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>131</sup> V. HUGO, *Les Misérables*, 2001, *op. cit.*, p. 592.

<sup>132</sup> *Id.*, p. 591, italiques dans l'original.

<sup>133</sup> *Id.*, cf. aussi A. PESSIN, *Le Mythe du peuple et la société française du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>134</sup> A. PESSIN, *Le Mythe du peuple et la société française du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 74.

Pour conclure, les romantiques et avant tout Michelet et Hugo forgent l’imaginaire du ‘peuple’ en tant que communauté de démunis et d’indigents, innocemment arrivés en bas de l’échelle sociale. Le ‘peuple’ est donc pauvre au sens économique, mais aussi dans son style de vie ; il est cependant revalorisé comme étant le foyer des valeurs nationales telles que la liberté et des bonnes mœurs telles que l’honnêteté et la simplicité. Michelet et Hugo revalorisent ainsi la pauvreté afin d’accuser et de dénoncer l’oppression sociale<sup>135</sup> que des ‘honnêtes gens’ doivent subir dans les monarchies ; ils défendent les valeurs révolutionnaires et républicaines. Le champ lexical de ‘peuple’ est, par ailleurs, toujours lié en français à la mémoire historique de la Révolution française.

L’esthétique du roman populiste et de la majorité des créations culturelles de l’entre-deux-guerres hérite donc du « populisme romantique »<sup>136</sup> et le fait fusionner avec l’intérêt naissant pour le folklore et avec le retour au premier plan de l’écriture réaliste et naturaliste. Le projet du roman populiste illustre ainsi la relation entre les conceptions politiques, leur discussion dans l’espace public et les imaginaires que l’art emploie afin de s’y intégrer<sup>137</sup>. Plus concrètement, l’esthétique populiste effectue une réactualisation de l’imaginaire du ‘peuple’ du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, l’imaginaire des romans s’appuie davantage sur les idéaux politiques de la III<sup>e</sup> République que sur des réalités sociologiques. Même chez les écrivains prolétariens qui revendiquent plus clairement la prise de position de la classe ouvrière, le prolétariat prend des dimensions assez vastes et comprend des artisans : c’est visible dans le roman d’Henry Poulaille, *Le Pain quotidien*, qui relate la vie d’une famille d’un charpentier et d’une vannière, mais aussi de *La Maison du peuple* de Louis Guilloux ou de *Hôtel du Nord* d’Eugène Dabit, tous considérés par Poulaille et par la suite par Ragon comme des ouvrages-clés de la littérature prolétarienne<sup>138</sup>. La nébuleuse du roman populiste illustre comment les écrivains de la fin de l’entre-deux-guerres envisagent avant la fin de la Troisième République l’unité nationale en participant à la construction du mythe du ‘peuple’ qui accompagne le Front Populaire de 1936.

---

<sup>135</sup> C’est, selon Yves Lochard, une de quatre fonctions du discours sur la pauvreté, cf. Y. LOCHARD, *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques (1848 - 1914)*, s. l., Presses Universitaires de Vincennes, 1998, p. 195-197.

<sup>136</sup> F. TARRAGONI, « Le peuple spectateur et l’émancipation démocratique », *op. cit.*, p. 208.

<sup>137</sup> F. TARRAGONI, « La science du populisme au crible de la critique sociologique », *op. cit.*, p. 201.

<sup>138</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 60, 365, 379 ; M. RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française: littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d’expression populaire*, Paris, A. Michel, 1986, p. 213sq. et p. 217-219. Les romans de Guilloux et de Dabit sont cependant considérés par le fondateur du roman populiste comme des bons exemples de son propre courant, cf. L. LEMONNIER, *Populisme*, *op. cit.*, p. 115, 175. Ragon explique rapidement dans l’introduction son parti pris : « Or, si Dabit et Rémy ont reçu le prix Populiste, ils n’ont jamais adhéré à cette École ; pas plus que Marc Bernard. Et encore moins Poulaille, adversaire acharné du populisme, avant tout représenté par Lemonnier et Thérive. Il n’empêche que Dabit et Rémy, acceptant le prix Populiste (que Poulaille, pour sa part, refusa) ont contribué à cette confusion. Confusion poursuivie par l’attribution du prix Populiste à Jean Pallu (1930), Louis Guilloux (1942), Bernard Clavel (1962). » (M. RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, *op. cit.*, p. 15)



### 1.3. L'esthétique populiste face à la démocratisation de la littérature

Poursuivant l'objectif de fournir une représentation 'vraie' du 'peuple', le roman populiste fait-il donc partie d'une littérature démocratique ? À première vue, la proximité relative des domaines de la démocratie et du populisme, le 'peuple' comme centre d'intérêt et la reprise de sujets brûlants de l'actualité politique semblent le suggérer. Une analyse plus profonde montrera cependant qu'il n'est pas aussi facile de répondre à cette question. En vérité, il faut interroger les liens que la littérature entretient en général avec les régimes politiques, et notamment avec la démocratie ; l'exemple du roman populiste peut servir à éclaircir les interférences complexes des deux champs.

Tout au début du roman populiste, la négation de la démocratie en littérature prévaut. La fonction régulatrice et la portée nationale de l'œuvre romanesque sont au centre de l'intérêt d'André Thérive quand il s'implique dans la fondation du roman populiste. Avant la publication du *Manifeste* par Lemonnier, Thérive s'occupe du sujet dans deux articles qu'il écrit pour *L'Opinion* en 1925 et pour *Comedia* en 1927 : dans « Les romans et le peuple », Thérive soutient encore la thèse selon laquelle l'art ne réussit pas à s'allier à la représentation du 'peuple'. Après une critique malveillante du roman rural *La Vestale* d'Auguste Bailly, il fait de plus référence à la littérature prolétarienne de Lucien Bourgeois et d'Henry Poulaille<sup>139</sup>. Thérive continue à douter du fait que « notre littérature se démocratise ; et pour dire vrai, je suis plutôt persuadé du contraire »<sup>140</sup> ; les tentatives d'aboutir à une littérature « populaire » lui semblent vaines à cause de leur manque de réflexion.<sup>141</sup>

En 1927, cependant, Thérive est moins pessimiste et propose, à partir du naturalisme, une approche qui se retrouve plus tard dans le *Manifeste du roman populiste* de Léon Lemonnier :

C'est un 'naturalisme social' que je prévoyais pour demain, et que j'annonçais comme nécessaire, tremblant qu'il ne soit pas fatal... À cet égard le naturalisme ne signifie pas l'amour des choses basses et des réalités atroces, mais l'amour des petites gens et des gens médiocres. Celui-là, à une époque où l'on s'imaginerait en démocratie, n'a pas l'air d'étouffer nos hommes de lettres. Ils ont bien tort : et je fais des vœux pour qu'il s'empare de leur curiosité, à défaut de leur cœur.<sup>142</sup>

Thérive préfigure la récusation du « snobisme » qui se trouve chez Lemonnier ; contrairement au roman moderne qui situerait son histoire dans le milieu de la haute bourgeoisie, le roman doit, selon Thérive, renouer avec une esthétique naturaliste dans ce sens qu'elle doit chercher à révéler les conditions de vie des couches sociales défavorisées

---

<sup>139</sup> A. THERIVE, « Les romans et le peuple », *L'Opinion*, 24 octobre 1925, p. 15-17.

<sup>140</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>141</sup> *Id.*, p. 17.

<sup>142</sup> A. THERIVE, « Plaidoyer pour le naturalisme », *Comedia*, 5 mars 1927, p. 1.

vivant dans la précarité ; mais contrairement à l'exemple des œuvres de l'époque naturaliste qui sont perçues comme trop 'pessimistes', le « naturalisme social » que Thérive envisage doit s'approcher du sujet avec de la bienveillance afin d'aboutir à une description plus juste. Cette justice des moyens littéraires doit indirectement servir au projet démocratique : la littérature assume donc la charge de défendre l'égalité vu qu'elle sert à représenter les couches sociales ignorées par la politique. La pensée d'André Thérive est loin de présenter une innovation au moment de la parution de son article : dès le XIX<sup>e</sup> siècle, l'essor du journalisme et la publication de journaux et revues visant explicitement un public ouvrier ainsi que la « représentation poétique » évoquée par Eugène Sue en 1844 dans la préface des poésies de Savinien Lapointe poursuivent le même objectif que lui<sup>143</sup>. La nouveauté introduite par Lemonnier et Thérive est l'insistance sur l'« amour du peuple »<sup>144</sup> et sur la bienveillance que l'écrivain doit montrer face à ses personnages ; le roman 'démocratique' ne devrait pas se présenter comme un reportage social qui pourrait contribuer à la représentation du 'peuple' comme 'populace', au contraire, le roman doit élever les personnages et les montrer sous la forme de « petites gens » honorables.

Autant chez Thérive que chez Lemonnier, la notion des « petites gens » devient le synonyme de 'peuple' qu'il faut représenter dans la littérature. Cependant, les « petites gens » ne sont à la base qu'une masse anonyme, composée d'individus que rien n'assemble sauf le fait qu'ils ne sont pas les « snobs », l'élite hautaine et inatteignable qui définirait les goûts culturels.<sup>145</sup> Derrière la notion se cache donc une posture apolitique, mais surtout l'idée d'un relativisme culturel qui définit le 'petit' et l'« humble » comme des valeurs qui méritent l'amour des créateurs : leur indigence est 'vraie' et 'authentique', d'où l'intérêt de la représenter au niveau littéraire. La représentation littéraire peut conduire à promouvoir cet « amour du peuple » et enfin contribuer à non seulement normaliser la littérature française après la phase de l'inquiétude, mais aussi à corroborer la cohésion sociale.

Les citations de Thérive montrent donc que le rapport entre la littérature et la démocratie existe, mais dans le cas du roman populiste, il ne se fait voir qu'à un niveau implicite. Chez Thérive, mais aussi chez Lemonnier, le 'peuple' figure avant tout comme moyen stylistique censé épurer la littérature et la reconduire vers un certain classicisme. L'esthétique populiste peut néanmoins avoir aussi d'autres effets. Pour cette raison, il faut

---

<sup>143</sup> Préface de S. LAPOINTE, *Une voix d'en bas. Poésies*, Paris, Bureau de l'imprimerie, 1844, p. XV. A propos de la représentation littéraire du 'peuple' ignoré, cf. P. ROSANVALLON, *Le peuple introuvable, op. cit.*, p. 279-288.

<sup>144</sup> L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 189.

<sup>145</sup> P. ROGER, « Le roman du populisme », *Critique*, vol. 776-777, n° 1, 2012, p. 5-23, p. 14.

revenir sur les liens que les Lettres ont établi avec la politique ; il faut surtout rappeler la manière dont la recherche envisage le rapport entre la littérature et la démocratie.

### 1.3.1. Littérature et démocratie : quelques approches théoriques

Tout d'abord, on peut observer que les chercheurs partent de conceptions diverses de la démocratie et des niveaux auxquels elle opère en littérature. Nelly Wolf a abordé le problème de la manière la plus englobante à partir de 1990,<sup>146</sup> malheureusement sans s'attarder au roman populiste et à ses enjeux. Cela mis à part, son approche se focalise sur d'autres *topoi* littéraires comme le roman régional, avant de se pencher presque exclusivement sur la question de la *mimésis* du français populaire au sein du roman. La confrontation aux tendances du roman de l'entre-deux-guerres montre les faiblesses d'une telle vue d'ensemble : si la question linguistique est loin d'être anodine, elle n'est néanmoins qu'un seul élément de la mise en scène du 'peuple'. En outre, le 'peuple' ne figure pas uniquement dans le roman régional à l'époque de l'entre-deux-guerres ; dans le contexte du roman populiste d'auteurs comme Léon Lemonnier, André Thérive, Marcel Aymé ou même dans le cas spécial d'Eugène Dabit, une certaine forme du roman urbain, situé à Paris et son environnement direct, domine clairement. Cela n'a rien d'étonnant si l'on considère que Lemonnier définit le 'peuple' plutôt comme l'ensemble des travailleurs employés<sup>147</sup>. Une telle vision du 'peuple' comme entité urbaine et comme une société mythologique – plus précisément : comme « le peuple de Paris »<sup>148</sup> – décale le centre d'intérêt vers l'analyse d'un espace urbain, qui est structurée d'une manière perpendiculairement opposée au roman régional. La description de l'espace et des formes de vie urbaines renvoie à la fois à la modernisation de la vie sociale par le progrès technique et la transformation urbanistique de la capitale et ses environs, ainsi qu'aux instabilités de la société, ses dangers et sa fragilité.

Dans *Le Roman de la démocratie*, Nelly Wolf tente, en revanche, d'établir un lien structural entre le roman et la démocratie. Elle voit un premier indice pour ce rapport dans la ressemblance du contrat narratif avec le contrat social de Rousseau<sup>149</sup> – qu'elle cite comme unique autorité pour la définition de la démocratie moderne<sup>150</sup>. De cette façon, le

---

<sup>146</sup> N. WOLF, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, *op. cit.*, notamment p. 11-36.

<sup>147</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>148</sup> Pour une définition de cette notion, cf. J.-L. ROBERT et D. TARTAKOWSKY, « Le peuple et Paris », dans J.-L. Robert et D. Tartakowsky (éd.), *Paris le peuple: XVIIIe - XXe siècle*, Paris, Publ. de la Sorbonne, 1999, p. 7-18.

<sup>149</sup> N. WOLF, *Le roman de la démocratie*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 17.

<sup>150</sup> Nelly Wolf affirme que Rousseau « en dépit de son attachement au modèle romain ou genevois, anticipait [la démocratie moderne] lorsqu'il insistait sur la transformation des personnes réelles en personnes morales dans le contrat social » (*Id.*, p. 22). Si Wolf fait également référence à Marx et à Tocqueville, elle prend leurs conceptions de démocratie seulement comme point de départ pour la thématization des inégalités dans le

roman serait capable de mettre en scène la démocratie au niveau de la structure générique du roman, où l'auteur s'adresse à un lecteur « qui est en droit son égal »<sup>151</sup>, ainsi qu'au niveau de l'histoire romanesque où le lecteur s'intègre dans la « société fictive »<sup>152</sup> du roman. Ainsi, le roman est, selon Nelly Wolf, doublement démocratique, tant au niveau de la forme qu'au niveau de sa représentation de la société<sup>153</sup>. Malgré le fait que Wolf souligne dès l'entrée que ses observations se limitent à un certain modèle de roman contractuel,<sup>154</sup> elle semble convaincue que le roman est essentiellement le genre littéraire correspondant à la démocratie et se développant en analogie avec elle.<sup>155</sup>

Une telle approche généralise trop pour être d'une véritable utilité : De toute évidence, Nelly Wolf fait fusionner le roman avec le concept de la démocratie afin de réévaluer le lien entre la littérature et les grandes idéologies totalitaires et de concéder une certaine valeur littéraire à des ouvrages teintés idéologiquement. De cette façon, elle peut lire l'inscription d'un roman dans un programme idéologique comme une « suspension provisoire de la démocratie » qui ne réussirait pourtant pas à s'emparer complètement du roman par sa structure démocratique inhérente.<sup>156</sup> Mais affirmer que le genre romanesque porte en soi les marques d'une analogie avec la conception rousseauiste du contrat social masque justement les différences entre ces œuvres s'inscrivant explicitement dans un tel héritage – ou dans les concepts de la démocratie d'autres théoriciens, comme Tocqueville, largement ignoré par Wolf – et ceux qui le rejettent. Néanmoins, l'idée principale de Nelly Wolf doit être approfondie afin de reconstruire la place de la littérature dans la sphère publique à un certain moment historique donné. Un tel travail, cependant, s'inscrirait plutôt dans le lignage de la recherche sociopolitique de Jürgen Habermas<sup>157</sup> que dans une recherche littéraire comme celle de Nelly Wolf.

Jacques Rancière s'interroge au niveau philosophique sur le rapport entre démocratie et littérature. Ce faisant, il arrive à des résultats étonnants. Prenant comme point de départ la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et notamment les romans de Flaubert et la

---

régime démocratique (*Id.*, p. 25-26), non pour enrichir sa compréhension de la démocratie qui se limite chez Wolf à la présence et la négociation d'un contrat social entre égaux.

<sup>151</sup> N. WOLF, *Le roman de la démocratie*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>152</sup> *Id.*, p. 18.

<sup>153</sup> *Id.*, p. 42.

<sup>154</sup> *Id.*, p. 8.

<sup>155</sup> Cette conviction culmine dans l'affirmation laconique que « [l]e roman est le parvenu de la littérature, comme la République est la parvenue de la politique, les bourgeois les parvenus de la société, et l'Amérique la parvenue des nations et une nation de parvenus » (*ibid.*, p. 25). À part la formulation très imprécise et de tendance chauvine, il se laisse observer que Nelly Wolf semble ignorer la longue tradition du roman qui trouve ses origines déjà en Grèce antique, cf. par exemple T. PAVEL, *La pensée du roman*, Nouvelle édition, revue et refondue, Paris, Gallimard, 2014

<sup>156</sup> N. WOLF, *Le roman de la démocratie*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>157</sup> L'ouvrage fondateur d'un tel travail est J. HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

poésie de Mallarmé, il montre que les auteurs modernes, au moment de mettre le style au premier plan de la création littéraire, adoptent le principe de l'égalité et prennent définitivement congé de la conviction d'une différence entre *genus grande* et *genus humilis* ; il n'y a plus de séparation entre les registres d'expression<sup>158</sup>. Partant de cette hypothèse, on pourrait affirmer qu'à partir du moment où le style devient la catégorie primaire de la littéralité, l'ouverture du roman par les procédés d'oralisation du style littéraire deviennent possible. Pour Jacques Rancière, l'entrée d'écrivains ouvriers dans le champ littéraire n'est pas en revanche un indice suffisant d'une démocratisation de la littérature. Bien au contraire, il montre que les écrivains de métier comme Eugène Sue ou Georges Sand auraient plutôt contribué à éloigner les ouvriers d'une littérature démocratique : les promoteurs de la poésie ouvrière auraient encouragé les nouveaux auteurs à abandonner la banalité originelle de leurs écrits parce qu'ils les ont invités à écrire « de la poésie *vraiment* ouvrière »<sup>159</sup> incluant des chants et des hymnes sur la condition de leur classe. Ainsi, la littérature ouvrière serait devenue une expression culturelle autre, soulignant la scission et non l'unité démocratique. On peut donc déduire que la véritable littérature démocratique se distingue, selon Rancière, par une autonomisation de l'auteur et de son style, indépendamment de sa classe ou de sa situation économique.

Une telle conception comporte cependant deux paradoxes : premièrement, Rancière souligne la valeur démocratique d'une littérature monologique comme celle de Flaubert contrairement à des conceptions antérieures comme celle du dialogisme chez Mikhaïl Bakhtine<sup>160</sup>. Au lieu du dialogisme, Rancière souligne l'importance du style et du statut de la littérature comme art autonome. Deuxièmement, Rancière vient jusqu'à opposer la démocratisation à la notion de représentation, vu qu'il nie la valeur démocratique d'une littérature ouvrière militante<sup>161</sup>. Finalement, il s'ajoute l'approche essentialiste du travail de Rancière : au lieu d'argumenter à partir du texte et de sa situation historique, à partir des conditions de sa production et parution et du contexte littéraire et culturel, Rancière explique sa vision de la littérature démocratique en revenant souvent à Platon ou à Cervantès. Pour conclure, la vision du lien entre littérature et démocratie chez Jacques Rancière est très particulière : il perçoit la démocratisation du système politique comme la condition préalable d'une autonomisation de la littérature comme valeur indépendante ; par conséquent, l'expression littéraire démocratique serait le

<sup>158</sup> J. RANCIERE, *Politique de la littérature*, 2007, *op. cit.*, p. 17-19.

<sup>159</sup> J. RANCIERE, « Politiques de l'écriture », *op. cit.*

<sup>160</sup> Cf., à titre d'exemple M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, D. Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978, p. 226-230.

<sup>161</sup> S. VEG, « La démocratie, un objet d'étude pour la recherche littéraire ? », *Revue de littérature comparée*, vol. 329, n° 1, 1<sup>er</sup> juillet 2009, p. 103sq.

développement d'un style qui transforme l'écrivain en 'égalisateur' du langage, donnant à chaque parole la même valeur. Ce qui compte dans ce projet littéraire n'est que de se séparer du style de « l'universel reportage »<sup>162</sup>, donc de s'écarter du style journalistique.

Dans les dernières années, d'autres approches se basent notamment sur une contextualisation historique plus concrète et tiennent également compte du rôle du lecteur dans la démocratisation de la littérature<sup>163</sup>. En sont des exemples le numéro 6 de la *Revue critique de fiction française contemporaine* de 2013, dirigé par Emilie Brière et Alexandre Gefen, consacré au sujet « fiction de démocratie » ainsi que le numéro 99 de la revue *Communications* « Démocratie et littérature. Expériences quotidiennes, espaces publics, régimes politiques », dirigé par Philippe Roussin et Sebastian Veg et publié en 2016.<sup>164</sup> L'interrogation des rapports entre littérature et démocratie présente donc un enjeu majeur de la recherche actuelle. Le rapport entre le champ politique et l'expression littéraire se trouverait selon de telles approches dans la définition d'un « ethos démocratique »<sup>165</sup> historique particulier déterminant les interactions entre écrivain et lecteur. À titre d'exemple, Philippe Roussin rappelle à partir de ses analyses d'Alexis de Tocqueville que la littérature des temps démocratiques marque le congé des règles rhétoriques, une observation qui se trouve également chez Rancière.<sup>166</sup> Dans son ouvrage majeur sur Céline et la littérature de l'entre-deux-guerres, Philippe Roussin montre les paradoxes de l'abandon du système rhétorique dans les années trente où il repère une forme de « terreur » littéraire : le « poétique » prend le dessus sur la rhétorique, mais les écrivains de l'entre-deux-guerres cherchent néanmoins à rétablir le lien entre le 'peuple' et la nation en s'emparant de l'oralité comme effet littéraire. Tout en écartant la rhétorique de la littérature, celle-ci reprend donc une fonction politique afin de représenter la société tandis que le langage littéraire devrait apparaître comme unique et nouveau<sup>167</sup>.

Ce qui diffère dans les analyses de Philippe Roussin de Jacques Rancière est la considération de l'oralisation qui devient un moyen stylistique majeur des écrivains alors

---

<sup>162</sup> J. RANCIERE, « Politiques de l'écriture », *op. cit.*, p. 34.

<sup>163</sup> Un survol toujours assez complet des directions de la recherche actuelle se trouve dans S. VEG, « La démocratie, un objet d'étude pour la recherche littéraire ? », *op. cit.*

<sup>164</sup> La dernière parution s'inscrit, comme le travail présent, dans le cadre du Groupe de recherche international « Littérature et démocratie (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle) : approches historiques, théoriques et comparées » (GDRI CNRS, 2016-2019). L'interrogation des rapports entre littérature et démocratie présente donc un enjeu majeur de la recherche actuelle.

<sup>165</sup> Cf. G. SAPIRO, « Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique : du réalisme à l'autofiction », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 6, 5 juillet 2013, p. 97-110.

<sup>166</sup> P. ROUSSIN, « Démocratie de la fiction », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 6, 19 octobre 2013, p. 17-25

<sup>167</sup> P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 623.

que Rancière souligne notamment la « monophonie »<sup>168</sup> de Flaubert comme un marqueur infallible de la littérature démocratique. Deuxièmement, Philippe Roussin fournit dans ses analyses une riche contextualisation de l'essor des stylistiques et thématiques littéraires de l'époque.

De cette façon, les nouvelles approches de l'analyse des rapports entre démocratie et fiction ferment la lacune entre les études littéraires et sociologiques. Si Jean-Pierre Morel propose déjà en 1985 une approche historiographique du champ littéraire sous l'impact de l'Internationale communiste et fournit ainsi un travail qui dégage les interdépendances de la littérature et de la politique dans l'entre-deux-guerres,<sup>169</sup> son travail néglige largement l'analyse des textes littéraires. Les nouvelles approches doivent tenir compte des deux champs de recherche.

Si l'on veut, par conséquent, approcher la littérature de l'entre-deux-guerres et dans un deuxième temps le film de l'époque tout en appréhendant les rapports potentiels avec les enjeux de la démocratie, il faudra s'interroger sur les problématiques suivantes :

1. Quels liens apparaissent dans la littérature avec les autres expressions artistiques et avec les discours de la sphère publique ?
2. Quels principes esthétiques poursuit la littérature afin d'établir des rapports avec la sphère publique ? En quoi s'écarte-t-elle de celle-ci ?
3. Comment la communauté nationale est-elle représentée et à partir de quels procédés stylistiques ?
4. Y a-t-il une esthétique particulière qui s'associe à certaines positions idéologiques ?

Ces questions seront l'objet de cette étude et seront sommairement abordées dans le prochain sous-chapitre.

### 1.3.2. L'éthos démocratique dans la littérature de l'entre-deux-guerres

On peut observer les relations que la culture entretient avec la démocratie si l'on se penche sur l'exemple de la littérature et, en particulier, sur le « roman social »<sup>170</sup> de l'entre-deux-guerres. Le concept de 'peuple' et les procédés employés à sa fictionnalisation dans le roman de l'entre-deux-guerres semblent l'articulation principale entre l'expression littéraire et le domaine politique. Contrairement à un lien structural reliant le genre romanesque à un système politique, on doit plutôt concevoir le rôle de la démocratie dans

---

<sup>168</sup> J. RANCIÈRE, « Politiques de l'écriture », *op. cit.*, p. 20.

<sup>169</sup> J.-P. MOREL, *Le roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France, 1920-1932*, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>170</sup> Pour une définition de cette notion, cf. S. BÉROUD et T. RÉGIN, « Introduction. Réflexions sur la notion de roman social », dans S. Béroud et T. Régis (éd.), *Le Roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2002, p. 9-16.

la littérature comme un phénomène culturel et discursif. La première relation à observer se situe au niveau de l'idéal littéraire que les créateurs défendent. L'enjeu de la littérature, de la photographie et du cinéma de l'entre-deux-guerres semble d'abord la recherche d'un « ethos démocratique »<sup>171</sup>, né à cause de l'accessibilité simplifiée et plus universelle des biens culturels. Pendant l'entre-deux-guerres, la photographie devient plus abordable et les artistes s'en servent plus librement<sup>172</sup>, le cinéma devient plus attirant par l'introduction du cinéma parlant<sup>173</sup>, la radio s'impose comme nouveau média de masse<sup>174</sup> et la presse jouit d'une place prépondérante au sein de la société<sup>175</sup>, de sorte qu'on peut considérer cette époque comme la naissance de la modernité médiatique<sup>176</sup>. Selon Pascal Ory, ce nouveau pouvoir des médias fait partie d'une « crise » culturelle qui provoque le gouvernement du Front Populaire à mettre en place une « politique culturelle » capable de traduire sa politique et l'idéal de la solidarité nationale à travers les médias<sup>177</sup>. En général, la lecture devient aussi une pratique plus accessible à partir de la généralisation de l'enseignement primaire pendant la III<sup>e</sup> République à partir de 1881, facilitant ainsi l'accès à la littérature à un public toujours plus nombreux. L'idéal démocratique de l'égalité apparaît à la fin des années 1920 dans la défense de l'« école unique » : celle-ci doit garantir aux étudiants l'accès gratuit et unifié au savoir<sup>178</sup>.

Comme le constate Gisèle Sapiro, l'ethos démocratique se manifeste chez les écrivains d'abord dans la défense de la liberté d'expression, liée intrinsèquement à l'idéal de la vérité. Au niveau de la littérature, une telle défense de la 'vérité' se trouve dans le projet réaliste qui s'empare de la fiction uniquement pour révéler plus facilement l'état de la société et de ses mœurs ; cette recherche de la vérité se prolonge dans le naturalisme avec un recours à la science qui dispose d'une valeur de légitimation comme « nouvelle morale publique »<sup>179</sup>. De cette façon, Sapiro montre que le régime démocratique permet à

<sup>171</sup> G. SAPIRO, « Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique », *op. cit.*

<sup>172</sup> Cf. A. HAUS et M. FRIZOT, « Figures de style. Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie », dans M. Frizot (éd.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 457-476, p. 457.

<sup>173</sup> Pour le rôle du cinéma, notamment chez les critiques et les écrivains de l'époque, cf. J. LEFCOURT, « Aller au cinéma, aller au peuple », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-4, 2004, p. 98-114 et N. COHEN, *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

<sup>174</sup> Cécile Méadel montre que si au début des années 1930 la répartition des postes de radio est encore très inégale et surtout concentrée sur les régions urbaines, ces différences s'égalisent au cours de la décennie, cf. C. MEADEL, « Programmes en masse, programmes de masse ? La diffusion de la radio en France pendant les années trente », dans R. Robin (éd.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, Éd. ouvrières, 1991, p. 51-68p. 52-54.

<sup>175</sup> R. SCHOR, *Histoire de la société française au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, 2005, p. 211-213.

<sup>176</sup> Pour le terme de la « modernité médiatique » (« Medienmoderne »), cf. H. SEGEBERG, *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003, p. 125sq.

<sup>177</sup> P. ORY, *La belle illusion*, *op. cit.*, p. 25-33.

<sup>178</sup> *Id.*, p. 50. La majorité des défenseurs n'exige cependant pas encore l'unification de la scolarité ; cependant, le mouvement ouvrier exige également la mise en place de l'école unique jusqu'à seize ans.

<sup>179</sup> G. SAPIRO, « Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique », *op. cit.*, p. 99 & 102.



l'écrivain de se prononcer sur la réalité extratextuelle qu'il observe ; elle montre également que ce droit à l'expression libre devient à partir du naturalisme un devoir qui conduit *in fine* à la naissance de la littérature engagée<sup>180</sup>.

En analysant bien la littérature de l'entre-deux-guerres, on peut se rendre compte du fait que le processus de ce basculement entre une écriture réaliste, voire naturaliste, et la littérature engagée n'est pas encore abouti<sup>181</sup> et que la littérature n'est que le « laboratoire »<sup>182</sup> de l'engagement. Cela apparaît clairement à partir des deux mouvements du roman populiste et de la littérature prolétarienne d'Henry Poulaille : si les deux recourent au concept de 'peuple' comme légitimation et horizon de leurs créations littéraires et le lient à une écriture du réel, qui se réfère explicitement aux conditions de vie dans leur contemporanéité, les textes programmatiques des deux groupes se refusent à l'idée de l'engagement. Lemonnier affirme que les écrivains populistes sont amenés par des intérêts divers à la description du 'peuple', mais la défense des droits des défavorisés ne doit pas être, selon lui, l'intérêt principal d'un écrivain.<sup>183</sup> Néanmoins, Lemonnier cite parmi les auteurs populistes Louis Guilloux chez lequel il souligne justement le « goût de la justice, la révolte généreuse contre l'inégalité des classes » ainsi que le fait qu'il est « [p]lus occupé de la politique que de littérature »<sup>184</sup>. Encore une fois, on peut observer une imprécision classificatoire chez Léon Lemonnier, caractéristique de la littérature de l'entre-deux-guerres : l'idée d'un engagement affiché au sein du roman ne fait pas partie intégrante du programme de Lemonnier, mais elle n'est pas catégoriquement exclue. Pourtant, Lemonnier considère le projet de la littérature prolétarienne d'Henry Poulaille comme plus ciblée sur les « réformes sociales »<sup>185</sup>.

En effet, la conception de la tâche littéraire est autre chez Henry Poulaille : suite à une enquête de l'hebdomadaire *Monde*<sup>186</sup> qui demande si la littérature prolétarienne peut exister en France, Henry Poulaille se manifeste comme un des défenseurs de celle-ci et la présente comme une révolution littéraire, de par sa forme, s'opposant à l'artifice de la littérature établie, et de par sa capacité d'exprimer « l'aspiration d'une classe, et surtout

---

<sup>180</sup> *Id.*, p. 103 et plus exactement dans G. SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain: littérature, droit et morale en France (XIXe - XXe siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

<sup>181</sup> Cf. B. DENIS, *Littérature et engagement, op. cit.*, p. 247.

<sup>182</sup> A. PEYROLES, *Roman et engagement, op. cit.*

<sup>183</sup> L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 174.

<sup>184</sup> *Id.*, p. 175.

<sup>185</sup> *Id.*, p. 174.

<sup>186</sup> Jean-Michel Péru montre que l'enquête de *Monde* est pour Henri Barbusse également une stratégie de prendre sa place dans le champ littéraire et de défendre une esthétique littéraire tout en se basant sur les réponses des participants de l'enquête qui la dotent d'un certain capital symbolique, cf. J.-M. PERU, « Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la littérature prolétarienne (1925-1935) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, p. 47-65, p. 56.

une classe »<sup>187</sup>. En 1930, Henry Poulaille publie *Nouvel âge littéraire* et délimite plus clairement le projet de la littérature prolétarienne et l'écarte du projet de Lemonnier<sup>188</sup>. Pour Poulaille, la grande différence entre la littérature prolétarienne et le populisme réside dans son idéal d'authenticité : « [t]out ce qui n'est pas en contact avec quelque chose d'authentique est faux. Or toute notre littérature ne table que sur l'arbitraire, l'artifice, l'illusion. »<sup>189</sup> Contrairement à la pratique de la littérature établie qui, selon Poulaille, ne fait que recombinaison des éléments fictionnels et recourt ainsi toujours aux mêmes modèles de narration, l'authenticité assure d'un côté 'l'originalité' de la littérature prolétarienne, de l'autre elle radicalise le lien entre le texte prolétarien et le 'réel' : afin qu'un ouvrage soit authentique, il doit notamment établir un lien autobiographique avec la vie de l'auteur.<sup>190</sup> Si Poulaille ne le dit pas expressément, une telle exigence devient claire dans des affirmations comme la suivante : « Pour parler de la misère, il faut l'avoir connue. »<sup>191</sup> Poulaille prône ainsi l'expérience comme la seule manière de pouvoir trouver le « ton »<sup>192</sup> juste de la narration qui garantit son caractère de témoignage. Comme dans le témoignage littéraire selon la définition de Michel Riffaterre<sup>193</sup>, la littérature prolétarienne doit représenter sa narration comme relevant de l'expérience personnelle de l'auteur-narrateur et exclut ainsi, au moins au niveau théorique, la fiction du roman. L'exigence d'authenticité est, par conséquent, accompagnée d'une différente conception de la littérature en général : Poulaille rejette l'idée selon laquelle la littérature doit distraire son public et défend, au contraire, une conception de la littérature comme responsabilité de témoigner de la vie contemporaine et comme ouvrage 'utile'.<sup>194</sup>

De par son statut de document, le roman prolétarien pourrait ainsi donner un exemple à son lectorat ciblé – les ouvriers et les autres ressortissants du 'peuple'<sup>195</sup> – et les encourager à se libérer de leur subordination dans la société. Par conséquent, la littérature

<sup>187</sup> Cf. H. POULAILLE, « Réponse d'Henry Poulaille », *Monde* 12 (25 août 1928), p. 4, repris dans H. POULAILLE, *La littérature et le peuple*, *op. cit.*, p. 96-99, p. 99.

<sup>188</sup> « [...] Il existe une littérature prolétarienne dont les chantres du populisme ne semblent pas se douter, laquelle n'a rien de commun avec les autres tentatives similaires qui en avaient été faites. » H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 31sq.

<sup>189</sup> *Id.*, p. 113.

<sup>190</sup> C'est le constat de P. GENESTE, « Henry Poulaille et l'authenticité », dans *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, Aix, PUP, 2003, p. 153-168, p. 165.

<sup>191</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>192</sup> *Id.* À partir de l'œuvre romanesque d'Henry Poulaille, cette remarque peut se lire, en outre, comme preuve d'une autre facette de l'« authenticité que Jérôme Meizoz a notamment soulignée : l'idéal d'une oralisation de la langue romanesque chez Poulaille cf. J. MEIZOZ, « "Nous voilà tout de même singulièrement rapprochés". Henry Poulaille et C.-F. Ramuz face à la question de l'"authenticité" », dans *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, Aix-en-Provence, PUP, 2003, p. 83-96.

<sup>193</sup> M. RIFFATERRE, « Le témoignage littéraire », *Romanic Review*, vol. 93, 1/2, janvier 2002, p. 217.

<sup>194</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 104 : « Le romancier, l'auteur dramatique devrait [sic] prendre à cœur d'être le *témoin* impartial de son époque, ou partial même. [...] Avoir une *utilité* en somme. » (je souligne).

<sup>195</sup> *Id.*, p. 36sq. et P. GENESTE, « Henry Poulaille et l'authenticité », *op. cit.*, p. 166.

prolétarienne pourrait se classer parmi la littérature engagée : la représentation des conditions de vie des ouvriers et des injustices sociales qu'ils subissent doit révéler la 'vérité' de la vie des défavorisés et ceux-ci, envisagés comme public, doivent être réveillés de leur « attitude inerte »<sup>196</sup> afin de revendiquer le droit de parler pour eux-mêmes et de combattre ainsi pour une égalité plus générale.<sup>197</sup>

Néanmoins, Poulaille souligne à plusieurs reprises dans *Nouvel âge littéraire* ainsi que dans ses articles liminaires que la littérature prolétarienne, telle qu'il l'envisage, ne doit pas être militante, en limitant ainsi l'engagement. Une telle récusation du lien entre la littérature prolétarienne et le combat politique, surtout communiste, apparaît par exemple dans le débat d'Henry Poulaille avec Suzanne Engelson autour de la relation entre littérature prolétarienne et marxisme, lors duquel Poulaille soutient qu'« on n'est pas prolétaire par adhésion de principe, et toute littérature prolétarienne qui n'est qu'en vertu d'une adhésion de principe, est une manière de populisme »<sup>198</sup>. Si Poulaille n'exclut pas qu'un roman de la littérature prolétarienne puisse adhérer à une vision marxiste, il rejette toute alliance essentielle de la politique de parti et de la littérature prolétarienne. Ainsi, Poulaille défend une liberté de son idéal littéraire face au champ politique ce qui le différencie d'autres mouvements, tel le surréalisme ou le groupe d'Henri Barbusse qui cherchent à gagner, par leur intérêt pour une littérature du 'peuple', la bienveillance du parti communiste.<sup>199</sup> Simultanément, il se distancie du roman populiste de Lemonnier qu'il perçoit dans le sillage des Universités populaires et du Salon du Peuple de Charles Boucier comme étant une entreprise bourgeoise, condescendante et démagogique.<sup>200</sup>

Au plan esthétique, les œuvres appartenant à la littérature prolétarienne d'Henry Poulaille ne se laissent pas aisément distinguer de celles appartenant au roman populiste de Léon Lemonnier. Cela est dû au fait que Poulaille ne nomme pas d'autres caractéristiques distinctives que l'authenticité qui pourraient les différencier. Au niveau esthétique, il semble exister une convergence qui se manifeste notamment dans la mise en scène de la pauvreté, l'instabilité des conditions de vie d'ouvriers et de simples employés et dans l'impact de l'urbanisme moderne sur la société des villes. La présence de ces éléments topiques à travers les différents romans qui s'inscrivent ou s'opposent dans les

---

<sup>196</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>197</sup> Pour Sartre, « [l]a fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent », (J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, p. 29sq.). Ce point de vue est largement partagé dans la littérature des années 1930 (A. PEYROLES, *Roman et engagement*, *op. cit.*, p. 41-44).

<sup>198</sup> H. POULAILLE : « Littérature prolétarienne marxiste ou littérature prolétarienne ? La polémique avec Suzanne Engelson », *Nouvel Âge* 4 (avril 1931), p. 372-375, repris dans H. POULAILLE, *La littérature et le peuple*, *op. cit.*, p. 127-137, p. 132.

<sup>199</sup> J.-M. PERU, « Une crise du champ littéraire français... », *op. cit.*, p. 58.

<sup>200</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 23 et 32.

mouvements nommés montre donc que l'esthétique populiste transcende le groupe de Lemonnier et concerne également le groupe adverse de la littérature prolétarienne, même si elle se distingue par son insistance sur l'authenticité et sa prédilection pour l'écriture autobiographique ou de témoignage.

Cette convergence des deux mouvements se fait également voir dans leur *étos* démocratique qui opère à deux niveaux : d'abord, au niveau esthétique par leur revendication d'un renouveau de l'écriture réaliste ou naturaliste par le biais du témoignage – ainsi, l'authenticité du récit est également prônée jusqu'à un certain point par Lemonnier, car il constate qu'il est nécessaire « que la vie ou le métier aient mis le romancier en contact avec les gens qu'il veut peindre »<sup>201</sup>. Cela veut dire que si Lemonnier n'exige pas que le romancier ait une origine 'populaire', il doit au moins disposer d'une documentation suffisante pour écrire sur son sujet. Cette documentation ne provient cependant pas d'études scientifiques, mais doit provenir d'expériences personnelles. Au niveau du champ littéraire et de leur prise de position polémique, les deux mouvements se rapprochent également. Les deux se mettent en scène comme des mouvements contestataires contre une littérature établie, 'bourgeoise' qui a oublié le lien représentatif avec la réalité sociale. Si les deux citent emphatiquement leurs prédécesseurs littéraires, ils se présentent également comme des groupements 'avant-gardistes' à cause de leur recours au 'peuple' qui mettrait soi-disant en question la pratique littéraire de leur temps. Autrement dit, les mouvements du roman populiste et de la littérature prolétarienne se mettent en scène comme de nouveaux agents dans le champ littéraire qui l'ouvrent à des écrivains jusqu'ici méconnus ou inconnus.

À part cela, le rapport avec la démocratie se laisse également observer dans la manière dont les différentes thématiques du 'peuple' – l'urbanisme, la misère et le travail – sont structurées au niveau linguistique. Effectivement, les manières dont ces *topoi* sont affrontés peuvent être très variables et montrent en tendance la position politique des écrivains face aux sujets évoqués. À titre d'exemple, on peut comparer *Le Charbon ardent*<sup>202</sup> d'André Thérive et *Le Pain quotidien*<sup>203</sup> d'Henry Poulaille. Dans le premier roman, la représentation de la banlieue et de son insécurité est accompagnée d'une structure monologique, d'une attention prêtée à la correction linguistique et d'une narration hétérodiégétique<sup>204</sup>. De cette façon, la représentation du 'peuple' chez Thérive s'associe

---

<sup>201</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 56. Cf. également la partie 1.2 de la thèse présente.

<sup>202</sup> A. THERIVE, *Le Charbon ardent*, Paris, Grasset, 1929.

<sup>203</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, Paris, Librairie Valois, 1931.

<sup>204</sup> Il y a cependant trois chapitres (les chapitres V, VIII et XII) dans *Le Charbon ardent* qui sont écrit du point de vue de son protagoniste, Jean Soreau. Il s'agit ici néanmoins de longs monologues qui sont soigneusement introduits par des guillemets pour annoncer le changement de point de vue et servent à

davantage à la conception de l'unité nationale qui trouve son écho au niveau de la structuration linguistique. Le roman de Poulaille, par contre, s'appuie largement sur les dialogues où l'auteur met en scène divers sociolectes et écarts de l'orthographe afin de mieux caractériser les personnages. Poulaille aboutit ainsi à une structure dialogique qui identifie la notion de 'peuple' à un langage divergent et divers.

Dans ces cas, on peut donc observer des différences entre le roman populiste et la littérature prolétarienne qui se manifestent au niveau de la structure linguistique. Les œuvres d'auteurs comme Eugène Dabit ou Louis Guilloux sont cependant plus problématiques à ce niveau-là : au lieu de confronter l'esthétique des groupes comme un système binaire dans lequel le roman populiste figure en tant que groupe littéraire prônant la tradition, le monologisme littéraire, le regard du dehors sur le 'peuple', et la littérature prolétarienne comme l'expression véritable du 'peuple', dialogique, autobiographique et innovatrice, il faut analyser de plus près les œuvres et souligner la présence d'un relativisme culturel exagéré chez les deux groupes : roman populiste et littérature prolétarienne se situent tous les deux sur la même gamme d'esthétique populiste, quoique l'on puisse constater des différences de niveau dans les œuvres respectives. Toutes les œuvres analysées dans ce contexte montrent dans une certaine mesure les constantes esthétiques qui sont considérées comme les composantes de l'esthétique populiste. On peut observer

- la représentation du quotidien comme 'pittoresque' ou 'exotique', tout en respectant l'héritage du réalisme ;
- en détail, cela permet aussi une revalorisation de la misère comme une forme d'«aventure» ;
- la nostalgie des vieux métiers, ce qui est souvent accompagné d'une imagination du travail comme dévouement ; cet 'amour' du travail est cependant menacé par la modernisation, ce pourquoi les créateurs font également preuve de
- réticences envers la modernisation qui fait disparaître des vieilles formes de socialisation et certains 'types' sociaux, ce qui déclenche
- une romantisation de la vie en communauté dans les quartiers populaires et la mise en scène des angoisses face aux nouvelles formes de la vie en société.

Le 'peuple' devient l'incarnation de l'humanité 'naturelle' face à une modernité aliénante. Il doit être protégé ou au moins documenté par le biais de la littérature. Pour ce

---

introduire et caractériser le personnage. L'action du roman est largement portée par la narration hétérodiégétique dans les autres chapitres.

faire, les écrivains doivent recourir à une écriture particulièrement réaliste, car leurs textes ont besoin d'une légitimation extratextuelle, soit par leur propre biographie, soit par une appartenance à la classe ouvrière, soit par la référence à des événements historiques. Tous ces éléments confirment l'inscription des romans de l'époque dans la sphère publique et leur recherche de liens en dehors de la littérature, mais ces rapports avec la politique et le partage du sensible ne signalent pas forcément qu'il s'agit d'une littérature démocratique.

Dans un premier temps, il faut pourtant retenir que le concept du 'peuple' trouve ses définitions diverses au sein de la littérature de l'entre-deux-guerres et révèle le problème de la littérature du régime démocratique que Philippe Roussin a formulé ainsi :

Si l'œuvre et la littérature sont un ensemble de discours qui tiennent leurs représentations de sources d'inspiration privées, elles se donnent aussi pour des discours publics, reçus comme tels, qui forment des représentations singulières, acceptées ou discutées mais qui ont droit de cité comme telles, au sein des représentations collectives. Ces représentations privées reçues comme représentations publiques figurent le défaut d'emprise complète des signes dans l'espace démocratique, symboles et discours sociaux qui permettent la perception de cette réalité et, dans une culture, s'imposent à chacun.<sup>205</sup>

La littérature s'inscrit dans un espace public comme tout autre discours public (la presse, les sciences etc.) et contribue à la formation d'un imaginaire de notions sociales comme le 'peuple'. Si la démocratie est *a priori* une forme de gouvernance, elle se distingue, au niveau culturel, par l'institutionnalisation de la sphère publique comme le confirme Jürgen Habermas<sup>206</sup> ; les idéaux fondateurs comme l'égalité, le suffrage universel ou la liberté d'expression dotent la population d'un État démocratique du pouvoir légitimé d'intervenir dans la politique par son opinion publique. Habermas affirme que les créations culturelles, parmi elles la littérature, intègrent également les discours politiques et publics<sup>207</sup>. On peut en déduire qu'une certaine *doxa* démocratique entre dans les textes littéraires, mais elle est aussi l'objet de reformulations, récusations et amendements, comme le dit Roussin. Parmi les éléments de cette *doxa* démocratique, on peut compter le recours à la notion variable du 'peuple' pour la refonte du réalisme dans l'entre-deux-guerres. Sans pour autant être une littérature démocratique, le roman populiste et son entourage révèlent donc les divers rapports possibles au régime démocratique qui se discutent pendant cette période.

---

<sup>205</sup> P. ROUSSIN, « Littérature et démocratie. Quelques interprétations et paradigmes critiques depuis vingt ans », dans J. Bessière (éd.), *Littératures d'aujourd'hui: contemporain, innovation, partages culturels, politique, théorie littéraire. Domaines européen, latino-américain, francophone et anglophone*, Paris, Champion, 2011, p. 143-164, p. 161.

<sup>206</sup> J. HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>207</sup> Notons en passant que c'est exactement cette intégration de débats politiques que Julien Benda dénonce dès 1927 : « Et, de fait, jamais on ne vit tant d'œuvres, parmi celles qui devraient être des miroirs de l'intelligence désintéressée, être des miroirs politiques. » (J. BENDA, *La trahison des clercs*, 29<sup>e</sup> éd., Paris, Grasset, 1926, p. 82sq.)

#### 1.4. La crise de l'entre-deux-guerres : pauvreté, misère, précarité

Considérant la littérature, la photographie ou le cinéma comme des formes de discours qui interviennent dans l'espace public, leur mise en scène des conditions de vie de la population devient donc des indicateurs pertinents afin d'apprécier la manière dont la société s'imagine. Il convient alors d'interroger les termes de 'crise', 'misère' et 'pauvreté' qui surgissent souvent dans l'évocation du 'peuple' dans le domaine culturel.

Le 'peuple' ou les 'petites gens' figurent autant dans le roman populiste que dans la littérature prolétarienne comme une « arrière-garde »<sup>208</sup>, dans le sens où elle est à la fois exclue des bénéfices de la modernisation et du progrès et où elle incorpore une autre modernité, marquée par l'indigence, par la marginalisation de plus en plus croissante et par la présence d'une solidarité extra-politique qui opère au niveau du soutien mutuel des voisins d'un quartier ou même seulement au niveau d'un immeuble. Autrement dit, la notion de 'peuple' fusionne dans l'imaginaire culturel avec la pauvreté et le statut de marginal qui crée des réseaux de socialités alternatifs.

Les romans du retour au réalisme dans l'entre-deux-guerres focalisent par conséquent l'instabilité des conditions de vie des défavorisées : la description de la pauvreté, des effets de précarisation, en somme tout ce que résume le terme de 'misère', déjà employé au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>209</sup>, foisonne dans l'esthétique populiste. Les personnages des romans analysés sont représentés comme les victimes d'une crise sociale qui découle de la modernisation de la ville et d'un changement des mœurs qui l'accompagne ; ils sont les perdants d'une ségrégation sociale qui ne distinguerait plus vraiment des classes sociales circonscrites, mais seulement deux 'castes' sociales : les dominés et les dominants. Le *Manifeste du roman populiste* ainsi que *Nouvel Âge littéraire* illustrent déjà cette conception d'une société coupée en deux : Lemonnier présente le populisme littéraire comme une « réaction contre ce qu'on est convenu d'appeler la littérature moderne »<sup>210</sup> ou comme « la

---

<sup>208</sup> Antoine Compagnon constate que Péguy peut être considéré comme écrivain de l'arrière-garde par le fait qu'il s'oppose moins au progrès qu'à la « métaphysique du progrès » (A. COMPAGNON, « L'arrière-garde, de Péguy à Paulhan et Barthes », dans W. Marx (éd.), *Les Arrière-gardes au XX<sup>e</sup> siècle: l'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 93-101, p. 97). Les 'petites gens' dans l'esthétique populiste sont la matérialisation de la posture de l'arrière-garde : cette communauté n'est pas présentée comme traditionaliste, mais comme preuve que l'idéal du progrès et de l'avant-gardisme se heurte à tout empirisme qui montre que la majorité n'y accède pas.

<sup>209</sup> Ainsi, Yves Lochard constate qu'au XIX<sup>e</sup> siècle que « [l]a peinture de la misère sociale est donc bien une construction de l'imaginaire relevant de règles propres au champ artistique » (cf. Y. LOCHARD, *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques (1848 - 1914)*, op. cit., p. 6). La fusion entre l'imaginaire du 'peuple' comme entité floue, mais en tout cas divergente de la 'norme' et ainsi poussé aux marges de la société, et la misère, qui inclut toutes les signes de l'altérité comme l'errance, la criminalité, la pauvreté et la figure du manque, se trouve notamment réalisé dans *Les Misérables* de Victor Hugo (cf. également A. PESSIN, *Le Mythe du peuple et la société française du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 60-62).

<sup>210</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 78.

plus violente antithèse avec ce qui nous répugne le plus, le snobisme »<sup>211</sup> ; Poulaille affirme que « le divorce entre le peuple et l'intellectuel se précise »<sup>212</sup>, surtout au moment où les 'intellectuels' commencent à s'adresser directement au 'peuple' au lieu de lui donner la parole afin qu'il puisse devenir le narrateur de sa propre histoire. En découlent donc deux stratégies différentes chez les deux critiques pour défendre et mettre en évidence les défavorisés : Lemonnier propose ouvertement la recherche de la « pittoresque rudesse de la vie »<sup>213</sup> et, par conséquent, d'esthétiser la misère. Chez Poulaille, la recherche du pittoresque est théoriquement exclue par la volonté de fournir des récits à « valeur de document humain »<sup>214</sup> ; cette exigence de l'authenticité ne voile cependant guère le fait que Poulaille et Lemonnier partagent le même objectif : la revalorisation esthétique d'une culture populaire négligée et méprisée par les élites, opprimée par les détenteurs du pouvoir et du goût 'officiel'. C'est cela ce qui est appelé ici 'esthétique populiste' : la revalorisation d'éléments qualifiés comme la 'culture populaire', le 'quotidien' face à une culture officielle opprimante qui est seulement écartée, sans relever ses mécanismes d'oppression<sup>215</sup>. Ainsi, la 'misère' des 'petites gens' dans la société moderne devient le sujet principal du récit et l'objet d'une mise en récit esthétisante.

Avant d'entreprendre l'analyse détaillée des liens sociaux et de la marginalité mis en scène dans les romans, il faut s'interroger d'abord sur la terminologie employée ici : quelle est la portée des termes de 'misère', de 'crise' ou de 'pauvreté' ? Et est-il possible d'établir des liens avec une terminologie plutôt contemporaine qui se fait voir dans l'emploi ci-dessus des notions de 'gentrification', 'marginalisation' et de 'précarisation' ?

Afin de répondre aux questions ci-dessus, il faut définir, dans un premier temps, la notion de 'crise'. Si le terme apparaît à tout genre de propos dans les médias d'aujourd'hui, de sorte que l'on peut déjà observer une normalisation du discours sur la crise<sup>216</sup>, il entre tardivement dans la recherche en Sciences de la culture et en Lettres. En effet, il n'y est devenu l'objet de discussions extensives au cours de la dernière décennie. Certes, le terme de « crise » se trouve déjà dans les études extensives de Michel Raimond<sup>217</sup> en 1966 ou

---

<sup>211</sup> *Id.*, p. 79.

<sup>212</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>213</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>214</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 157.

<sup>215</sup> Cette conception de la notion de 'populisme' s'éloigne donc du concept de Lemonnier et se rapproche, en revanche, de sa définition par Claude Grignon et Jean-Claude Passeron (cf. C. GRIGNON et J.-C. PASSERON, *Le savant et le populaire*, *op. cit.*, p. 11). Voir à ce propos également le chapitre 1.1.2. de ce travail.

<sup>216</sup> cf. à ce propos J. LINK, « Zum Anteil apokalyptischer Szenarien an der Normalisierung der Krise », dans U. Fenske, W. Hülk et G. Schuhen (éd.), *Die Krise als Erzählung*, Bielefeld, transcript Verlag, 2013 33-47.

<sup>217</sup> M. RAIMOND, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, 4e éd., Paris, Corti, 1985 [1966].



dans la monographie d'Albert Léonard<sup>218</sup> de 1974, mais les deux chercheurs ne définissent pas clairement la portée de la notion ; ils l'empruntent à la critique littéraire de la période entre 1890 et 1930<sup>219</sup>, Léonard en faisant explicitement référence avec son titre à un article de Jacques Rivière<sup>220</sup>. La crise apparaît chez les deux chercheurs sous la forme d'une catégorie descriptive floue qui signale le malaise des écrivains aux tournant du XX<sup>e</sup> siècle à envisager une littérature mimétique. Par conséquent, la crise se manifeste dans la recherche de nouvelles formes d'expression littéraire qui peuvent se séparer de l'impératif de la ressemblance afin d'aboutir à une nouvelle littérature 'pure'.

On peut conclure que la notion de crise désigne dans un tel contexte un bouleversement des principes esthétiques et, plus précisément, culmine dans une invective contre l'écriture réaliste suite au naturalisme ; cette crise de la littérature comme système esthétique se manifeste notamment dans la critique littéraire. Dans le cas de l'entre-deux-guerres, il suffit de signaler l'essai influent de Paul Valéry « La Crise de l'esprit » dans lequel l'écrivain avance que la Première Guerre mondiale aurait bouleversé la pensée intellectuelle entière, montrant que les idéaux de la raison et de la logique n'aboutissaient pas à empêcher la guerre, mais favorisaient en revanche seulement la destruction<sup>221</sup>. Dans son essai, Valéry décrit la crise comme un changement brusque de l'entier système des valeurs. La crise dispose donc ici d'une double face : elle est à la fois déstabilisation des systèmes établis – éthiques, politiques, esthétiques – et critique des valeurs traditionnelles. Le moment de la crise devient celui de la transformation inaboutie où les valeurs ne semblent plus adaptées aux circonstances, mais où un autre système n'est pas encore trouvé.

La philosophie et les sciences humaines proposent une théorie plus précise, quoique très générale, de la notion de crise. À titre d'exemple, Edgar Morin essaie de développer déjà en 1976 une « crisologie »<sup>222</sup> qui cherche à expliquer la crise comme une dérégulation d'un système par une perturbation retentissante de sorte que les mécanismes du système ne peuvent plus contenir les antagonismes et les instances complémentaires qui le constituent<sup>223</sup>. En cas de crise, la perturbation initiale attaquerait un élément fondateur du système qui continuerait à employer les mêmes procédés de rétroaction et de blocage qu'auparavant ; cependant, le changement élémentaire provoquerait aussi une

---

<sup>218</sup> A. LEONARD, *La Crise du concept de littérature en France au XXe siècle*, Paris, Corti, 1974.

<sup>219</sup> M. RAIMOND, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, *op. cit.*, p. 18

<sup>220</sup> J. RIVIERE, « La crise du concept de littérature », *N.R.F.*, n° 125, 1924, p. 159-170.

<sup>221</sup> P. VALÉRY, *La Crise de l'esprit* [1919], repris dans *Œuvres I*, J. Hytier (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1957

<sup>222</sup> E. MORIN, « Pour une crisologie », *Communications*, vol. 25, n° 1, 1976, p. 149-163.

<sup>223</sup> *Id.*, p. 156.

désintégration des liens entre des forces antagonistes qui commencent à se combattre. La crise dévoile ainsi, selon Morin, la composition d'un système en transition, qui doit trouver les règles pour atteindre une nouvelle stabilité capable de concilier les courants antagonistes qui se confrontent dans chaque système. De cette façon, Morin comprend la crise comme un « macroconcept riche, complexe, portant en lui-même une constellation de concepts »<sup>224</sup> ce qui lui permet d'appliquer sa notion de crise à la fois aux organismes vivants, aux sociétés, mais aussi aux lois de la thermodynamique. Morin n'établit pas de différence entre les fonctionnements et les compositions de ces systèmes vu qu'il veut proposer une théorie englobante de la crise. Pour cette raison, sa conception demeure assez vague et doit être concrétisé pour chaque domaine d'application.

Quelques éléments de cette définition englobante se retrouvent aussi dans la définition de la crise comme concept social qui apparaît, dans le même volume de *Communications*, sous la plume de Julien Freund :

La crise est une situation collective caractérisée par des contradictions et ruptures, grosses de tensions et de désaccords, qui rendent les individus et les groupes hésitants sur la ligne de conduite à tenir, parce que les règles et les institutions ordinaires restent en retrait ou sont même parfois déphasées par rapport aux possibilités nouvelles qu'offrent les intérêts et les idées qui surgissent du changement, sans que l'on puisse cependant se prononcer clairement sur la justice et l'efficacité des voies nouvelles.<sup>225</sup>

Julien Freund remarque également l'impossibilité de combattre la crise avec les institutions et les démarches régulatrices établies. Il souligne aussi la menace de la rupture entre les différents champs de force de la société ce qui correspond au dévoilement des antagonismes inhérents au système dont parle Morin. La différence se trouve néanmoins dans la restriction à la « situation collective » qu'entreprend Freund. Sa définition de la crise la représente donc surtout comme une menace pour la cohésion sociale. Une telle conception se retrouve, dès lors, également chez Uriel Rosenthal, Michael Charles et Paul 't Hart qui, en outre, soulignent que la crise menace notamment « the basic structures or the fundamental values and norms of a social system »<sup>226</sup>. Adoptant une telle approche de la crise, il est évident que la crise comme transformation subite ne s'inscrit pas seulement dans le champ de l'histoire ; elle provoque aussi un changement des imaginaires.

S'il est donc question de crise dans le contexte de l'entre-deux-guerres, il n'est pas possible d'envisager uniquement l'ébranlement économique après le krach boursier de 1929 ; il faut le mettre dans le contexte de sa médiatisation et des répercussions qu'il avait

---

<sup>224</sup> *Id.*, p. 162.

<sup>225</sup> J. FREUND, « Sur deux catégories de la dynamique polémogène », *Communications*, vol. 25, n° 1, 1976, p. 101-112, p. 103.

<sup>226</sup> U. ROSENTHAL, M. T. CHARLES et P. 't HART (éd.), *Coping with crises: the management of disasters, riots, and terrorism*, Springfield, Ill., U.S.A., C.C. Thomas, 1989, p. 10.

dans la littérature et la culture française. C'est ici que les diverses définitions de la crise convergent et servent à illustrer la situation de la culture française dans l'entre-deux-guerres : la perspective ne cherche pas à amoindrir la gravité de la Grande Crise de 1930, mais, tout au contraire, à révéler l'importance des transformations sociétales pour l'expression artistique à cette époque. Bernard Gazier constate que « l'impact culturel de la catastrophe économique [a lieu] dans un mouvement d'engagement et de témoignage urgents » partout aux Etats-Unis et en Europe<sup>227</sup> ; il faut néanmoins rappeler la particularité de l'impact de la crise dans la culture française.

L'imaginaire de la crise y montre des particularités dans trois domaines distincts : premièrement, la crise financière apparaît comme le prolongement de la Grande Guerre qui a déjà affaibli la France, en ce qui concerne les ressources humaines et économiques. Pour le contexte français, la Grande Guerre est plus importante pour l'essor d'une interrogation sur les conditions de vie des simples employés et des ouvriers, comme le montre la grande importance de revues comme *Monde*, ainsi que leur interrogation sur l'essor d'une littérature prolétarienne et les conséquences qu'en tirent des auteurs comme Henry Poulaille<sup>228</sup>. Deuxièmement, l'entre-deux-guerres est aussi marqué par les avances de l'automatisation des travaux en usine : c'est le rôle de la machine dans la société qui inspire les avant-gardes européennes, mais aussi la Nouvelle Objectivité<sup>229</sup>. Les prouesses des machines ne conduisent cependant pas à la seule glorification du progrès technique, surtout pas dans le contexte de la Première Guerre mondiale ; en revanche, commence à surgir une certaine méfiance envers le progrès, accompagnée d'une nostalgie grandissante pour les modes de vie avant la guerre, ce qui constitue le troisième élément de la crise. Un exemple de cette perspective antimoderne se trouve dans le recueil *Faubourgs de Paris* d'Eugène Dabit où le narrateur relate la perspective d'un banlieusard qui se plaint de la présence des voitures pendant les week-end :

Il y eut un temps, pas bien lointain, où le seul bruit de la route était celui du train ; et le trafic se faisait par chevaux. Il reste le père Léon pour en parler. [...] Le dimanche, il regarde passer les autos et leur souhaite à toutes un accident. Ils sont rares. Le père Léon m'avoue quelle haine il porte à « tout ce tremblement ! »<sup>230</sup>

Le narrateur montre clairement son empathie avec le père Léon par le fait qu'il emprunte sa perspective nostalgique avant même d'introduire le personnage. En outre, la

---

<sup>227</sup> B. GAZIER, *La crise de 1929*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 72.

<sup>228</sup> À propos de ce sujet, cf. le chapitre 1 de ce travail et R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 53-92.

<sup>229</sup> Pour le lien entre ces sujets d'actualité et l'art de la *Neue Sachlichkeit*, cf. I. GUENTHER, « Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic », dans L. P. Zamora et W. B. Faris (éd.), *Magical realism: theory, history, community*, Durham, N.C., Duke University Press, 1995, p. 33-73, p. 43.

<sup>230</sup> E. DABIT, *Faubourgs de Paris*, Paris, Gallimard, 1990, p. 126.

dénomination de « père » montre une certaine complicité amicale entre narrateur et personnage. De cette manière, le bruit de la circulation est représenté comme une nuisance qui détruit objectivement, pour l'observateur sensible, la beauté du paysage – et montre la critique de la modernité, de sa vitesse et de la transformation des manières de vivre traditionnelles.

On voit ainsi la portée de la crise dans l'entre-deux-guerres : non seulement, le krach de 1929 crée le phénomène du chômage de masse, mais cette crise économique s'intègre dans un climat intellectuel éprouvé et pessimiste qui influence également l'imaginaire de la modernité en tant que transformation redoutable. La crise engendre ainsi des œuvres artistiques qui se distinguent par une composition esthétique particulière devant représenter l'unité du 'peuple' en danger ou au moins en voie de transformation ; cet agencement esthétique s'appuie, à son tour, sur un imaginaire social du 'peuple' en crise que les œuvres artistiques corroborent, illustrent et influencent. Ce faisant, ils interrogent le quotidien et les formes de vie de la population française et y cherchent les traces du changement social, avec à l'appui des scripts et des narrations préétablies qui le caractérisent comme 'chute' ou 'glissement' successif de la société vers le désastre.

Pour cette raison, il convient de s'interroger sur les moyens narratifs d'une telle création de la crise. Dans le contexte de la théorie des médias, la crise est envisagée comme un phénomène collectif, mais au centre demeure l'analyse de la crise comme un récit ou une métaphore<sup>231</sup>. La crise n'apparaît plus d'abord comme une situation sociale ou économique, mais comme un système rhétorique d'explication – ou même de construction – de processus sociaux. Rainer Leschke souligne dans ce contexte que la crise devient une forme narrative qui s'applique à chaque domaine de la vie humaine, de la société, de l'économie, mais aussi des sciences en soi<sup>232</sup>, sans pour autant varier drastiquement la structure de la narration 'crisique'<sup>233</sup> : l'évocation de la crise construirait automatiquement un modèle explicatif s'appuyant sur l'identification de protagonistes et d'antagonistes qui se confrontent et combattent afin d'arriver à une solution de l'état

---

<sup>231</sup> cf. surtout W. HÜLK, « Narrative der Krise », dans U. Fenske, W. Hülk et G. Schuhen (éd.), *Die Krise als Erzählung: transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*, Bielefeld, Transcript, 2013, p. 113-131 et les contributions de Nünning, cf. A. NÜNNING, « Making Crises and Catastrophes – How Metaphors and Narratives shape their Cultural Life », dans C. Meiner et K. Veel (éd.), *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2012, p. 59-88. et A. NÜNNING, « Grundzüge einer Narratologie der Krise: Wie aus einer Situation ein Plot und eine Krise (konstruiert) werden », dans H. Grunwald et M. Pfister (éd.), *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*, München [u.a.], Fink, 2007, p. 48-71.

<sup>232</sup> R. LESCHKE, « Medientheorie und Krise », dans U. Fenske, W. Hülk et G. Schuhen (éd.), *Die Krise als Erzählung: transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*, Bielefeld, Transcript, 2013, p. 9-31, p. 20. Nünning le signale également, cf. A. NÜNNING, « Grundzüge einer Narratologie der Krise: Wie aus einer Situation ein Plot und eine Krise (konstruiert) werden », *op. cit.*, p. 54.

<sup>233</sup> Terme emprunté d'E. MORIN, « Pour une crisologie », *op. cit.*, p. 155, afin d'éviter l'ambiguïté de l'adjectif 'critique'.

problématique<sup>234</sup>. La crise comme terme renverrait ainsi, selon Leschke, toujours au sens dramatique du terme, c'est-à-dire comme moment décisif où l'action peut chavirer dans la catastrophe ou dans la solution heureuse sans que la notion ne propose un discours qui s'écarte des modèles de la comédie ou de la tragédie<sup>235</sup>.

Ansgar Nünning, à son tour, souligne également que le diagnostic d'une crise nécessite d'abord une configuration narrative des événements incluant un choix, une structuration des éléments du récit de crise et un certain degré d'abstraction<sup>236</sup>. Le résultat est une construction de sens à partir d'une sélection d'événements arbitraires. L'existence d'une crise dépendrait donc d'abord d'un discours qui la fabrique – et qui, pour ce faire, se sert de scripts préfabriqués qui prennent leurs origines dans d'autres discours. Comme chaque discours social, un tel discours de la crise peut varier selon les époques et les cultures<sup>237</sup> ; de cette façon, Nünning s'oppose à Leschke en affirmant qu'il n'existe pas uniquement une structure possible du récit de crise, mais que celui-ci dépend des circonstances culturelles. Nünning avance que pour cette raison il est nécessaire de considérer les métaphores s'appliquant à la construction d'un discours de crise. Il constate que le terme, dès son origine, est en soi une métaphore médicale qui est reprise dans la plupart des textes modernes évoquant le concept<sup>238</sup>. La crise apparaît donc dans la plupart des cas comme une maladie à issue indéfinie ; de ce fait, la plupart des métaphores – 'l'anamnèse', la recherche de 'symptôme', le 'diagnostic' – accompagnant le terme se servent du champ lexical de la maladie<sup>239</sup>. Ainsi, la métaphore de la crise propose un « framework of the cultural imagination or collective consciousness ». <sup>240</sup> Le concept de la crise s'intègre et contribue à former un imaginaire collectif envisageant l'état présent comme une menace des sécurités établies face aux procès de modernisation. C'est notamment de cette manière que la crise apparaît dans l'entre-deux-guerres.

Dans le contexte de ce travail, une définition de la crise doit retenir les caractères suivants : d'abord, le fait que la crise est représentée comme un événement majeur collectif qui mobilise plusieurs secteurs – politique, économie, urbanisme, conceptions de la

---

<sup>234</sup> R. LESCHKE, « Medientheorie und Krise », *op. cit.*, p. 29.

<sup>235</sup> *Id.* 30.

<sup>236</sup> A. NÜNNING, « Making Crises and Catastrophes – How Metaphors and Narratives shape their Cultural Life », *op. cit.*, p. 65sq.

<sup>237</sup> A. NÜNNING, « Grundzüge einer Narratologie der Krise: Wie aus einer Situation ein Plot und eine Krise (konstruiert) werden », *op. cit.*, p. 59.

<sup>238</sup> A. NÜNNING, « Making Crises and Catastrophes – How Metaphors and Narratives shape their Cultural Life », *op. cit.*, p. 71.

<sup>239</sup> En employant des termes comme 'diagnostic' ou 'symptômes', autant Nünning que moi employons le même champ lexical de cette métaphore médicale.

<sup>240</sup> A. NÜNNING, « Making Crises and Catastrophes – How Metaphors and Narratives shape their Cultural Life », *op. cit.*, p. 84.

morale, etc. – alors que le déclencheur ne touche d’abord qu’un seul domaine. Cette association des différents domaines crée l’impression d’un événement englobant qui menace l’ordre établi et engendre un sentiment d’insécurité qui peut se manifester à plusieurs niveaux. Afin d’aborder la crise, un certain discours de l’instabilité doit être employé présentant l’état actuel comme une ‘maladie’, une ‘décadence’ ou comme une menace latente. La menace se trouve également au niveau langagier : la crise exige un renouveau de la relation entre langage et réalité et ainsi donc un renouveau de la narration en soi. En considérant bien le contexte de l’entre-deux-guerres en France, on peut se rendre compte que cette approche ‘logocentrique’<sup>241</sup> de la crise peut parfaitement décrire la dimension de la crise de l’époque. Ainsi s’explique également l’essor de « la crise du concept de littérature »<sup>242</sup>, pour reprendre Jacques Rivière, et le discours de la critique littéraire sur la crise qui établit un lien entre la fin de la Première Guerre mondiale et la nécessité d’innovation de la littérature. La crise apparaît comme un discours qui revendique un changement radical des modes de pensée et de l’expression littéraire dans un effort de reconstruction de l’ordre social, mais aussi mental. L’esthétique du fantastique social de Pierre Mac Orlan, à titre d’exemple, s’intègre dans de tels efforts d’innovation et de reconstruction face à la crise, tout en dévoilant une crise sociale au sein de la société urbaine. La crise se trouve chez Mac Orlan à deux niveaux : celui de l’*histoire* de ses romans et celui de l’agencement esthétique de son *discours*. L’approche de la crise comme métaphore permet d’analyser les rapports entre les deux niveaux.

C’est dans ce contexte que l’on peut vraiment considérer la portée de l’imaginaire du ‘peuple’ dans la littérature de l’entre-deux-guerres. Selon Pascal Ory, la coïncidence d’une crise du culturel et de la crise économique après la Première Guerre Mondiale a favorisé la création de syndicats et de la politique culturelle du Front Populaire qui sont censés régulariser les conditions de la production culturelle et qui réalisent un rapprochement entre la création culturelle et la politique.<sup>243</sup> Préalablement à cette politique culturelle, la pauvreté et le chômage sont des sujets prédominants dans le champ culturel après la Première Guerre mondiale : si la pauvreté a été considérée uniquement comme une déchéance sociale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, suite à l’influence du regard hygiéniste et positiviste sur la société, renforcé par les naturalistes<sup>244</sup>, les défavorisés ne sont plus

---

<sup>241</sup> Nünning souligne cependant que des crises peuvent bien exister en dehors de la construction langagière, mais qu’en général le diagnostic d’une crise dépend de la reprise de narrations préétablies par les médias qui forment la vision de ce qui constitue une ‘crise’, cf. *Id.*, p. 71.

<sup>242</sup> J. RIVIERE, « La crise du concept de littérature », *op. cit.*

<sup>243</sup> P. ORY, *La belle illusion*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>244</sup> Y. LOCHARD, *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques (1848 - 1914)*, *op. cit.*, p. 28sq.

uniquement considérés comme une « classe dangereuse »<sup>245</sup> – alors qu’une telle vision persiste, notamment quand le chômage mène à l’indignation et la mobilisation du chômeur – mais la pauvreté est également revalorisée par le lien intrinsèque entre pauvreté et style de vie simplifié et ordonné<sup>246</sup>. Une telle vision rejoint l’imaginaire chrétien de la pauvreté comme idéal choisi et comme libération des préoccupations matérielles, tout en changeant les cadres : au lieu de concevoir la pauvreté comme une condition préalable pour la focalisation sur la divinité, elle apparaît par exemple chez Pierre Mac Orlan plutôt comme une marque de distinction qui peut même aboutir *in fine* à une position sociale aisée en marge de la légalité suite à la restructuration de la société, comme c’est le cas pour le personnage de Nelly dans *Le Quai des Brumes*<sup>247</sup>.

L’emphase de la misère comme tare qui accompagne pratiquement tout personnage issu du ‘peuple’, accompagnée d’une certaine ambivalence face à cette misère ‘pittoresque’, représente un héritage que la littérature de l’entre-deux-guerres reprend de celle du XIX<sup>e</sup> siècle, ayant à la fois recours à des auteurs réalistes et romantiques. Comme l’a montré Yves Lochard, la pauvreté est un motif majeur de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et doit surtout aboutir à la « pathétisation du malheur social »<sup>248</sup> : le personnage ‘peuple’ est représenté comme victime de sa situation sociale ; en conséquence, les personnages sont agencés de manière à évoquer la pitié du lecteur, ce qui conduit les auteurs à mettre en scène des femmes sans moyens ou des enfants. Comme je l’ai montré, le « gamin » représente dans *Les Misérables* « une nuance de l’esprit gaulois »<sup>249</sup> de sorte que l’enfant orphelin devient chez Hugo la métonymie du ‘peuple’ de Paris<sup>250</sup>.

La conviction de pouvoir remédier au fléau de la pauvreté par le biais de l’éducation, mais aussi par l’augmentation des postes de travail grâce à l’industrialisation sont des convictions qui transcendent largement l’œuvre hugolienne et qui informent tout le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>251</sup> ; le XX<sup>e</sup> siècle voit avec la crise économique un changement de cette conviction et l’apparition d’une nouvelle définition de la pauvreté : est considéré comme pauvre celui qui dépend de l’assistance publique<sup>252</sup>. La pauvreté peut se présenter sous

---

<sup>245</sup> Pour le terme, cf. L. CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*

<sup>246</sup> C’est le constat d’A. GUESLIN, *Les gens de rien. Une histoire de la grande pauvreté dans la France du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2004, p. 100sq.

<sup>247</sup> Mac Orlan affirme que Nelly en se prostituant est devenu « une fille de la rue élevée au grand pouvoir » (cf. P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, Paris, Gallimard, 1927, p. 146).

<sup>248</sup> Y. LOCHARD, *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques (1848 - 1914)*, *op. cit.*, p. 192.

<sup>249</sup> V. HUGO, *Les Misérables*, M.-F. Guyard (éd.), Paris, Garnier, 1976, vol. 1/2, p. 698.

<sup>250</sup> A. PESSIN, *Le Mythe du peuple et la société française du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>251</sup> N. DUVOUX et J. RODRIGUEZ, « La pauvreté insaisissable », *Communications*, n° 98, 28 juin 2016, p. 7-22, p. 10.

<sup>252</sup> *Id.*, p. 11.

diverses formes et le travail n'assure pas la fin de la pauvreté, de sorte qu'elle résulte dans une « pauvreté-précarité »<sup>253</sup> qui élargit ainsi l'imaginaire de la misère. Si les détails de la représentation changent, l'union de cette catégorie sociale floue et de la pauvreté reste intacte, aussi bien que le populisme littéraire du XX<sup>e</sup> siècle peut être qualifié « une dérivation tardive »<sup>254</sup> de l'imaginaire du 'peuple' du XIX<sup>e</sup> siècle. La seule nouveauté est, comme chez Pierre Mac Orlan ou chez Eugène Dabit par exemple, l'imaginaire du 'peuple' qui disparaît : les modes de vie traditionnels conduisent à une pauvreté si extrême que les individus sont voués à la disparition, soit à cause de leur indigence, soit parce qu'ils abandonnent leur métier et leur milieu.

La misère est ainsi le point de départ de l'esthétique de la vie du 'peuple', à la fois majorité et marge de la société. L'instabilité des conditions de vie – souvent représentées dans les descriptions de l'habitat exigu et périphérique – les conditions de travail et la menace du chômage ainsi que les mœurs changeantes de la société face au phénomène de la pauvreté font partie d'un savoir sur la misère qui devient le répertoire topique de la production romanesque de l'entre-deux-guerres. Il faut, par conséquent, analyser l'apparition et la configuration de ce savoir de la misère par le biais de la littérature. De telles analyses ont été présentées récemment à partir de textes de l'extrême contemporain et ont abouti à l'interrogation de ce que Roswitha Böhm nomme la « poétique du précaire »<sup>255</sup>.

Il est possible de constater des analogies entre cet engouement pour la représentation du précaire dans la littérature contemporaine et la mise en scène de la misère pendant l'entre-deux-guerres. Une adoption de cette terminologie peut néanmoins sembler anachronique : le champ sémantique 'précaire', 'précarité' et 'précarisation' est encore très récent et continue à être l'objet de discussions ; en général, il se réfère à un contexte du marché de travail contemporain. Robert Castel voit les origines de la précarisation du travail dans la crise économique des années 1970 qui aurait provoqué une transformation du système capitaliste en ce sens que le pouvoir des institutions collectives, telles les syndicats, a été affaibli en faveur d'une « individualisation » croissante<sup>256</sup>. Une partie des employés peut, selon Castel, bénéficier d'une telle « décollectivisation »<sup>257</sup> par le

---

<sup>253</sup> A. BRODIEZ-DOLINO, « Figures de la pauvreté sous la III<sup>e</sup> République », *Communications*, n° 98, 28 juin 2016, p. 95-108, p. 96.

<sup>254</sup> A. PESSIN, *Le Mythe du peuple et la société française du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>255</sup> Par exemple dans R. BÖHM, « Assurance précaire. Économie et langage dans les romans d'Emmanuelle Heidsieck », dans R. Böhm et C. Kovacsazy (éd.), *Précarité: littérature et cinéma de la crise au XXI<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2015, p. 147-161, p. 161.

<sup>256</sup> R. CASTEL *et al.*, « Symposium sur le travail. Une sociologie contemporaine », *Sociologie du travail*, n° 51, 2009, p. 126-144, p. 129sq.

<sup>257</sup> *Id.*, p. 130.



fait qu'ils peuvent organiser librement leur travail ; d'autres, cependant, sortent perdants de cette réorganisation du système capitaliste et doivent donc affronter soit le chômage, soit la précarité. Dans un autre texte, Robert Castel montre que ce manque de structures protectrices installe de nouveau une insécurité dans le domaine du travail salarial à plusieurs échelles : d'abord, le travail peut être temporellement limité de sorte qu'un poste *a priori* stable comporte une instabilité dans sa limitation ; en outre, un travail peut devenir précaire si l'employé doit craindre à tout moment le licenciement<sup>258</sup>. Un tel développement se laisse observer à toutes les échelles et ne concerne pas uniquement une seule couche sociale<sup>259</sup>. Un groupe de chercheurs de Jena autour d'Ulrich Brinkmann différencie ici entre précarité et précarisation : tandis qu'il considère un emploi comme précaire s'il n'offre pas de sécurité suffisante à l'employé pour planifier son avenir, mais aussi si le salaire est nettement sous la moyenne pouvant garantir une certaine sécurité, la « précarisation » décrit un processus social qui généralise l'emploi précaire et provoque l'érosion des standards économiques et de la sécurité sociale<sup>260</sup>.

La précarité comme phénomène transhistorique peut, en revanche, être définie par le manque de sécurité à cause de la limitation temporelle du travail ou d'autres facteurs qui provoquent un sentiment de vulnérabilité chez l'employé<sup>261</sup>. Étant donné que la précarité est une catégorie relationnelle, elle peut aussi être plutôt ressentie que basée sur des faits mesurables. Le sentiment de précarité est ainsi fortement lié à un discours de la crise pouvant être considérée comme une figure discursive qui narrativise et ordonne ainsi un événement chaotique<sup>262</sup>. Il devient évident que la littérature devient ainsi le média idéal pour traduire, créer et expliquer des événements sociaux complexes en les désignant comme une crise qui, dans le contexte du travail, peut provoquer la précarité. Effectivement, les éléments centraux de la précarité comme l'insécurité ressentie et l'insuffisance du salaire ainsi que le manque de systèmes suffisants de sécurité sociale marquent le travail des protagonistes de romans comme *Le Pain quotidien* ou *La Rue sans nom* ; en vérité, on peut trouver des descriptions du travail précaire même dans la littérature naturaliste, comme dans *Germinal* d'Émile Zola où la famille Maheu doit continuellement lutter contre le manque de moyens. S'interroger sur une « poétique du

<sup>258</sup> R. CASTEL, « Die Wiederkehr der sozialen Unsicherheit », dans R. Castel et K. Dörre (éd.), *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt/New York, Campus, 2009, p. 21-34, p. 27-29.

<sup>259</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>260</sup> U. BRINKMANN *et al.*, *Prekäre Arbeit. Ursachen, Ausmaß, soziale Folgen und subjektive Verarbeitungsformen unsicherer Beschäftigungsverhältnisse*, Bonn, 2006, p. 17.

<sup>261</sup> Cf. R. DIAZ-SALAZAR, « Trabajadores precarios: el proletariado del siglo XXI », dans R. Diaz-Salazar (éd.), *Trabajadores precarios. El proletariado del siglo XXI*, Madrid, Ediciones HOAC, 2003, p. 67-109, p. 76.

<sup>262</sup> A. NÜNNING, « Making Crises and Catastrophes – How Metaphors and Narratives shape their Cultural Life », *op. cit.* p. 78.

précaire » dans le roman de l'entre-deux-guerres – ce qui implique l'exploration de la création narrative d'une crise dans le monde du travail – ne relève donc pas automatiquement d'un anachronisme si l'on distingue entre précarité et précarisation.

Dans ce contexte, il est d'une importance prépondérante de relever les cohérences et les ruptures du discours littéraire sur la misère afin de montrer le point de vue différent que le roman de l'entre-deux-guerres peut offrir à cette question sociale virulente et à quel point il « est redevable à l'espace public »<sup>263</sup>. Une fois la position des différents romans dans les pratiques discursives élucidée, il est possible de révéler la fonction du recours au 'peuple' dans le roman et ainsi dégager plusieurs voies de l'esthétique populiste. Ces diverses voies correspondent aux différentes positions des écrivains par rapport au champ littéraire de l'époque, comme le montrera le chapitre suivant. Cependant, il n'y a pas de véritable échappatoire à l'esthétique populiste pendant l'entre-deux-guerres ; chaque groupement recourt aux mêmes thématiques de la question sociale dans les espaces marginaux de la métropole, au rôle du travail insuffisant et aux réseaux et communautés sociaux qui distingueraient les 'petites gens' de la ville. Quelles sont donc les positions à assumer au sein du champ littéraire de l'époque et en quoi se distinguent-elles entre elles ?

---

<sup>263</sup> Y. LOCHARD, *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques (1848 - 1914)*, op. cit., p. 7.

## 2. Imprécisions poétiques, fermeté des positions : La notion de ‘peuple’ dans le champ littéraire de l’entre-deux-guerres

*Deux écoles littéraires sont en présence : les écrivains prolétariens et les écrivains populistes, qui se regardent comme des chiens de faïence. Cela ne laisse pas d’être un peu comique et tout à fait triste.<sup>1</sup>*

Le chapitre précédent a montré que le roman populiste ne dispose pas d’un programme esthétique clair : au contraire, les ambiguïtés font foison si l’on considère l’appréciation ambivalente du naturalisme ou la condamnation de la littérature moderne et de son style prétendument ‘snob’ étant donné que ni Thérive, ni Lemonnier proposent de véritables innovations stylistiques. Malgré le confusionnisme évident du *Manifeste du roman populiste* et de son successeur *Populisme*, il faut constater que le roman populiste fait débat à partir du moment de sa parution en 1929 jusqu’en 1935 et l’échec d’un rassemblement des écrivains sous la tutelle des populistes, nommé le « Front littéraire commun »<sup>2</sup>. Comme déjà stipulé, ce succès médiatique est partiellement dû au fait que le discours autour du ‘peuple’ et les imaginaires qui l’accompagnent sont particulièrement virulents pendant l’époque de l’entre-deux-guerres ; en conséquence, autant le roman populiste que la littérature prolétarienne doivent simplement être considérés comme les symptômes d’une prédisposition populiste plus vaste.

Ce chapitre cherchera à approfondir cette prédisposition populiste avec d’autres outils qui rendent mieux compte des effets du champ littéraire et des exigences de la production culturelle pendant l’entre-deux-guerres. Ce faisant, les clivages idéologiques et les appartenances à différents groupements deviendront plus nets, même si les esthétiques défendues par les divers courants littéraires de l’époque restent cohérentes. Autrement dit, ce chapitre propose une approche sociologique du champ littéraire de l’entre-deux-guerres afin de signaler les contraintes que les agents du champ subissent au moment de vouloir positionner leurs groupes littéraires respectifs. Il s’agit de montrer comment les années autour de la parution du *Manifeste du roman populiste* marquent une étape importante de la politisation de la littérature et de signaler comment les divers sous-champs littéraires se reformulent face à la réactualisation des questions sociales et des débats autour de la vocation sociale de la littérature. Le roman populiste figurera ainsi au milieu d’une

---

<sup>1</sup> L. LEMONNIER, « Encore un manifeste ? “Front littéraire commun” », *L’Œuvre*, 14 mai 1935, p. 5.

<sup>2</sup> C’est sous ce nom que Lemonnier cherche à rassembler les écrivains sous la tutelle du roman populiste à partir de trois articles publiés en 1935, cf. *Id.*, L. LEMONNIER, « Front littéraire commun », *Mercure de France*, n° 890, 15 juin 1935, p. 225-236 et L. LEMONNIER, « Front littéraire commun », *La Grande Revue*, juillet 1935, p. 22-26.

diffusion très vaste et partiellement souterraine de l'esthétique populiste dans presque tous les domaines de la production romanesque.

Dans ce cadre, il faut d'abord résumer l'approche sociologique de la littérature sur laquelle s'appuient les analyses de ce chapitre. Ce résumé, qui contient également un survol de l'état de la recherche, montrera que la politisation de certains groupes littéraires investit tout le champ littéraire de l'époque, les œuvres canonisées incluses, et définit aussi la notion de 'peuple'. En effet, afin de bien saisir les scissions et clivages entre les divers agents du champ littéraire, il faut, dans un deuxième temps, revenir sur l'héritage et les écrivains que les nouveaux entrants citent comme modèles et contre-exemples : notamment la récusation de Zola et de Proust explique bien la situation du nouvel intérêt social de la littérature et délimite bien l'espace des possibles de l'esthétique populiste pendant la période de l'entre-deux-guerres. Ensuite, le troisième chapitre observera les revues littéraires et leurs positions dans les débats autour de la littérature prolétarienne et du roman populiste, afin de situer les débats dans le champ littéraire et de juger de l'importance et de la portée des diverses positions assumées dans le processus. Le quatrième et dernier sous-chapitre fournira en guise de conclusion un récapitulatif des différentes formes de politisation qui se laissent observer dans le champ littéraire de l'époque ainsi que des usages de la notion de 'peuple' dans ce contexte. Cette dernière analyse soulignera également l'importance des écrivains et des thématiques qui seront discutés dans les études de cas de la deuxième partie.

## 2.1. Préambule : l'approche sociologique de Bourdieu et l'état de la recherche sur le champ littéraire de l'entre-deux-guerres

La théorie des champs de Pierre Bourdieu et l'analyse du champ littéraire serviront d'abord comme point de départ méthodique<sup>3</sup>, en constatant en premier lieu l'écart considérable entre « la structure des relations objectives entre les positions dans le champ de production » et « la structure des relations objectives entre les prises de position dans l'espace des œuvres »<sup>4</sup>, pour reprendre la terminologie de Bourdieu. Cette méthode d'analyse profite également du développement de son approche par Gisèle Sapiro<sup>5</sup> ainsi que par le romaniste allemand Michael Einfalt<sup>6</sup>. En outre, l'analyse de l'échec de la littérature prolétarienne selon le modèle d'Henry Poulaille de Jean-Michel Péru<sup>7</sup> contribue au développement de l'approche analytique poursuivie ci-dessus alors que la riche étude historique de Jean-Pierre Morel sur l'Internationale littéraire et la France entre 1920 et 1932<sup>8</sup> complète les informations sur lesquelles se base cet état des lieux du champ littéraire pendant l'entre-deux-guerres. Comme sources complémentaires, il faut par ailleurs mentionner les travaux plus anciens de John E. Flowers, Nicole Racine-Fourlaud, Paul A. Loffler et Jean-Pierre Bernard<sup>9</sup>. Les groupes littéraires et la situation du champ pendant l'entre-deux-guerres ont donc été l'objet d'un travail scientifique assez englobant sur lequel les analyses suivantes peuvent s'appuyer.

Mais malgré les études mentionnées, il est encore nécessaire de broser le portrait de la situation de l'esthétique populiste dans le champ littéraire : la majorité des travaux consacrés à cette période ignore ou traite trop rapidement le roman populiste<sup>10</sup> ; même la

---

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu développe sa théorie des champs notamment dans P. BOURDIEU, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, n° 1, 1991, p. 3-46 et dans P. BOURDIEU, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

<sup>4</sup> P. BOURDIEU, *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 383.

<sup>5</sup> Il s'agit notamment des articles suivants : G. SAPIRO, « Das französische literarische Feld: Struktur, Dynamik und Formen der Politisierung », *Berliner Journal für Soziologie*, vol. 14, n° 2, 2004, p. 157-171, G. SAPIRO, « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », dans J. Kaempfer, S. Florey et J. Meizoz (éd.), *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècle)*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2006, p. 118-130.

<sup>6</sup> M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität. Grenzen literarischer Autonomie in Frankreich 1919-1929*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2012.

<sup>7</sup> J.-M. PERU, « Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la littérature prolétarienne (1925-1935) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, p. 47-65. J.-M. PERU, *Des Ouvriers écrivent : le débat sur la littérature prolétarienne en France, 1925-1935*, Thèse de doctorat, Lille 3, 1989

<sup>8</sup> J.-P. MOREL, *Le roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France, 1920-1932*, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>9</sup> J. E. FLOWER, *Literature and the Left in France: society, politics and the novel since the late 19. century*, Londres, Macmillan, 1983, N. RACINE-FURLAUD, « Les mouvements en faveur de la littérature prolétarienne en France : 1928-1934 », *Entretiens*, vol. 33, 1974, p. 77-98, P. A. LOFFLER, « Un écrivain prolétarien : Henry Poulaille entre le populisme et l'A.E.A.R. », *Entretiens*, vol. 33, 1974, p. 99-106, J.-P. BERNARD, « Le Parti communiste français et les problèmes littéraires (1920-1939) », *Revue française de science politique*, vol. 17, n° 3, 1967, p. 520-544.

<sup>10</sup> Une des rares exceptions est M.-A. PAVEAU, « Le "roman populiste": enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, vol. 55, 1998, p. 45-59, où l'auteure revient sur la position ambiguë de Dabit. Mais cet article ne peut donner que des bases à une analyse plus approfondie, ainsi que l'introduction généralement bien informée

littérature prolétarienne est parfois jugée de manière trop concise de sorte que les auteurs ne différencient pas assez les clivages entre les différents groupes<sup>11</sup>. Dans la plupart des analyses, la question du populisme ne se pose pas véritablement parce que les ouvrages se focalisent sur une revue et ainsi sur un certain regard porté sur la littérature<sup>12</sup> ; par ailleurs le cadre temporel ne comprend pas les années décisives autour de 1930, comme c'est malheureusement le cas chez Michael Einfalt et aussi chez Pascal Ory<sup>13</sup>. Afin de pouvoir apprécier le rayonnement éphémère du roman populiste dans le champ littéraire, ce chapitre présente par conséquent un survol du champ littéraire de l'entre-deux-guerres et des positionnements possibles des auteurs à propos de l'imaginaire du 'peuple'.

Dans ce contexte, la littérature est d'abord envisagée comme une source de pouvoir qui permet aux écrivains de se positionner dans un champ littéraire à autonomie variable selon l'époque historique. À l'intérieur de ce champ, les différents agents – écrivains, mais aussi éditeurs, critiques littéraires, traducteurs etc. – luttent pour la légitimité spécifique comme producteurs au sein du champ et souscrivent ainsi à l'*illusio* de l'œuvre littéraire comme une valeur de « *fétiche* ». Le champ littéraire détermine ainsi la valeur de l'œuvre littéraire ou produit, comme l'affirme Bourdieu, « la croyance dans la valeur de l'œuvre »<sup>14</sup>. De cette manière, le succès commercial d'un livre devient secondaire ; pour les participants au jeu du champ littéraire, la valeur économique ne compte pas particulièrement ; du côté des auteurs qui défendent l'autonomie de la littérature, le succès commercial équivaut même à une faible crédibilité artistique<sup>15</sup>.

Pierre Bourdieu introduit la notion de champ littéraire comme alternative aux notions « République de Lettres » et « institution » dans le sens durkheimien ; le champ doit se trouver entre les deux termes<sup>16</sup>. Si la dénomination de « République de lettres » suggérerait une organisation vague selon l'idéal de la liberté de la production littéraire, le

---

du volume 44 des *Études littéraires*, F. OUELLET et V. TROTTIER, « Présentation », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 7-18.

<sup>11</sup> Ainsi, François Ouellet et Véronique Trottier parlent un peu trop vite d'une « école prolétarienne » qui se grouperait autour d'Henri Barbusse et d'Henry Poulaille alors que ce dernier garde bien ses distances par rapport à Barbusse et il n'est pas question d'une école prolétarienne réunie (F. OUELLET et V. TROTTIER, « Présentation », *op. cit.*, p. 8)

<sup>12</sup> C'est notamment le cas de l'étude de Philippe Niogret sur *Europe* : cet ouvrage comprend certes un chapitre qui traite « les romanciers et le peuple », mais l'auteur ne distingue guère les groupements et réduit son travail à des résumés de romans sans établir des liens entre eux et sans fournir une véritable analyse de l'état du champ littéraire (cf. P. NIOGRET, *La revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres: (1923 - 1939)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 229-260).

<sup>13</sup> Mis à part le fait que l'analyse d'Ory ne prend comme point de départ que 1936, l'année de la création du Front populaire, son point de vue se réduit souvent à l'historiographie de la syndicalisation et ne rend pas compte des contenus ou particularités stylistiques de la création littéraire et culturelle, cf. P. ORY, *La Belle illusion: culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935 - 1938*, Paris, Plon, 1994, notamment p. 183-231.

<sup>14</sup> P. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 375. Italiques reprises de l'original.

<sup>15</sup> À titre d'exemple, Bourdieu cite les défenseurs du mouvement de l'art pour l'art qui feraient « de l'échec temporel un signe d'élection et du succès un signe de compromission avec le siècle » (*Id.*, p. 355).

<sup>16</sup> P. BOURDIEU, « Le champ littéraire », *op. cit.*, p. 5 et P. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 379 n. 21.

terme d' « institution » donne l'impression que les agents n'ont que des emplacements précis à occuper dans la littérature. Selon le sociologue, sa notion de champ souligne bien davantage que l'attribution d'une certaine autorité et les rapports entre les différents agents s'organise à partir d'une régularité comme dans un champ magnétique. Mais cela ne veut pas dire que les agents ne disposent pas de liberté pour se positionner et que la littérature fonctionne donc comme une institution avec des emplacements prescrits<sup>17</sup>. En effet, le champ littéraire se distinguerait alors – surtout en comparaison avec d'autres champs sociaux, tel le champ universitaire – par son « très faible degré de codification »<sup>18</sup>. Malgré la faible codification du champ littéraire, il représente une unité de distinction sociale qui n'obéit pas complètement aux règles du pouvoir politique et de l'économie. Le champ dispose donc de ses propres logiques qui permettent aux auteurs une certaine autonomie face à d'autres hiérarchisations, telles que celles du champ politique ou économique.

Si les écrivains peuvent également bénéficier d'une certaine réputation dans le champ du pouvoir, c'est le champ littéraire qui les dote d'un certain « capital culturel »<sup>19</sup>. En conséquence, le champ littéraire comprend deux parties, le côté qui aspire à l'autonomie du champ et la partie hétéronome de la littérature, c'est-à-dire la littérature grand public qui accumule du capital économique et la presse assurant les grands tirages ainsi qu'une vaste diffusion dans la société. Ce clivage entre la recherche de validation par le degré d'autonomie de la production littéraire démarque, par conséquent, deux sous-champs de la production littéraire, celui de la production restreinte – qui aspire à la plus haute autonomie – et celui de la grande production – qui s'oriente à partir du succès hétéronome en dehors du champ, c'est-à-dire à partir de la réception commerciale ou à partir de la valorisation dans un contexte politique.

Cependant, le champ littéraire ne se divise pas uniquement à partir du degré d'autonomie que les œuvres poursuivent ; la consécration générale, c'est-à-dire la popularité en dehors du champ, ou, selon les mots de Sapiro, le « volume global du capital de notoriété »<sup>20</sup>, effectue aussi une hiérarchisation entre dominés et dominants spécifiquement au sein du champ littéraire. Ainsi peut-on identifier avec Sapiro quatre sous-champs qui représentent les tendances principales de positionnement qui s'offrent à

---

<sup>17</sup> Cf. également J. JURT, *Das literarische Feld: das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, p. 88.

<sup>18</sup> P. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 370.

<sup>19</sup> P. BOURDIEU, « Le champ littéraire », *op. cit.*, p. 9.

<sup>20</sup> G. SAPIRO, « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », *op. cit.*, p. 119.

l'écrivain – et avec ceux-ci, de différentes formes de prise de position politique<sup>21</sup> : du côté de la littérature autonome, elle identifie les « esthètes » et les « avant-gardes » ; du côté de la littérature hétéronome, les « notables » et les « écrivains professionnels ». Si Pierre Bourdieu signale déjà l'existence d'une double hiérarchie dans le champ littéraire<sup>22</sup>, ses schématisations n'identifient pas aussi clairement que Sapiro les différents pôles de positionnement possible pour les écrivains : c'est notamment l'identification des quatre pôles qui sera d'une grande utilité au moment de situer les revues, groupes et autres agents littéraires afin de signaler les différences de leur positionnement dans le champ et leur prise de position face à des sujets sociaux.

Au niveau des forces dominantes du champ littéraire, Sapiro identifie les « esthètes » et les « notables ». Les premiers défendent l'autonomie du champ littéraire et soulignent l'importance du style et du talent littéraire. Les esthètes revendiquent ainsi l'importance d'un purisme littéraire qui ne doit pas se soumettre aux jugements moraux de la bourgeoisie ; l'art littéraire doit rester indépendant dans leurs yeux et ne servir qu'à l'expression individuelle d'un sentiment artistique<sup>23</sup>. Selon Gisèle Sapiro, les esthètes fondent notamment des revues littéraires comme instance de consécration et pendant l'entre-deux-guerres c'est notamment la *Nouvelle Revue Française* qui assume ce pouvoir. La NRF assurerait la possibilité d'un dialogue entre pairs sur les valeurs littéraires et en partie aussi sur des sujets sociaux et politiques, tout en tenant à l'écart l'ingérence du champ politique dans l'échange intellectuel qu'elle propose<sup>24</sup>. Si cette identification de l'esthétisme littéraire à la position de la NRF est généralement justifiée, il faut également retenir que des auteurs comme André Gide font preuve d'un certain engagement politique de par leur proximité avec le parti communiste et leurs voyages en URSS<sup>25</sup>. La position des organes et des écrivains normalement identifiés comme esthètes est donc en question pendant l'entre-deux-guerres, comme le montrera aussi le deuxième sous-chapitre de ce travail : les frontières entre une littérature politisée et le purisme littéraire ne sont pas étanches et modifiées par l'arrivée de nouveaux agents au champ ainsi que par les développements politiques. En revanche, certains écrivains de l'entourage surréaliste, notamment André Breton qui nie dans le *Second Manifeste du Surréalisme* la possibilité d'une

---

<sup>21</sup> Gisèle Sapiro souligne que son modèle peut décrire la structure du champ littéraire à partir du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin des années 1960 ; après cette date, il lui manque des preuves statistiques suffisantes pour garantir la fonctionnalité du modèle (cf. G. SAPIRO, « Das französische literarische Feld: Struktur, Dynamik und Formen der Politisierung », *op. cit.*, p. 158).

<sup>22</sup> À titre d'exemple cf. P. BOURDIEU, « Le champ littéraire », *op. cit.*, p. 7sq.

<sup>23</sup> G. SAPIRO, « Das französische literarische Feld: Struktur, Dynamik und Formen der Politisierung », *op. cit.*, p. 161.

<sup>24</sup> G. SAPIRO, « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », *op. cit.*, p. 124.

<sup>25</sup> J.-M. PERU, « Une crise du champ littéraire français... », *op. cit.*, p. 51.



littérature prolétarienne et qui écarte, sur la même lancée, la vision d'un surréalisme qui se soumet à des contraintes hétéronomes du Parti Communiste, s'avancent dans le sous-champ des esthètes<sup>26</sup>. Effectivement, les membres du groupe surréaliste semblent partir dans les directions les plus diverses pendant l'entre-deux-guerres : si Breton accumule du capital symbolique spécifique et jouit d'une certaine consécration au champ de la production restreinte, Philippe Soupault perd de sa légitimité à partir de 1927, moment de sa désaffection du surréalisme, et descend dans le même champ ; Aragon, à son tour, s'oriente au cours des années 1930 vers une production hétéronome en se soumettant aux contraintes du PC. Ainsi, dire que « le surréalisme obtient une hégémonie durable sur la position d'avant-garde »<sup>27</sup> à partir de 1920 serait réduire le surréalisme littéraire au pôle autour d'André Breton ; en vérité, le surréalisme se désintègre au plus tard à partir de 1927 comme groupe littéraire et les agents principaux du mouvement se situent dans des positions diverses au sein du champ littéraire.

Les notables, à leur tour, font également partie des agents dominants du champ littéraire, mais ils s'orientent plus à des valeurs hétéronomes qu'à l'autonomie du champ. Sapiro les décrit comme des auteurs se désintéressant des questions de style et de la forme littéraire et prônant davantage l'importance du sujet et du contenu de l'œuvre<sup>28</sup>. Ce faisant, ils cherchent à intégrer leur production littéraire dans des interrogations politiques, mais traitent avant tout des questions morales. Ce sous-champ correspond surtout à ce que Pierre Bourdieu appelle « l'art bourgeois »<sup>29</sup> et représente ainsi les auteurs qui jouissent de la plus grande reconnaissance en dehors du champ littéraire. Les grandes institutions comme l'Académie française ou les salons mondains assurent classiquement la consécration des notables, mais dans le contexte de la littérature de l'entre-deux-guerres, il faut aussi citer d'autres instances de consécration extra-littéraires comme les partis politiques et les organisations, ce qui conduit à la création d'un clivage important pendant cette période, entre une littérature visant un public bourgeois apolitique et une production militante. À côté de l'art bourgeois, on peut donc trouver des écrivains communistes et 'compagnons de route' notables, qui disposent de leurs propres règles et institutions de consécration : essentiellement l'adhésion au programme du réalisme socialiste ou la revue *Monde*, dirigé par Henri Barbusse et soutenu, au moins à ses débuts, par le parti

---

<sup>26</sup> A. BRETON, *Second manifeste du surréalisme*, repris dans *Œuvres complètes I*, Bonnet, Marguerite (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1999, p. 104.

<sup>27</sup> B. DENIS, « La littérature de "bonne volonté" dans la France d'entre-deux-guerres », dans M. Einfalt et J. Jurt (éd.), *Le texte et le contexte: analyses du champ littéraire français, XIXe et XXe siècle*, Paris/Berlin, Éditions MSH/Berlin Verlag A. Spitz, 2002, p. 205-217, p. 205.

<sup>28</sup> G. SAPIRO, « Das französische literarische Feld: Struktur, Dynamik und Formen der Politisierung », *op. cit.*, p. 160.

<sup>29</sup> P. BOURDIEU, « Le champ littéraire », *op. cit.*, p. 6.

communiste russe<sup>30</sup>. Identifier les notables uniquement à l'art bourgeois ou à la littérature à succès populaire serait donc une approche trop limitée de cette production et exclurait justement une partie de la littérature marquant particulièrement l'entrée renforcée d'enjeux sociaux et politiques dans le champ littéraire de la période<sup>31</sup>. Le sous-champ des notables est, en effet, parmi les plus touchés par la question du 'peuple' en littérature ; en vérité, c'est surtout grâce à une enquête à propos de la littérature prolétarienne que la revue *Monde* parvient d'abord à se placer dans le sous-champ des notables, en mobilisant un éventail assez varié d'auteurs, et en soulevant la question de la place du 'peuple' dans la littérature.

Du côté de la littérature dominée, Gisèle Sapiro situe deux sous-champs : celui de l'avant-garde qui défend également l'autonomie du champ littéraire, et celui des écrivains professionnels qui s'engagent notamment dans l'écriture de textes journalistiques. Selon Sapiro, les avant-gardes s'opposent à la fois à l'assujettissement de la littérature aux règles des 'bonnes mœurs' et aux modèles établis de l'expression littéraire<sup>32</sup>. Si les avant-gardes défendent des positions politiques radicales, cette défense ne se manifeste pas particulièrement dans l'œuvre littéraire, étant donné qu'elles concèdent la primauté au jugement esthétique<sup>33</sup>. À titre d'exemple, il suffit de regarder la critique qu'André Breton fait en 1932 à propos du poème *Front Rouge* de Louis Aragon : le premier défend le poème du dernier, tout en écartant la création poétique en soi de toute forme de propagande<sup>34</sup>. La défense et la critique de Breton opèrent donc au niveau de l'expression et du style du poème ; Breton ne considère pas le contenu politique qui est à l'origine du scandale qu'Aragon provoque avec son poème. Si *Front rouge* est donc à l'origine de la rupture entre Breton et Aragon – et ainsi aussi à l'origine de la fragmentation du surréalisme – le groupe souligne alors au moment de sa désintégration une position autonome de la littérature malgré l'affectation politique des membres.

L'appellation du sous-champ autonome et dominé comme « avant-garde » pose problème si l'on appréhende le champ littéraire de l'entre-deux-guerres. Non seulement, le groupe surréaliste que l'on identifie à l'avant-garde, commence à se déplacer au sein du

---

<sup>30</sup> Cf. J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, p. 95-100.

<sup>31</sup> Pierre Bourdieu remarque néanmoins que le repérage de ce qu'il appelle « l'art social » dans le champ littéraire est difficile, même s'il en donne d'autres raisons : selon Bourdieu, l'art social rejeterait la production de l'art pour l'art justement parce que le premier exige de la littérature l'accomplissement de fonctions externes et se situe, pour cette raison plus proche du pôle hétéronome ; cependant, l'art social se refuserait également contre le succès et la reconnaissance par la bourgeoisie comme l'art pour l'art (P. BOURDIEU, « Le champ littéraire », *op. cit.*, p. 6, note 6).

<sup>32</sup> G. SAPIRO, « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », *op. cit.*, p. 125.

<sup>33</sup> *Id.*, p. 126.

<sup>34</sup> Cf. à ce propos F. MAHOT BOUDIAS, « Politique de l'illisibilité : André Breton face à Aragon dans *Misère de la Poésie* (1932) », *LHT Fabula*, vol. 16, janvier 2016, en ligne.

champ littéraire, mais d'autres auteurs et d'autres groupes se situent dans le même champ sans pour autant revendiquer le rôle d'une avant-garde. En guise d'exemple, on peut citer dans ce champ le groupe des auteurs montmartrois – Pierre Mac Orlan, Roland Dorgelès, Francis Carco – mais aussi les auteurs du roman populiste. Les derniers notamment revendiquent clairement l'autonomie de leurs ouvrages littéraires : « nous sommes – pour notre plus grand malheur – de purs gens de lettres et notre activité n'est jamais manifestée en dehors du domaine artistique »<sup>35</sup>. Leur intérêt pour le 'peuple' est donc motivé par la volonté de rénover la littérature à partir d'une certaine forme de réalisme ; Lemonnier veut surtout aboutir à un « roman pour le roman »<sup>36</sup>. La 'label' d'avant-garde cache donc un sous-champ bien hétérogène qui peut aller jusqu'à une rénovation à partir d'une esthétique traditionaliste comme c'est le cas du roman populiste.

Gisèle Sapiro repère enfin un quatrième sous-champ de la production littéraire dans la position doublement dominée : il s'agit des écrivains professionnels qui seraient largement privés de capital de notoriété et qui dépendraient également d'influences hétéronomes. Sapiro identifie ce sous-champ en particulier aux producteurs de la littérature populaire et avec des écrivains-journalistes qui doivent vivre de leur plume. Afin de prendre part au champ littéraire, ils cherchent à renouer leur production avec des sujets sociaux et politiques et présentent leur critique des autres agents du champ au même niveau<sup>37</sup>. En conséquence, les écrivains professionnels ont tendance à attaquer les esthètes et les notables au niveau de l'invective personnelle, ignorant largement les œuvres<sup>38</sup>. Si dans des temps de stabilité de telles attaques *ad personam* n'influencent guère la constitution du champ littéraire, les moments de crise pendant lesquels l'autonomie du champ n'est pas assurée voient se multiplier des critiques semblables et peuvent faciliter une visibilité – au moins temporelle – des écrivains professionnels.

Malgré la ressemblance esthétique des productions des populistes et des prolétariens, les derniers semblent plutôt se positionner dans ce sous-champ de la littérature. Certes, Poulaille stipule que les écrivains prolétariens doivent s'écarter de la littérature militante et aboutir à une « littérature humaine », mais en même temps il admet que la littérature prolétarienne n'est qu'une étape dans la poursuite d'un objectif social<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, Paris, La Renaissance du Livre, 1931, p. 170.

<sup>36</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, Paris, Jacques Bernard, 1930, p. 39.

<sup>37</sup> G. SAPIRO, « Das französische literarische Feld: Struktur, Dynamik und Formen der Politisierung », *op. cit.*, p. 163.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 166.

<sup>39</sup> Cf. H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, Bassac, Plein Chant, 1986, p. 157 : « Ceci posé, voyons la littérature sociale dans sa fonction de véhicule d'idées, d'accoucheuse en quelque sorte. Elle a une vitalité puissante et on lui doit des résultats tangibles. Son influence, nul ne la peut nier, seulement, et j'y insiste à raison, on aurait grandement tort de lui croire une durée illimitée, non seulement pour ses réalisations mais pour elle-

Ainsi, on peut vraiment qualifier l'avant-gardisme prétendu d'Henry Poulaille comme « illusoire »<sup>40</sup> : au lieu de proposer un véritable programme esthétique littéraire, *Nouvel Âge littéraire* prône perpétuellement l'« authenticité » de la littérature, sa valeur comme « document humain »<sup>41</sup> et laisse pour cette raison dépendre la valeur d'une œuvre littéraire de l'origine sociale de l'écrivain ; en outre, Poulaille nie l'autonomie de la littérature en affirmant qu'elle ne doit pas avoir l'objectif de « distraire »<sup>42</sup>, mais de participer à un changement de la société. Cette forme de littérature prolétarienne se trouve donc au centre du sous-champ du professionnalisme littéraire : elle doit représenter une littérature qui se soumet à un objectif social et qui doit s'intégrer dans des discussions de la sphère publique en représentant une classe sociale opprimée ; elle refuse l'autonomie du champ littéraire et s'attaque à la littérature bourgeoise en prétendant être la véritable représentation de la vie réelle des dominés. La mise en scène de la littérature prolétarienne illustre donc bien l'ambiguïté du sous-champ des écrivains professionnels : elle doit être représentative d'une classe sociale et devrait être dans le meilleur des sens 'populaire', mais malgré cette popularité elle ne peut pas – et ne doit pas – parvenir à une consécration, ni autonome, ni hétéronome, car celle-ci équivaldrait à la montée à une position moins dominée et, par conséquent, à une représentativité moins forte de cette littérature.

Ainsi, malgré le positionnement différent de la littérature prolétarienne et du roman populiste, les prises de position esthétiques des deux groupes convergent et font preuve de la crise du champ littéraire<sup>43</sup>. L'apparition de nouveaux groupements littéraires – parmi eux il ne faut pas compter seulement le roman populiste autour de Lemonnier et Thérive et la littérature prolétarienne autour de Poulaille, mais aussi les auteurs qui sympathisent avec le programme du réalisme socialiste, Nizan et Aragon, les écrivains qui publient dans *Monde* et *Europe* etc. – provoque la restructuration du champ littéraire entier et la réévaluation d'une esthétique réaliste. Cela veut également dire que des auteurs déjà canonisés comme Zola et Maupassant sont l'objet d'un positionnement renouvelé dans le champ de la création littéraire comme le montrera le sous-chapitre suivant<sup>44</sup>.

---

même. Elle est au même titre que la littérature prolétarienne, sa sœur cadette qui s'est nourrie d'elle, une phase transitoire de la littérature. »

<sup>40</sup> J.-M. PERU, « Une crise du champ littéraire français... », *op. cit.*, p. 50.

<sup>41</sup> Les deux termes figurent également dans H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 157.

<sup>42</sup> *Id.*, p. 104-106.

<sup>43</sup> Pierre Bourdieu souligne que les positions assumées dans le champ et les prises de position correspondent les unes aux autres et que c'est l'espace des positions qui commande celui des prises de positions tant que le champ littéraire se trouve « [e]n phase d'équilibre » (P. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 379). Suivant cette hypothèse, on peut à raison affirmer que le champ littéraire de l'entre-deux se trouve en état de crise.

<sup>44</sup> Pierre Bourdieu constate de manière plus abstraite ce processus de positionnement renouvelé des agents déjà positionnés : « Il s'ensuit par exemple que le sens et la valeur d'une prise de position (genre artistique, œuvre particulière, etc.) changent automatiquement, lors même qu'elle reste identique, lorsque change

## 2.2. Haine de la littérature ? Postures esthétiques et polémiques

Marie-Christine Bellosta constate qu'en 1931, Louis-Ferdinand Céline réussit à placer son premier roman *Voyage au bout de la nuit* « en lieu et place d'un 'roman communiste' »<sup>45</sup>, alors que cette œuvre inclurait déjà de manière camouflée les convictions antisémites et fascistoïdes de son auteur. Plusieurs questions se posent alors : comment peut-on définir le « roman communiste » que Bellosta – suite aux remarques de Céline – évoque ? Comment un tel positionnement dans le champ littéraire a-t-il été possible ? Répondre à ces deux questions permettra également de revenir au sujet central de ce chapitre, c'est-à-dire à la description du champ littéraire de l'entre-deux-guerres. Il s'avérera qu'exprimer l'« âme communiste »<sup>46</sup> n'a été possible pour Céline qu'après l'arrivée du roman populiste et de la littérature prolétarienne dans toutes ses versions ainsi que suite aux débats que ces groupes suscitent entre 1929 et 1932<sup>47</sup>.

Ces débats se concentrent avant tout sur la question des modèles littéraires. Afin de créer leur propre position dans le champ littéraire et d'accumuler du capital de notoriété générale, les nouveaux entrants du champ proposent des prises de position esthétiques qui culminent, dans la plupart des cas, dans la critique et l'attaque des œuvres canonisées<sup>48</sup>. Autrement dit, l'apparition du roman populiste et de la littérature prolétarienne provoque une réévaluation de l'héritage littéraire : les critiques des auteurs consacrés ne servent pas uniquement à positionner les nouveaux entrants du champ, mais leur propre critique effectue aussi un positionnement renouvelé des auteurs consacrés dans l'espace de leur notoriété générale<sup>49</sup>. Plus précisément, on pourrait décrire cette réévaluation en termes de dénigrement de la littérature 'pure' et des effets littéraires en faveur d'une littérature de (faux) témoignage. Cette 'haine' de la littérature, au moins dans sa figuration 'puriste' comme travail stylistique, est certes plutôt une caractéristique qui s'affiche dans la littérature de gauche, mais des convictions similaires se laissent repérer dans tous les groupements qui veulent prendre la parole pour le 'peuple'.

---

l'univers des options substituables qui sont simultanément offertes au choix des producteurs et des consommateurs » (*Id.*, p. 382).

<sup>45</sup> M.-C. BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, PUF, 1990, p. 89.

<sup>46</sup> L.-F. CELINE, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937, Paris, Denoël 1937, p. 56.

<sup>47</sup> C'est également la conclusion de M.-C. BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 103-105.

<sup>48</sup> G. SAPIRO, « Das französische literarische Feld: Struktur, Dynamik und Formen der Politisierung », *op. cit.* 2004, p. 165sq.

<sup>49</sup> Bourdieu signale déjà que « le principe générateur et unificateur de ce 'système' d'oppositions – et de contradictions – est la lutte même : au point que l'on peut tenir le fait d'être impliqué dans la lutte, d'être le sujet, l'objet ou l'occasion de luttes, attaques, polémiques, critiques, annexions, etc., pour le critère majeur de l'appartenance d'une œuvre au champ des prises de position et de son auteur au champ des positions » (P. BOURDIEU, « Le champ littéraire », *op. cit.* 1991, p. 19). Autrement dit, les agents dont il est question dans les discussions ne doivent même pas s'impliquer activement dans les débats, ils ne doivent même plus être vivants pour changer de position dans le champ littéraire.

### 2.2.1. L'attaque contre l'esthétisme comme attaque contre la bourgeoisie : le cas de Marcel Proust

Le refus du style se laisse notamment observer à partir de la récusation de Proust qui devient générale pour tous les agents du champ au plus tard à partir des années 1930. En effet, son œuvre doit provoquer une prise de position nette si l'on regarde ce court extrait du *Temps retrouvé* dans lequel le narrateur s'oppose à l'idée d'un « art populaire » :

L'idée d'un art populaire comme art patriotique si même elle n'avait pas été dangereuse me semblait ridicule. S'il s'agissait de le rendre accessible au peuple, en sacrifiant les raffinements de la forme, « bons pour des oisifs », j'avais assez fréquenté de gens du monde pour savoir que ce sont eux les véritables illettrés, et non les ouvriers électriciens. À cet égard, un art populaire par la forme eût été destiné plutôt aux membres du Jockey qu'à ceux de la Confédération générale du travail ; quant aux sujets les romans populaires ennuièrent autant les gens du peuple que les enfants ces livres qui sont écrits pour eux. On cherche à se dépayser en lisant et les ouvriers sont aussi curieux des Princes que les princes des ouvriers.<sup>50</sup>

À travers la voix de son narrateur, Proust stipule que ni au niveau de la forme ni au niveau des sujets, un art populaire pourrait avoir lieu d'être : une forme simplifiée n'attirerait que les bourgeois parvenus alors que les sujets 'populaires' n'intéresseraient pas les individus issus du 'peuple' car ils leur sont trop familiers. Marcel Proust met donc le doigt sur la plaie de la grande problématique de la 'littérature pour le peuple' : le passage signale à la fois le difficile mariage de l'art populaire avec une visée nationale et patriotique de la littérature et le danger imminent de dévaloriser le produit littéraire dans le champ littéraire uniquement afin de suffire soi-disant à un public non-initié dont l'existence en soi serait douteuse<sup>51</sup>. Comme le fera plus tard la critique de gauche, notamment des communistes comme Paul Nizan, Proust ne croit pas qu'une littérature des ouvriers puisse attirer l'attention des membres de cette classe si jamais ils parvenaient à lire des ouvrages littéraires<sup>52</sup>. Dans son commentaire, Proust défend donc une position autonome de la littérature s'appuyant sur la foi en la puissance stylistique et exigeant un désintéressement total de l'écrivain face à son public et les problématiques de l'actualité.

---

<sup>50</sup> M. PROUST, *A la recherche du temps perdu IV : Le Temps retrouvé*, Y. Baudrier et al. (éd.), Paris, Gallimard, 1989, p. 466sq.

<sup>51</sup> Pour un développement différent de ces idées, cf. F. TARRAGONI, « Le peuple spectateur et l'émancipation démocratique : sur la sensibilité populiste en littérature », *Raison publique*, n° 19, 2014, p. 199-222, 2014, p. 206.

<sup>52</sup> Paul Nizan écrit en 1932 : « Il ne faut pas se faire des illusions : le prolétariat français ne lit pas. Il n'en est point responsable, c'est la faute de ses maîtres. Il ne lit pas du moins des livres qui pourraient lui donner la conscience révolutionnaire. La bourgeoisie prodigue aux prolétaires des histoires policières, des histoires érotiques ou sentimentales, des journaux de sport et de cinéma, des journaux tout court : si l'on définit une littérature par le public qui la lit, la littérature prolétarienne en France comprend *Fantomas*, *Fatala*, *Froufrou*, *Le Miroir des Sports*, *Détective*, *Police Magazine* et le *Petit Parisien* » (P. Nizan, « Littérature révolutionnaire en France », *La Revue des Vivants*, septembre-octobre 1932, p. 393-400, repris dans Nizan 1971, p. 33-43, p. 38sq.). Une telle négation de la possibilité de la littérature prolétarienne est par ailleurs très proche du point de vue d'André Breton, cité plus haut, cf. note 26.

Henry Poulaille réagit de manière directe au passage de Proust. Dans *Nouvel Âge littéraire*, il défend l'utilité de la littérature prolétarienne de deux points de vue qui répondent aux reproches de Proust : dans un premier temps, il exprime son accord avec Proust sur le point que les « petites gens » chercheraient davantage les histoires mettant en scène le 'beau monde', autant au cinéma qu'en littérature<sup>53</sup>. Mais contrairement aux critiques qui condamnent le goût du 'peuple' et qui prétendent que les 'basses classes' ne lisent pas – donc aussi contrairement à Nizan – il explique le goût pour les livres de basse qualité par le manque de guides et par le découragement que les ouvriers auraient connu pendant leur scolarité. Ainsi, Poulaille ne cherche pas la faute dans le goût du 'peuple', mais bien davantage dans la publicité et dans les maisons d'édition qui le trompent : « Il est un fait. Le peuple va d'instinct vers le vrai, s'il n'écoute que lui-même. Le malheur est qu'il écoute trop les bons conseillers, qui sont non les payeurs, mais ceux que l'on paie, les éditeurs eux-mêmes. Mais là... nous abordons la question de la Publicité. »<sup>54</sup>

Cette remarque montre le deuxième volet de la réaction de Poulaille face à Proust : Poulaille justifie l'existence de la littérature prolétarienne comme un retour au réalisme et ainsi le rejet du style proustien qu'il perçoit comme représentant d'une « internationale de snobs »<sup>55</sup>. Ainsi, il rétorque à Proust que sa vision du 'réalisme' est trop limitée et que le vrai réalisme n'est pas aussi loin qu'il le pense de sa propre esthétique<sup>56</sup> : contrairement au stylisme proustien, la littérature prolétarienne ne se contente pas du perfectionnement du style conventionnel ; elle doit, au contraire, inventer un nouveau style à partir d'un retour aux paradigmes réalistes, puisqu'elle est plus préoccupée par la communication des conditions de vie que du style<sup>57</sup>.

À partir de l'argumentation d'Henry Poulaille, on peut enfin comprendre la position du critique face à Proust et à son œuvre : s'il est loin de nier l'importance de l'écrivain, il le considère comme un esthète éloigné du monde, donc comme le modèle d'une littérature qu'il juge dépassée, vu que dans l'époque moderne, le devoir de la littérature ne serait pas de divertir, mais de représenter la vérité. Henry Poulaille se situant dans le champ de la production professionnelle, cette attaque du sous-champ des esthètes

---

<sup>53</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire, op. cit.*, p. 34-36.

<sup>54</sup> *Id.*, p. 37sq.

<sup>55</sup> *Id.*, p. 52.

<sup>56</sup> « C'est un préjugé de styliste qui fait croire à Proust et à cent autres que l'écrivain qui veut décrire quelque chose de réel, dans le sens ignoble (ignoble = non noble dirait M. Suarès comme pour Chaplin), le fera sans tact, sans art, sans le moindre souci de la mise en place ni le moindre soupçon de composition ni de situation » (*Id.*, p. 267).

<sup>57</sup> *Id.*, p. 438. Cf. À ce propos également K.-A. ARVIDSSON, *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*, Göteborg, Acta Universitatis Gotheburgensis et al., 1988, p. 71-75.

comme production snob s'explique : elle est typique des agents de la littérature professionnelle<sup>58</sup>.

Néanmoins, il faut souligner que son attaque de Proust et de la littérature psychologique se retrouve aussi chez de nombreux autres critiques. De manière indirecte, Proust est également l'objet des attaques de la littérature bourgeoise telle qu'elle s'exprime dans *Populisme* de Léon Lemonnier. Si le dernier affirme que le roman populiste poursuit notamment l'objectif d'« en finir avec les personnages du beau monde, les pécores qui n'ont d'autre occupation que de se mettre du rouge, les oisifs qui cherchent à pratiquer des vices soi-disant élégants »<sup>59</sup> ou s'il dénonce « l'excès dans l'analyse psychologique et le maniérisme dans la forme »<sup>60</sup> de la littérature des générations antérieures, on y rencontre les mêmes reproches que Poulaille adresse explicitement à l'œuvre proustienne. Dans sa réponse à l'enquête sur Zola dans *Monde*, Louis Guilloux prend ses distances avec le roman populiste en soulignant justement que Lemonnier critique secrètement Proust et semble alors vouloir proposer une école littéraire : « Mais si c'est Proust que M. Léon Lemonnier vise, pourquoi ne pas le dire ? Proust est sans doute un écrivain bourgeois, conformiste, contre-révolutionnaire ? Quelles sont ces prisons où l'on veut nous enfermer ? »<sup>61</sup> Si le premier objectif de Guilloux est de s'écarter du groupe qui veut le revendiquer pour lui<sup>62</sup> et de garder son autonomie, il souligne également avec sa critique de 'l'emprisonnement' que l'exemple de l'œuvre proustienne est choisi par Lemonnier afin de désigner un représentant de la littérature bourgeoise et snob à combattre. Comme en témoignent les deux prises de position citées, Marcel Proust devient clairement pendant l'entre-deux-guerre le symbole d'un conservatisme de droite qu'il faut écarter, comme l'a constaté Gisèle Sapiro :

Témoin de leur acclimatation au champ littéraire, les catégories politiques tendent, comme le montre le cas de Marcel Proust, à se détacher non seulement des attitudes politiques effectivement prises par les écrivains et de l'opposition entre dreyfusards et antidreyfusards – Proust avait été, rappelons-le, dreyfusard – mais aussi des contenus idéologiques réels ou supposés des œuvres, pour se greffer sur l'opposition préexistante entre deux images sociales de l'écrivain, le mondain et le bohème, qui départage le monde des lettres depuis la Révolution française.<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> G. SAPIRO, « Das französische literarische Feld: Struktur, Dynamik und Formen der Politisierung », *op. cit.*, p. 166.

<sup>59</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, 1931, *op. cit.*, p. 102

<sup>60</sup> *Id.*, p. 152

<sup>61</sup> L. GUILLOUX, « Réponse à l'enquête sur Emile Zola et la nouvelle génération », *Monde*, 26 octobre 1929, p. 4, italiques reprises de l'original.

<sup>62</sup> Bien que Lemonnier souligne que Guilloux est « [p]lus occupé de politique que de littérature », il le cite comme un exemple du roman populiste et qualifie *La Maison du peuple* comme « l'un des meilleurs livres que l'on ait consacrés à la vie des petites gens dans les villes » (L. LEMONNIER, *Populisme*, 1931, *op. cit.*, p. 175).

<sup>63</sup> G. SAPIRO, « De l'usage des catégories de droite et de gauche dans le champ littéraire », *Sociétés et représentations*, vol. 11, février 2001, p. 19-53, p. 30.



Alors que Proust n'aurait pas forcément dû représenter un ennemi idéologique des écrivains de gauche étant donné qu'il a pris position pour le camp des dreyfusards, il est devenu le symbole du conventionnalisme bourgeois à surmonter parce que son œuvre se situe au sommet de la consécration littéraire, c'est-à-dire comme figure de proue de l'esthétisme, notamment revendiqué par la *NRF*, symbole et instance principale de consécration du pôle autonome.

Les critiques littéraires autour de la revue *L'Action française*, représentants de l'extrême droite politique dans le champ littéraire, attaquent également Marcel Proust et l'entourage de la *NRF*, mais moins à cause du purisme littéraire que cette revue défend, mais plutôt à cause du prétendu immoralisme de ses auteurs<sup>64</sup>. Quant au style, les critiques de l'extrême-droite acceptent désormais que Marcel Proust se soit établi comme écrivain canonisé, il jouit même d'une certaine considération parmi les critiques de *L'Action française* et de son entourage : le critique Léon Daudet, à titre d'exemple, se compte parmi les premiers défenseurs de Proust et c'est grâce à son influence dans l'Académie Goncourt que le Prix Goncourt est décerné à Proust pour *À l'ombre des jeunes filles en fleur*<sup>65</sup>. Néanmoins, même si un des critiques les plus fervents, Henri Massis, modère de plus en plus sa réprobation de l'œuvre proustienne, sa critique de l'immoralisme persiste. Elle s'écarte même de Proust et s'adresse dès lors à André Gide et à la génération de l'*Inquiétude* qui trouve dans la *NRF* sa tribune privilégiée<sup>66</sup>. Henri Massis attaque ces auteurs parce qu'ils confèrent une place trop importante à l'analyse de psychologies divergentes et à la représentation de perversions :

On n'écrit plus pour distraire les honnêtes gens, on ne se soucie pas davantage de la beauté de l'œuvre à faire, on cherche à l'éprouver soi-même, à atteindre ses pires secrets. [...] Anomalies, névroses, instincts déviés, remplissent les confessions de ces héros quelconques, victimes eux-mêmes de la pire « littérature », la plus impuissante à se renouveler et à enrichir l'âme.<sup>67</sup>

D'une certaine manière, les nouvelles générations, André Gide et jusqu'à une certaine mesure Marcel Proust ne sont pas l'objet de critique pour *L'Action française* à cause de leur purisme littéraire, mais parce qu'ils trahissent la littérature 'pure' avec leur engouement pour l'analyse psychologique et la prétendue pathologisation de la société. De ce point de vue, la position esthète de la littérature ne représenterait qu'un stratagème pour diffuser des opinions immorales et divergentes, sous la seule apparence du désintéressement : pour

---

<sup>64</sup> À propos de *L'Action française* et sa position dans le champ littéraire, on lira avec profit M. EINFALT, « La critique littéraire de "L'Action française" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 59, 2007, p. 303-319.

<sup>65</sup> M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 77sq.

<sup>66</sup> *Id.*, p. 89

<sup>67</sup> H. MASSIS, *Dix ans après. Réflexions sur la littérature d'après-guerre.*, Paris, Desclée de Brouwer, 1932

Henri Massis et les autres critiques de *L'Action française*, la position esthète de la NRF et de son entourage est donc de mauvaise foi et ils appellent indirectement à une littérature plus pure. Paradoxalement, les critiques de *L'Action française* défendent néanmoins des valeurs catholiques et une position moraliste. Leur conception de la littérature est bien davantage encore déterminée par des critères hétéronomes. S'ils défendent une autre morale, les critiques de l'extrême droite se situent au fond à la même *position* hétéronome que les critiques et écrivains de gauche. Néanmoins, leur *prise de position* vise un autre endroit du champ : ils ont tendance à assimiler purisme littéraire et conservatisme, raison pour laquelle qu'ils n'acceptent pas la position autonome de la NRF et se présentent comme sa véritable alternative autonome.

La condamnation de la littérature d'analyse comme littérature bourgeoise, voire comme représentante d'une droite littéraire, ne reste donc pas sans conséquences ce qui montre l'instabilité du champ littéraire au tournant des années 1930. Elle pousse les auteurs se regroupant autour de la NRF à une réorientation qui entraîne l'apparition de débats politiques dans le journal – même si les participants y gardent leur posture détachée d'intellectuels<sup>68</sup> – mais aussi des prises de positions explicites, comme c'est le cas pour André Gide en 1932, année dans laquelle il radicalise sa position et manifeste dans son *Journal* sa sympathie pour le communisme<sup>69</sup>.

Pour résumer, Proust devient, sous l'influence de l'entrée des nouvelles générations et de nouveaux groupements dans le champ littéraire, un repoussoir esthétique. Ni les groupements de gauche comme la littérature prolétarienne de Poulaille ou le groupe autour de *Monde*, ni les écrivains de l'extrême-droite qui se rassemblent autour de *L'Action française*, ni même le groupe du roman populiste, qui prend une position médiane et politiquement indécise, ne veulent suivre son exemple et cherchent en revanche une littérature qui doit plutôt suffire à des critères extra-littéraires : le moralisme d'un côté, le révolutionnarisme et la fidélité au parti communiste de l'autre. Dans la foulée, le pôle autonome de la production littéraire est également déstabilisé et les agents de la production restreinte, parmi eux notamment André Gide, se politisent à leur tour. L'exemple de la récusation de l'héritage proustien récusé illustre ainsi le processus général de l'hétéronomisation du champ littéraire pendant l'entre-deux-guerres : au lieu de véritables écoles littéraires revendiquant une certaine autonomie de leur production, les nouveaux groupements littéraires doivent plutôt se baser sur les adhésions aux partis

---

<sup>68</sup> G. SAPIRO, « Das französische literarische Feld: Struktur, Dynamik und Formen der Politisierung », *op. cit.*, p. 162.

<sup>69</sup> G. SAPIRO, « De l'usage des catégories de droite et de gauche dans le champ littéraire », *op. cit.*, p. 44.

politiques, aux idéologies ou aux traditions qui concernent davantage l'identité des écrivains : catholicisme ou communisme, pacifisme ou patriotisme deviennent les pôles d'orientation des groupes et déterminent la réception des œuvres littéraires<sup>70</sup>.

### 2.2.2. *Le 'peuple' épique : les tergiversations à propos de Zola*

Si Marcel Proust n'est considéré que comme le modèle dépassé d'une autonomie immorale et nombriliste de la littérature, un autre auteur canonisé entre plus fortement dans les débats, surtout comme signal d'adhésion aux efforts de la création d'une nouvelle littérature de gauche : Émile Zola, déclaré prédécesseur de la littérature ouvrière par de nombreux critiques de gauche pendant l'entre-deux-guerres. Mais en vérité, l'œuvre de Zola est l'objet d'appréciation diverses, ce qui illustre la complexité des appartenances et des divergences des groupements littéraires de l'époque. Emmanuel Berl oppose le plus clairement la littérature de Proust à l'œuvre d'Émile Zola qu'il considère comme le véritable noyau d'un renouveau littéraire dans *Mort de la pensée bourgeoise* de 1929 :

Cette œuvre où la mine, le lavoir, la halle, la bourse, le taudis, le bistro se reflètent, le moindre chroniqueur de la moindre revue, le dernier admissible à la bourse de licence, le plus fatigué des juges de Paix en retraite la regardent de haut, parce qu'ils savent qu'ils n'y trouveraient point d'analyses dignes de leur acuité psychologique, que Zola ne saurait point dénombrer comme il faut les états d'âme d'un prince – oh ! stupeur ! – pédéraste, d'une comtesse – oh ! miracle ! – adultère. Univers grossier où Anatole France déplorait déjà qu'on vît tant de comptoirs de zinc et de fers à repasser (on accepte très bien par contre les maîtres d'hôtels et les chasseurs de Proust).<sup>71</sup>

Contre cette opinion défavorable qu'il repère dans la société bourgeoise, Berl souligne le 'snobisme' des narrations proustiennes qui ne feraient que proposer l'analyse détaillée d'une société hautaine sans véritable complexité, obsédée par la sexualité et éloignée des problèmes sociaux. L'œuvre proustienne s'avère être chez Berl comme l'exemple parfait du « conformisme intellectuel »<sup>72</sup> qui ne caractériserait pas uniquement la littérature française, mais la totalité de la société bourgeoise : Proust prétendrait à la représentation de la profondeur psychologique, mais son œuvre n'aboutirait au fond qu'à toucher la surface d'une société bourgeoise cérémonieuse. Zola, en revanche, se démarque, selon Berl, comme étant un écrivain d'une toute autre envergure :

[...] la littérature ne voit plus la société qu'elle devrait peindre. Remarque-t-on l'extrême rareté des romans sur la vie des ouvriers, des industries ? Il n'y a aucun rapport entre la place de l'usine dans le pays et la place de l'usine dans la littérature. L'effort de Zola ne fût pas continué. Puisque ce nom vient sous ma

---

<sup>70</sup> *Id.*, p. 32.

<sup>71</sup> E. BERL, *Mort de la pensée bourgeoise*, Paris, R. Laffont, 1970, p. 85sq.

<sup>72</sup> *Id.*, p. 40 ; dans un autre passage, Berl cite Proust comme la source d'une représentation du « tragique » de l'homosexualité et conclut, en visant la totalité de la littérature bourgeoise : « snobisme, cléricisme, nationalisme, bourgeoisisme, font avec l'inversion un excellent ménage. Ce n'est pas de là que vient la liberté et, il faut réellement regretter que tant de talents se crispent à la défense de l'inversion quand ils auraient par ailleurs à accomplir tant de tâches urgentes » (*Id.*, p. 62).

plume, je l'arrêterai un moment, par respect. La cause de Zola reste celle de la liberté. Il continue d'avoir contre lui les mêmes snobs et les mêmes cagots qu'il eût toujours.<sup>73</sup>

Pour Emmanuel Berl, l'œuvre zolienne est représentative d'une littérature d'engagement luttant pour la liberté des ouvriers. Contrairement aux courants actuels que Berl qualifie de « conformistes », Zola serait le représentant parfait de la littérature anti-bourgeoise, notamment en ce qui concerne le rapport au réel et les thématiques qu'il aborde. Si la littérature de l'entre-deux-guerres ne prêtait pas attention à la représentation des conditions de vie actuelles, c'est la valeur de document que Berl apprécie chez Zola. Berl constate ainsi : « [c]e qu'on n'aime pas en Zola, c'est l'épopée. Et ce qui choque dans l'épopée, c'est la prétention de représenter d'une manière intégrale une époque et un lieu : l'amas de grandeurs, peut-être perdues, que désignait le mot peuple »<sup>74</sup>. Autrement dit, le grand atout que Berl perçoit dans la littérature d'Émile Zola se laisse résumer en deux termes : d'une part, Berl estime la puissance épique de la narration naturaliste chez Zola. La narration a la prétention de relater le récit d'une classe sociale opprimée, de l'accompagner dans sa prise de conscience de son oppression et de participer à sa libération. L'adoption de Zola poursuit ainsi l'objectif de fournir l'exemple d'une écriture révolutionnaire, mais elle attribue également à Berl la posture d'un non-conformiste iconoclaste<sup>75</sup>. D'autre part, Berl apprécie également le réalisme qui peut rendre compte des conditions de vie des classes ouvrières. Ce réalisme est cependant moins un effet stylistique recherché par l'auteur, mais correspond plutôt à la représentation panoramique du 'vrai peuple' pouvant servir à des fins hétéronomes, et plus exactement, à documenter et promouvoir la lutte des classes.

La grande valeur de Zola aux yeux de Berl est donc le rapport que son œuvre entretient avec le monde et avec l'idéologie du parti communiste. La littérature de Zola n'est pas pure, elle n'est même pas proprement littéraire parce que, à son avis, la valeur documentaire et révolutionnaire y prend le dessus. Si Berl souligne l'importance de l'œuvre zolienne, il ne l'apprécie justement pas réellement comme littérature ; au fond, chez Berl se cristallise donc la même 'haine' de la littérature antérieurement mentionnée et la volonté de rompre avec le 'purisme', signe de la bourgeoisie au point de sa déchéance.

---

<sup>73</sup> E. BERL, *Mort de la pensée bourgeoise*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>74</sup> *Id.* p. 88. Antérieurement, il constate déjà l'insuffisance de la littérature de l'époque : « On serait étonné si on prenait la peine d'imaginer qu'on est un lecteur de l'an 2.200, et qu'on tâche de se représenter, au moyen de nos meilleurs ouvrages, la France de 1928. On n'y verrait même pas la crise du logement. La crise financière des cinq dernières années serait à peu près imperceptible. La littérature continue à ne pas vouloir que les questions d'argent se posent. C'est que la meilleure flatterie aux classes dirigeantes est ne pas examiner les titres dont elles se targuent » (*Id.*, p. 77).

<sup>75</sup> Cf. J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, p. 230 note 2 et p. 232.

Cependant, ce n'est pas uniquement chez Berl que Zola devient le représentant d'une nouvelle école littéraire. En effet, la position d'Emmanuel Berl face à Émile Zola n'est en rien originale chez les intellectuels de gauche. Dans la même année, l'écrivain naturaliste apparaît comme modèle de la littérature prolétarienne à venir dans la revue *Monde*, dirigée par Henri Barbusse qui lance une enquête sur « Émile Zola et la nouvelle génération »<sup>76</sup>. Le grand nombre de réponses soulignant son rôle d'avant-coureur corrobore la revendication de l'auteur comme étant le modèle consacré d'une littérature de gauche. Mais en vérité, l'adoption de Zola trouve ses origines déjà plus tôt dans les pages de *Monde*. Au cours des années 1928 et 1929, le « retour de Zola »<sup>77</sup> s'associe de plus en plus à *Monde*, à sa défense de la littérature prolétarienne et aussi à Henri Barbusse, la grande autorité littéraire et morale, depuis la Grande Guerre et ses romans pacifistes *Le Feu* (1916) et *Clarté* (1919). Il faut s'arrêter un instant sur les modalités de cette annexion de Zola par la revue.

Ce sont les critiques littéraires Pierre Hubermont et A. Ayguesparse qui fixent dès le 15 septembre 1928 la manière dont l'œuvre zolienne est revalorisée dans les pages de *Monde*. Dans leur réponse à l'enquête précédente sur la littérature prolétarienne, les deux critiques reviennent sur Zola dans les termes suivants :

Zola montre à quel degré les transformations sociales modifient la vie, les sentiments et les idées des hommes. La naissance du machinisme et de la grande industrie, la concentration progressive du capital, l'éveil d'un prolétariat jeune, ses premières luttes, ses souffrances, ses misères prennent dans son œuvre une place très grande. C'est donc bien la société de cette deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle que Zola – en dépit de sa verbosité et de son scientisme – fixe en traits robustes.

Avec Proust, chroniqueur de la bourgeoisie décadente, et André Gide, froid destructeur de toutes les valeurs morales, assisterions-nous déjà aux premières manifestations de déliquescence de la culture et de l'art bourgeois ?<sup>78</sup>

Le lecteur trouve dans la réponse des deux écrivains belges tous les éléments qui caractérisent un an après la défense de Zola dans *Mort de la pensée bourgeoise* : les écrivains citent les noms de Proust et de Gide pour désigner l'entourage de la NRF comme les exemples d'une littérature bourgeoise en voie de destruction ; face à ces repoussoirs pour la gauche, ils entreprennent une revalorisation de la littérature de Zola, mais en tant que document de la formation de la société de classes, et non comme valeur littéraire puisque

---

<sup>76</sup> L'appel à cette enquête est publié comme G. RAGEOT, « La jeune génération et Zola », *Monde*, 19 octobre 1929, p. 3 ; les réponses figurent sous le titre « Émile Zola et la nouvelle génération », *Monde*, dans les numéros du 26 octobre 1929, 2, 9 et 16 novembre et contiennent parmi d'autres les réponses d'Emmanuel Berl, Louis Guilloux, Léon Lemonnier, André Malraux, Marcel Martinet et Henry Poulaille, cf. également J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, p. 306-313.

<sup>77</sup> Cf. à ce propos P. BAUDORRE, « Zola, 1929-1935 ou les ambiguïtés d'un retour de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 65, 1991, p. 7-23.

<sup>78</sup> P. HUBERMONT et A. AYGUESPARSE, « Réponse à l'enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, 15 septembre 1928, p. 5.

son esthétique serait tachée par la « verbosité » et le « scientisme ». Ainsi, Hubermont et Ayguesparse sont à l'origine de l'association de la littérature prolétarienne et révolutionnaire au modèle d'Émile Zola.

Par la suite, *Monde* adopte dans plusieurs étapes cet héritage zolien et utilise le nom d'Émile Zola comme symbole de la gauche intellectuelle. Il figurera toujours comme écrivain ne se distinguant pas par la qualité de son style, mais par sa vision de la société divisée en classes et préparant la lutte de classes. Le prochain pas de cette annexion est franchi lors du vingt-sixième anniversaire de la mort de l'écrivain : en hommage à l'auteur des *Rougon-Macquart*, Barbusse consacre une page de *Monde* à la commémoration de Zola comme ouvrier de la littérature et donne aussi la parole à des écrivains internationaux – Heinrich Mann, Hermann Kesser, Upton Sinclair et Anatoli Lounatcharsky – afin de broser le portrait d'Émile Zola comme précurseur de la littérature révolutionnaire internationale. Zola serait l'observateur de la « civilisation contemporaine, caractérisée par l'industrie lourde et la spéculation, le luxe et le gaspillage, ces tares du monde capitaliste » et Barbusse présage « un tournant décisif [...] en faveur de l'art de la synthèse, – dont, malgré ses légères fautes Zola reste le formidable exemple, – contre une littérature d'abstraction algébrique et de cas particuliers exagérés »<sup>79</sup>. Autrement dit, Barbusse répète les poncifs établis : Zola met la représentation des collectifs – la « synthèse » – au-dessus de la caractérisation psychologique et semble le parfait modèle de « l'art collectif » à venir, malgré ses défauts littéraires. Par ailleurs, le commentaire d'Anatoli Lounatcharsky légitime particulièrement la revendication de Zola pour la littérature révolutionnaire : « [...] nous plaçons Zola au rang des maîtres les plus désirables de notre nouvelle génération d'écrivains et de lecteurs », affirme explicitement le président du Narkompros, du commissariat du Peuple à l'Instruction publique<sup>80</sup>, et confirme à ce titre l'annexion de Zola dans le canon des écrivains révolutionnaires.

Par ailleurs, Augustin Habaru revient sur la question de Zola suite à la publication de *Mort de la pensée bourgeoise*, où il constate que « [l]a rupture est consommée entre les intellectuels libéraux et les masses laborieuses. C'est du côté de celles-ci qu'il faut chercher les hommes capables de créer une nouvelle épopée sociale comme celle de Balzac ou les *Rougon-Macquart* »<sup>81</sup>. En d'autres termes, Habaru ne revendique pas seulement l'œuvre zolienne pour la littérature révolutionnaire, mais il croit aussi que les seuls écrivains capables de continuer ses efforts se trouveraient uniquement parmi les écrivains

---

<sup>79</sup> H. BARBUSSE, « Émile Zola », *Monde*, 6 octobre 1928, p. 4.

<sup>80</sup> J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, p. 24-27.

<sup>81</sup> A. HABARU, « L'oubli de Zola », *Monde*, 1<sup>er</sup> juin 1929, p. 4

prolétariens. Aussi Zola devient-il sous la plume de Habaru le modèle de la littérature prolétarienne ; ce faisant, Habaru reprend le terme « épopée » de Berl et caractérise ainsi le projet de la littérature prolétarienne comme une large fresque, multipliant les personnages et mettant en scène l'ascension de l'ouvrier.

En outre, Zola étant le modèle de l'esthétique littéraire prônée par *Monde*, les groupes naissant autour du tournant de la décennie prennent également position face au naturalisme et à Émile Zola. Entre 1929 et 1932, l'agitation de *Monde* en faveur de Zola conduit à une triple scission délimitant les mouvements littéraires bien qu'ils s'inscrivent tous expressément dans une tradition réaliste, voire explicitement naturaliste. La première scission distingue les adhérents de la littérature prolétarienne du modèle de *Monde* des adhérents du roman populiste de Lemonnier et Thérive ; la deuxième marque la rupture entre la conception de *Monde* et celle d'Henry Poulaille qui propose un modèle légèrement différent de la littérature prolétarienne ; enfin, la dernière scission transparait dans la condamnation de *Monde* par le parti communiste et ses adhérents qui choisissent dès lors un nouveau modèle littéraire : Honoré de Balzac.

La première scission se réalise justement par le biais de la revendication de Zola dans l'enquête sur « La jeune génération et Zola ». L'article adresse d'abord le « malaise » du champ littéraire face à la montée imminente du prolétariat et signale, dans un deuxième temps le surgissement du roman populiste chez André Thérive et Léon Lemonnier, décrit comme un « naturalisme élargi »<sup>82</sup>. Ensuite, est présentée l'enquête de la revue qui interroge le rapport entre le naturalisme, notamment celui de Zola, et les nouveaux écrivains. Autrement dit, *Monde* cherche à garder sa position dans le champ littéraire qui lui semble menacée par l'apparition du roman populiste qui, à son tour, revendique un retour au naturalisme<sup>83</sup>. *Monde* craint avant tout de perdre Zola comme modèle légitimant sa ligne littéraire hétéronome à cause du groupe de Lemonnier – une crainte qui est fondée si on lit la réponse de Joseph Jolinon qui confirme sa sympathie pour Zola et pour le populisme littéraire, concluant que « lorsque André Thérive établira le bilan de ce mouvement judicieux qu'il préconise, [...] ce sera pour le mettre aux pieds de Zola »<sup>84</sup>.

Néanmoins, les défenseurs du roman populiste ne revendiquent pas sans réserves l'héritage zolien ; plus précisément, si l'inscription dans la tradition naturaliste persiste,

---

<sup>82</sup> G. RAGEOT, « La jeune génération et Zola », *op. cit.*

<sup>83</sup> Louis Guilloux reconnaît dans sa réponse antérieurement citée cette stratégie de la revue : « Zola n'est ici qu'un prétexte. Il ne s'agit pas, n'est-ce pas, d'instituer un débat entre littérateurs sur une question de littérature, mais très exactement de se prononcer pour ou contre la révolution » (L. GUILLOUX, « Réponse à l'enquête sur Emile Zola et la nouvelle génération », *op. cit.*)

<sup>84</sup> J. JOLINON, « Réponse à l'enquête sur Emile Zola et la nouvelle génération », *Monde*, 26 octobre 1929, p. 4

Léon Lemonnier prend de plus en plus de recul face à Zola. Dans sa propre réponse à la même enquête, Lemonnier précise qu'il a certes « bien plus tendance à saluer pour [s]es maîtres préférés Maupassant avec son objectivisme dramatique, ou Huysmans sensible à la complexité et à la confusion de l'âme humaine », mais confirme également que « Zola est donc aussi notre maître, puisqu'il a écrit, sur le peuple, des romans que lit le peuple, et qui ne sont point de naïves histoires artificieuses, mais de grandes œuvres d'art »<sup>85</sup>. Au moment de prendre position dans l'enquête de *Monde*, il prétend donc encore s'inscrire, sous réserves, dans l'héritage de Zola, surtout pour souligner sa volonté d'atteindre le 'peuple' comme lectorat.

Cette prise de position change pourtant assez rapidement, comme en témoigne *Populisme* : dans cette version élargie du *Manifeste du roman populiste*, Lemonnier rappelle que le roman populiste « tient à s'opposer au naturalisme, et notamment sur l'un des points les plus caractéristiques de l'œuvre de Zola : le scientisme »<sup>86</sup>. Plus tard dans *Populisme*, Léon Lemonnier rejette en même temps l'œuvre de Zola et la littérature d'analyse vu que les deux courants s'inspireraient trop des théories scientifiques<sup>87</sup>. Alors que Barbusse loue chez Zola « l'art de la synthèse », mettant le collectif et son mouvement au premier plan de la trame narrative, c'est exactement cette dimension qui gêne Lemonnier parce qu'elle relèverait de l'approche scientifique de l'auteur. André Thérive et Léon Lemonnier cherchent en revanche un « naturalisme interne »<sup>88</sup> inspiré par Huysmans.

Le recul face à l'héritage d'Émile Zola trouve, du reste, une autre explication : l'œuvre zolienne est, au moment de la publication de *Populisme* en 1930, déjà trop investie comme modèle de la littérature révolutionnaire selon les concepts de *Monde*. Afin de s'assurer une place dans le champ littéraire et de garder une position autonome et apolitique face à la politisation des auteurs de gauche, Lemonnier doit abandonner le modèle de Zola en faveur d'auteurs qui ne sont pas encore politiquement investis comme Maupassant ou Huysmans. Lemonnier et Thérive optent, en conséquence, pour une autre tradition littéraire, sans pour autant se défaire complètement de l'héritage naturaliste.

L'investissement politique de Zola conduit à la deuxième scission qui brouille davantage les définitions et rend la désignation des courants littéraires malaisée. La même enquête à propos de l'héritage de Zola donne lieu à une réponse curieuse de la part de l'écrivain libertaire Henry Poulaille, jusqu'ici contributeur assez régulier de la revue *Monde*.

---

<sup>85</sup> L. LEMONNIER, « Réponse à l'enquête sur Emile Zola et la nouvelle génération », *Monde*, 2 novembre 1929, p. 3.

<sup>86</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, 1931, *op. cit.*, p. 133.

<sup>87</sup> *Id.*, p. 196.

<sup>88</sup> *Id.*, p. 186. À propos de Thérive et son « naturalisme interne », cf. F. OUELLET, « Le "naturalisme interne" d'André Thérive », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 19-36.



Contrairement à des réponses aussi diverses que celles de Panaït Istrati, collaborateur de *Monde* et fortement engagé à gauche, ou de Marcel Arland, écrivain et collaborateur de la NRF, fondateur du groupe d'auteurs de *l'Inquiétude* et généralement apolitique, qui apprécie ouvertement Zola et assument une position de combat<sup>89</sup>, Poulaille exprime un certain malaise. Il constate le peu d'influence que Zola exerce sur les nouvelles générations « car Zola affirment-ils est illisible, périmé, trop vulgaire, etc... »<sup>90</sup>. Poulaille assure que Zola serait en revanche pour lui personnellement une source « d'utiles leçons » – sans pour autant spécifier la nature de celles-ci – alors qu'il ne croit pas que les écrivains de profession le lisent parce qu'ils auraient « trop à faire pour asseoir leur position, pour songer qu'ils eurent des aînés et combien plus grands qu'eux ». Ainsi, il suggère que seulement des nouveaux entrants du champ choisiraient Zola comme modèle.

Sa position s'explique mieux dans *Nouvel Âge littéraire* : Poulaille s'y montre ambivalent par rapport à Zola ; il n'y fournit pas le « vibrant hommage »<sup>91</sup> à l'auteur des *Rougon-Macquart* que Philippe Baudorre constate. En vérité, Poulaille considère Zola au même titre que Balzac comme un précurseur de la littérature prolétarienne, mais il relève également les fautes de son esthétique. S'il concède une valeur aux œuvres de Zola et de Balzac et leurs efforts de fournir le panorama d'une époque entière, il constate :

Le tort de Zola réside là : c'est que non content d'exposer, il voulut prouver. Là encore d'ailleurs son antagoniste Bourget se rencontre avec lui. Bourget aussi veut prouver. Le lecteur, non l'auteur, doit conclure. La documentation de seconde main de Zola ne l'autorisait pas à tirer des conclusions de thèses scientifiques, pas plus que M. Bourget, qui parle d'après des données expérimentales du professeur Dupré, mais qui s'est contenté de les utiliser, échafaudant, lui aussi, un système, comme Zola l'avait fait d'après Claude Bernard.<sup>92</sup>

Comme chez Léon Lemonnier, *Nouvel Âge littéraire* condamne le scientisme de l'œuvre de Zola. Selon Poulaille, Zola dépasse son devoir d'écrivain en fournissant des systèmes théoriques qui pourraient expliquer l'action de ses personnages. Cela s'oppose à la littérature prolétarienne telle que Poulaille la conçoit : il la définit comme « témoignage » et comme « document »<sup>93</sup> des conditions de vie des ouvriers par des ouvriers. D'où le malaise de Poulaille face à Zola : d'un côté, il estime la documentation et l'exactitude qui est à la base des romans de Zola ; de l'autre, sa conception de littérature défend

---

<sup>89</sup> Pour un compte rendu des positions assumées, cf P. BAUDORRE, « Zola, 1929-1935 ou les ambiguïtés d'un retour de Zola », *op. cit.*, notamment p. 10-12.

<sup>90</sup> H. POULAILLE, « Réponse à l'enquête sur Emile Zola et la nouvelle génération », *Monde*, 2 novembre 1929, p. 3. Les prochaines citations proviennent, sauf marquées différemment, du même article.

<sup>91</sup> P. BAUDORRE, « Zola, 1929-1935 ou les ambiguïtés d'un retour de Zola », *op. cit.*, p. 12.

<sup>92</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 58, 59sq. et 63 (pour la citation).

<sup>93</sup> *Id.*, p. 37 et 157.

l'établissement d'hypothèse et le style argumentatif qui caractérise son œuvre. Il va aussi contre la représentation 'épique' du 'peuple' que Berl souligne.

C'est donc à ce niveau esthétique que la scission entre la littérature prolétarienne d'Henry Poulaille et celle d'Henri Barbusse et de *Monde* s'effectue : Henry Poulaille défend une esthétique se rapprochant du grand reportage, ce qui explique aussi pourquoi il rédige la préface de la réédition d'*Aubervilliers* dans *Le Peuple* en 1936<sup>94</sup>. Par conséquent, Henry Poulaille situe sa conception de la littérature prolétarienne dans la tradition du reportage social et ne veut qu'encourager de nouveaux écrivains issus de la classe ouvrière. Il se distingue donc du programme de la littérature prolétarienne que Barbusse propose dans *Monde* : celui-ci souligne d'un côté que la littérature prolétarienne devrait suivre l'exemple des auteurs américains et de la littérature de la Grande Guerre qui aurait effectué une révolution stylistique « sous le coup d'épaule de cette terrible simplicité de l'argot des tranchées » ; de l'autre, elle devrait reprendre l'héritage de la chanson et des traditions populaires<sup>95</sup>. Henri Barbusse ne cherche pas, de toute évidence, à promouvoir une littérature de témoignage comme Henry Poulaille. Il voit, en vérité, l'avenir de la littérature prolétarienne dans la continuation de ses propres efforts au plan esthétique – la référence à l'argot dans le roman doit clairement référencer *Le Feu*. Sa conception de la littérature prolétarienne hérite certes également de Zola, mais le style que Barbusse envisage est situé dans la tradition moderniste<sup>96</sup>. La littérature prolétarienne doit faire partie de la littérature révolutionnaire, tout en se gardant de souscrire à une idéologie de parti : « [i]l n'est plus question de directives politiques. L'offensive révolutionnaire est l'organisation d'une destinée vitale »<sup>97</sup>. Barbusse cherche donc une voie bien étroite pour la littérature prolétarienne : il promet dans *Monde* une littérature prolétarienne qui exclut à la fois le témoignage et la propagande<sup>98</sup>. Néanmoins, il cherche l'approbation du Parti communiste alors que Poulaille prend dès le début ses distances par rapport à ce dernier<sup>99</sup>.

Ici réside aussi la raison de la troisième scission autour de la question du réalisme littéraire, qui inclut une nouvelle prise de position face à l'œuvre zolienne : effectivement, à partir de 1931, la ligne esthétique du Parti Communiste russe change. Au lieu du naturalisme et de Zola, les représentants du PC valorisent davantage le réalisme balzacien,

---

<sup>94</sup> Cette préface est republiée dans H. POULAILLE, *La littérature et le peuple*, J. Radwan (éd.), Bassac, Plein chant, 2003, p. 19-26. *Aubervilliers*, roman posthume de Léon Bonneff publié la première fois en 1916, se présente sous la forme de plusieurs récits avec un grand nombre de personnages, dont seulement quelques-uns réapparaissent au fil du livre, et s'intègre parfaitement dans les reportages sociaux que les frères Bonneff ont publié au cours de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>95</sup> H. BARBUSSE, « Notre enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, 20 octobre 1928, p. 4.

<sup>96</sup> J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, p. 225.

<sup>97</sup> H. BARBUSSE, « Notre enquête sur la littérature prolétarienne », *op. cit.*

<sup>98</sup> Cf. également P. BAUDORRE, « Zola, 1929-1935 ou les ambiguïtés d'un retour de Zola », *op. cit.*, p. 14.

<sup>99</sup> J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, p. 306-313.

ce qui provoque une prise de distance de celle-ci face à *Monde* et Henri Barbusse<sup>100</sup>. Ainsi, les critiques communistes, tels que Jean Fréville dans *L'Humanité*, renoncent à Émile Zola et relèvent bien plus l'incompréhension de cet auteur face à des mouvements révolutionnaires. Fréville constate, par exemple que

Zola n'est qu'un petit-bourgeois démocrate dont le socialisme n'est qu'une effusion humanitaire, comme celui de Hugo dans *Les Misérables*. [...] Zola n'a pas compris l'importance de la Commune de 1871. Cette incompréhension de la Commune et du mouvement ouvrier révolutionnaire en général le conduit à des inexactitudes, à des insuffisances dans ses descriptions et ses portraits.<sup>101</sup>

Zola ne serait donc, selon Fréville, acceptable comme modèle que dans quelques romans choisis, étant donné que son incompétence bourgeoise l'empêcherait de jauger les mouvements révolutionnaires. La position de Fréville est particulièrement importante sachant qu'à partir de 1932, il assume le poste de directeur littéraire de *L'Humanité* et défend la position de l'orthodoxie marxiste<sup>102</sup>. Fréville, Aragon et Nizan commencent à partir de 1932 à décaler l'attention portée jusqu'ici à la littérature prolétarienne vers le réalisme socialiste et choisissent Balzac comme modèle, qui, tout comme Zola d'ailleurs, doit être débarrassé de son statut de bourgeois. Le grand avantage du modèle balzacien comparé à Zola serait la tendance du premier écrivain à fournir une approche plus 'pédagogique', c'est-à-dire que dans la critique marxiste, Balzac apparaît comme un écrivain qui ne se contente pas de la seule représentation d'une trame, mais qui donne une explication d'ordre historique aux actions représentées<sup>103</sup>. En effet, selon Fréville, l'erreur

---

<sup>100</sup> P. BAUDORRE, « Zola, 1929-1935 ou les ambiguïtés d'un retour de Zola », *op. cit.*, p. 17. Déjà auparavant, en 1929, les tensions entre le Bureau international du Parti et Henri Barbusse montent car celui-ci insiste sur le fait que *Monde* reste indépendant des partis politiques alors que la création de la revue a uniquement été possible grâce au soutien dont Barbusse jouissait auprès du Parti Communiste russe<sup>100</sup>. À partir du Congrès de Kharkov, qui a lieu entre le 6 et le 15 novembre 1930, la relation entre Barbusse et le Parti se détériore encore, étant donné que Barbusse ne veut pas adhérer au projet de la formation d'une esthétique conforme à la ligne politique et prône toujours la stratégie du large rassemblement des intellectuels (J.-M. PERU, « Une crise du champ littéraire français... », *op. cit.*, p. 57). Cette revendication d'indépendance politique, qui se reflète aussi dans le fait que *Monde* publie des articles de 'compagnons de route' et d'autres critiques et écrivains qui n'adhèrent pas à la ligne politique du PC, donne aux partisans communistes, parmi eux notamment Louis Aragon, l'impression que Barbusse est contre-révolutionnaire ; dès lors, il devient nécessaire de trouver une autre esthétique s'appuyant sur d'autres modèles littéraires afin de pouvoir proposer un modèle alternatif de la littérature révolutionnaire. En effet, dès 1929 et l'hostilité évidente entre les surréalistes et Henri Barbusse, l'étiquette de « littérature révolutionnaire » devient un enjeu de plus en plus discuté, même au plan international, surtout au moment où Aragon est exclu des surréalistes et endosse le rôle de porte-parole des écrivains communistes : en résulte que l'esthétique de *Monde* et avec celle-ci l'héritage zolien sont de moins en moins considérés comme moyens d'approcher la littérature de la révolution (cf. cf. J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, p. 281-288).

<sup>101</sup> J. FREVILLE, « Zola et nous », *L'Humanité*, 24 mars 1931.

<sup>102</sup> P. BAUDORRE, « Zola, 1929-1935 ou les ambiguïtés d'un retour de Zola », *op. cit.*, p. 18.

<sup>103</sup> Les traces d'une telle réception des deux ouvrages se trouvent également chez le critique marxiste Georg Lukács, qui considère Balzac comme le représentant idéal du « grand réalisme authentique » à cause de sa mise en scène de types sociaux, cf. G. LUKACS, *Balzac et le réalisme français*, P. Laveau (trad.), Paris, François Maspéro, 1967, p. 9.

de la littérature prolétarienne est justement l'abandon de l'ouvrier après la représentation de ses conditions de vie :

Mais cette littérature qui vise au document humain, à la reproduction photographique des êtres est fautive. Fautive par omission. Fautive parce qu'elle se refuse à analyser les rapports économiques et sociaux réels. Fautive parce qu'elle donne une image déformée – à l'usage de la bourgeoisie – de la vie ouvrière d'où tout esprit de lutte de classe, d'où toute revendication révolutionnaire seraient bannis.<sup>104</sup>

Cette critique de la littérature prolétarienne n'épargne pas non plus son modèle littéraire, Émile Zola. L'avantage d'un autre héritage, l'échange même du naturalisme contre le modèle du réalisme, aurait l'avantage d'accompagner mieux le lecteur dans sa prise de conscience de sa situation sociale et de lui montrer comment il devrait agir. Vers 1932, les critiques communistes se tournent donc vers une littérature qui théorise davantage et abandonne le modèle de la littérature prolétarienne en faveur d'un réalisme encore plus synthétique que Zola. Autrement dit, la raison pour laquelle Barbusse loue l'œuvre zolienne, la raison pour laquelle les écrivains populistes prennent du recul par rapport à Zola – la prétention d'expliquer les relations et le fonctionnement de la société – n'est pas considérée comme suffisante par la critique communiste.

Le recours au modèle de Zola ainsi que sa récusation subséquente révèlent bien les tendances dominantes du champ littéraire de l'entre-deux-guerres : peu importe l'appartenance politique ou la position dans le champ littéraire des différents agents, la totalité des critiques et des auteurs exige un retour à l'esthétique réaliste, voire naturaliste. Cela conduit même des écrivains comme Marcel Arland, collaborateur de la *NRF* et dont le roman *L'Ordre* lui a valu le prix Goncourt en 1929, à saluer avec enthousiasme la force de l'œuvre zolienne – même s'il souligne le style « lourd » de l'auteur :

Je crois, et je ne le crois pas d'aujourd'hui, qu'il est bon qu'un nouveau réalisme, plus mûr, plus poreux, plus humain, parlant plus complet que celui de Flaubert ou de Maupassant, s'oppose à l'idéalisme un peu trop lymphatique et à la fantaisie un peu trop desséché qui sont en vogue depuis la guerre.<sup>105</sup>

Même Arland, auteur consacré, un des fondateurs du groupe de *l'Inquiétude* et, à ce titre, souvent visé par la diatribe contre le roman psychologique, ne peut pas résister à la revalorisation du réalisme et du modèle d'Émile Zola. Cette esthétique littéraire devient donc jusqu'à un certain point un paradigme essentiel de l'expression littéraire et demande au moins une prise de position des auteurs. Plus encore, tous sauf les surréalistes, se disent d'une manière ou d'une autre favorable au renouveau du réalisme et la plupart d'entre eux

---

<sup>104</sup> J. FREVILLE, « Une littérature de soumission », *L'Humanité*, 2 février 1932, p. 4.

<sup>105</sup> M. ARLAND, « Réponse à l'enquête sur Emile Zola et la nouvelle génération », *Monde*, 16 novembre 1929, p. 4.

acceptent l'héritage de Zola<sup>106</sup>. La majorité du champ littéraire s'engage ainsi pour le retour aux formes réalistes, et cela dans un procédé de plusieurs étapes : d'abord, par l'émergence des écrivains de gauche qui se rassemblent autour de *Monde* et qui débattent bientôt de la possibilité d'une littérature prolétarienne ; ensuite par l'entrée de Léon Lemonnier et d'André Thérive qui réagissent à ce courant et revendiquent le naturalisme comme héritage ce qui déclenche le deuxième débat de *Monde* et 'l'annexion' de Zola comme modèle de la littérature prolétarienne révolutionnaire ; finalement la récusation du modèle zolien à partir de 1931 en faveur du modèle plus 'pédagogique' de Balzac par les défenseurs du réalisme socialiste. Les débats mentionnés ont une répercussion aussi ample qu'ils engendrent une « nébuleuse néo-naturaliste »<sup>107</sup> constituant la base de l'esthétique populiste.

Si l'on peut donc constater la cohérence de l'esthétique littéraire dans tous les mouvements au sein du champ littéraire, les différentes prises de position face à Zola témoignent de la grande confusion et de la diversité des moyens en vue de réaliser le retour à l'écriture réaliste. C'est à partir de la prise de position face à l'héritage de Zola que les groupes littéraires se différencient alors que leurs objectifs restent généralement les mêmes. En effet, les critiques esthétiques prononcées dans les débats s'expliquent bien davantage par les effets du champ littéraire et des prises de position ébauchés : les paradigmes esthétiques attaqués sont avant tout des symboles pour les positions et les postures occupées au sein du champ.

Au fond, le groupe populiste ne défend donc pas d'esthétique iconoclaste. Cela explique également l'emphase sur le 'retour' à des modèles antérieurs et, pour ainsi dire, l'avant-gardisme modéré de Lemonnier et Thérive<sup>108</sup>. La situation est différente pour Poulaille : la représentation du 'peuple' exige pour lui aussi l'introduction d'un « ton » authentique dans la littérature. Mais encore une fois, l'esthétique ne s'explique pas tellement par le changement de paradigmes littéraires, mais par l'échange du personnel que Poulaille souhaite avec l'introduction de nouvelles voix et d'écrivains issus de la classe

---

<sup>106</sup> P. BAUDORRE, « Zola, 1929-1935 ou les ambiguïtés d'un retour de Zola », *op. cit.*, p. 11.

<sup>107</sup> Jeanyves Guérin compte parmi les créateurs de cette « nébuleuse », en dehors de Léon Lemonnier, « Henri [sic !] Poulaille, Eugène Dabit, Louis Guilloux, Marcel Carné et Jean Renoir et, d'une certaine façon, Louis-Ferdinand Céline » et constate que Jean Paulhan crée avec la rubrique « l'air du mois » une plateforme pour les textes néo-naturalistes au sein de la NRF (cf. J. GUERIN, « Audiberti reporter, chroniqueur et romancier », dans M. Boucharenc (éd.), *Littérature et reportage. Colloque international de Limoges (26-28 avril 2000)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 17-29, p. 24).

<sup>108</sup> Lemonnier souligne au début de son *Manifeste* que « [c]omme toute réaction, selon ce mouvement de balancier qui règle les événements historiques, elle [i. e. la nouvelle littérature] doit être un retour à une tradition plus ancienne. Elle doit s'inspirer d'un mouvement immédiatement antérieur. Elle doit aussi s'en distinguer. » (L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 16). Malgré le besoin de se distinguer, Lemonnier caractérise donc le roman populiste davantage comme une reprise de la littérature naturaliste.

ouvrière. Enfin, à partir de 1931 les écrivains communistes se séparent peu à peu des groupes néo-naturalistes en préférant Balzac au lieu de Zola ainsi que la terminologie marxiste de ‘prolétariat’ et ‘classes prolétaires’ au lieu de ‘peuple’. Néanmoins, l’esthétique communiste ne s’éloigne pas beaucoup.

La lutte pour les modèles littéraires nous donne finalement aussi les moyens de répondre à la question soulevée au début de ce chapitre : comment Céline a-t-il pu décrire *Voyage au bout de la nuit* comme étant roman communiste alors qu’il n’adhère en rien à l’idéologie du parti révolutionnaire ? C’est notamment par la posture anti-bourgeoise, qu’il construit à partir de son premier roman, et la récusation de Proust que Céline prend position en parallèle à *Monde*. Ensuite, son style oralisé et la thématique de la première partie de son roman le placent dans la lignée de Barbusse : son roman reprend les dénonciations de la guerre, de la colonisation et du capitalisme qui sont également au cœur des entreprises littéraires des écrivains de gauche. L’auteur veut dépasser la littérature en faveur de la politique, créant ainsi sa posture comme « Baudelaire-Barbusse », c’est-à-dire qu’il se sert de l’esthétique du mal baudelairienne en l’appliquant aux questionnements sociaux, proche de Barbusse et *Monde*<sup>109</sup>. Céline s’inscrit ainsi dans des problématiques en vogue dans la critique littéraire de son époque et prend position à la manière des écrivains de gauche. Une telle prise de position peut sembler illogique sachant que les sympathies politiques de Céline étaient différentes, mais en vérité, sa prise de position révèle une réflexion stratégique : Céline a compris les fonctionnements du champ littéraire de son époque et a choisi les discours et les positionnements qui occupent le plus la critique littéraire de sa période. Le succès de son œuvre s’explique donc – au moins en partie – par la posture stratégique de son auteur<sup>110</sup>.

La considération des modèles littéraires et l’appréciation différente des écrivains canonisés par les nouveaux entrants au champ en 1930 montrent donc la complexité de la composition du champ, alors que le paradigme littéraire de l’écriture réaliste reste très homogène, comme je l’ai aussi montré au premier chapitre. La diversité des groupements et des positions à prendre dans le champ littéraire deviendra encore plus nette en regardant les revues littéraires et comment elles abordent la question du ‘peuple’ littéraire.

---

<sup>109</sup> M.-C. BELLOSTA, *Céline ou l’art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit, op. cit.*, p. 291-295, p. 292 pour la citation.

<sup>110</sup> Cf. J. MEIZOZ, *Postures littéraires: mises en scène modernes de l’auteur: essai*, Genève, Slatkine, 2007, notamment p. 101-103 ; P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l’histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 42-49.

### 2.3. La création d'un public : organes de presse et revues

L'exemple de l'enquête sur « Émile Zola et la jeune génération » a illustré la manière dont les groupes littéraires se forment à partir d'enquêtes et de manifestes publiés dans les revues culturelles. Les revues sont le lieu où se jouent l'apparition des groupes littéraires et leur distinction respective. Par conséquent, il importe de regarder attentivement ces publications et leur position politique afin de mieux comprendre la signification des enquêtes et du vocabulaire utilisé. Ainsi, un groupe littéraire peut hériter non seulement d'un certain style, mais peut aussi adopter de manière indirecte une certaine direction politique extérieure du champ littéraire et un certain emplacement au sein de celui-ci à partir des directives des revues qui lui donnent une plateforme où se manifester. Plusieurs questions doivent donc être prises en compte : comment les revues littéraires de l'entre-deux-guerres emploient-elles le terme de 'peuple' ? Quelle vision de la littérature défendent-elles ? Quelles positions assument-elles et comment transfèrent-elles leurs positions aux écrivains qui s'y expriment ? Et comment les écrivains influent-ils sur les positions des revues ?

Ce chapitre cherchera à répondre à ces questions en analysant les revues qui donnent voix à chaque prise de position possible face au 'peuple' et à sa mise en récit. Pour cette raison, les revues qui enquêtent sur le roman populiste sont l'objet d'un premier chapitre. Ensuite, le deuxième chapitre reviendra aux différentes revues qui brossent des portraits de littératures prolétariennes et révolutionnaires diverses. Le dernier chapitre reviendra, de son côté, sur la revue *Europe* qui souligne la position désintéressée dans le débat autour du roman populiste, mais qui propose néanmoins des exemples pour un rapprochement de la littérature face au 'peuple' ; dans la foulée, certains des collaborateurs de cette revue, comme Eugène Dabit et Louis Guilloux, seront revendiqués par les groupements qui font débat. Ces analyses permettront, en conséquence, d'isoler les œuvres et les écrivains au centre des débats ce qui facilitera la cartographie du champ littéraire ainsi que la compréhension de l'enjeu du 'peuple' dans la littérature de l'entre-deux-guerres.

#### 2.3.1. *L'Œuvre, La Grande Revue, Les Nouvelles littéraires : les revues proches du roman populiste*

Il faut rappeler d'emblée que le roman populiste a été fondé par deux écrivains qui sont également actifs dans les genres journalistiques. Nous rencontrons en premier lieu l'un des écrivains qui illustre, selon Lemonnier, le mieux le roman populiste : André Thérive. En effet, l'auteur du *Charbon ardent* se démarque avant tout comme étant l'un des chroniqueurs les plus influents des années 1920 et 1930, notamment par ses chroniques grammaticales qui paraissent dans *L'Opinion*, *Le Temps* et plus tard dans *Les Nouvelles*

*littéraires*, mais aussi par ses critiques littéraires dans les mêmes journaux ainsi que dans *Comœdia*<sup>111</sup>. Dans toute cette production publiée dans la presse, il plaide pour une séparation nette entre le langage parlé et la langue écrite<sup>112</sup> qui doit continuer à se soumettre aux règles grammaticales traditionnelles. André Thérive assume ainsi, au moins à l'échelle linguistique, la posture du conservateur proclamé. Une telle prise de position ne doit pas surprendre étant donné que Thérive se situe dès le début de son trajet dans le champ littéraire en 1920 très proche des critiques littéraires de *L'Action française*<sup>113</sup> et exige l'installation de l'« ordre »<sup>114</sup> dans la littérature afin que les jeux de mots des mouvements avant-gardistes ne trouvent pas d'entrée dans la 'haute' littérature. Ainsi, il suggère aux poètes avant-gardistes qui suivent l'exemple de Mallarmé d'abandonner complètement la langue française, étant donné qu'ils la massacraient de toute façon :

Regrettons qu'un gouvernement solide ne puisse faire à cette occasion un pur règlement de police et interdire à X... ou Y... d'écrire un mot dans la langue de La Fontaine, ou même de Larousse. Mais par la persuasion, prions-les de choisir dans les sabirs, les patois créoles ou les dialectes annamites un parler sans syntaxe qui ne les puisse gêner ainsi. Il y a de si jolis poèmes en petit nègre ! Et la grammaire du Peuhl est si aisée ! Si donc ils s'obstinent à vouloir disloquer notre langage, ce sera pure perversion, à châtier légitimement.<sup>115</sup>

Peu après la Première Guerre mondiale, Thérive prend donc une position traditionaliste dans le champ littéraire. Comme le montre la citation ci-dessus, son purisme littéraire ne s'explique pas uniquement par un parti pris esthétique, mais par une prise de position conservatrice, proche de l'extrême droite au plan politique : pour André Thérive, l'avant-gardisme poétique, les jeux de mots et les onomatopées qui distinguent le futurisme et dada, mais aussi Jean Cocteau et Blaise Cendrars qui sont également attaqués dans l'article, représentent une offense contre les valeurs françaises ; l'avant-gardisme littéraire et artistique équivaut à ses yeux à une forme de trahison du patriotisme. En signalant la valeur antipatriotique de la poésie avant-gardiste, Thérive montre que le devoir du critique conservateur n'est pas uniquement de diffuser ou de divulguer la littérature pour le public, mais à son avis, le devoir du critique réside dans la défense de la culture nationale et dans la conservation des valeurs françaises, opinion répandue parmi les critiques de la droite<sup>116</sup>.

---

<sup>111</sup> J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant: (1919 - 1939) ; écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, p. 164.

<sup>112</sup> Cf. Thérive publié au cours des années 1920 un recueil de sa rubrique de grammaire, cf. A. THERIVE, *Le Français, langue morte?*, Paris, Plon, 1923 et les explications à propos du purisme de Thérive chez J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant, op. cit.*, p. 157-73.

<sup>113</sup> Cf. M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, notamment p. 66-69.

<sup>114</sup> A. THERIVE, « La poésie sans fil », *La Revue critique des idées et des livres*, XXX, n° 179, 25 décembre 1920, p. 651-662, p. 653.

<sup>115</sup> *Id.*, p. 661.

<sup>116</sup> M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 69. Henri Massis écrit même dans *La Revue universelle* un an après que le critique littéraire doit représenter la « police des lettrés » (H. MASSIS, « Les chapelles littéraires », *La Revue universelle*, vol. 5, 1921, p. 221-236, p. 223).



De cette façon, Thérive se situe par ses prises de position politiquement à droite ; au sein du champ littéraire, il défend l'autonomie du champ littéraire ainsi que l'héritage de la littérature française comme symboles de la culture nationale<sup>117</sup>. S'il revendique dès le début de sa carrière une représentation romanesque réaliste, ce n'est pas pour employer la littérature comme outil de propagande, mais bien au contraire pour l'intégrer dans un héritage culturel national<sup>118</sup>.

La ligne politique des journaux et revues qui publient par conséquent les critiques littéraires de Thérive sont, en conséquence, souvent de droite, même si une appartenance claire des organes de presse littéraire à un parti n'est pas aisée à repérer. Néanmoins, des revues comme *Comœdia* prônent en majorité les grands noms de la littérature et des 'valeurs sûres' ; elles s'orientent donc généralement selon le degré de consécration dont jouissent les écrivains interviewés ou présentés. Cela se manifeste dans les articles très rares qui sont publiés à propos du roman populiste dans *Comœdia* : Marius Boisson est d'avis que l'attaque contre le 'snobisme' de la littérature est déplacée et que « [l]es petites gens, les gens médiocres, n'ont rien à nous apprendre que de petit et de médiocre » ; au moment où il y aurait un « drame » véritable dans leur vie, elles deviennent des représentants de « l'humanité », comme c'est le cas des personnages des romans sur les 'snobs'<sup>119</sup>. Selon ce critique, le projet du roman populiste n'apporte donc pas de véritables nouveautés et l'étiquette n'a pas de sens, même si de romans intéressants d'auteurs issus du 'peuple' pourraient exister – mais tout à fait sans faire attention à l'existence du concept de populisme. De plus, le recours au terme de 'peuple' pour désigner des petites gens lui semble erronée car « [l]e peuple, c'est nous tous »<sup>120</sup>. Gonzague Truc, un autre critique proche de l'*Action française*<sup>121</sup>, fait également part de ses réticences face au groupe du roman populiste bien qu'il loue l'œuvre littéraire de Léon Lemonnier et d'André Thérive : « Avec ou sans leur système, MM. Thérive ou Lemonnier font d'excellente besogne et c'est qu'ils ont du talent ; armés de leurs principes, leurs imitateurs iront grossir le flot de mauvais livres et le public, encore une fois dérouter par du bruit, donnera son suffrage à des

---

<sup>117</sup> « À partir de maintenant, il y a donc deux littératures sur notre sol, la française et celle qui ne l'est pas. Tout essai pour faire prévaloir la seconde est un crime d'état » (A. THERIVE, « La poésie sans fil », *op. cit.*, p. 662).

<sup>118</sup> Déjà en 1920, Thérive affirme : « De fait, la faveur que connaît aujourd'hui le roman psychologique, le roman construit, élagué, et limité au sujet humain, pourrait faire croire que le naturalisme n'est plus de mode. Et pourtant il a laissé des traces plus profondes que l'on ne croit » (A. THERIVE, « Un retour offensif du naturalisme », *La Revue critique des idées et des livres*, 25 novembre 1920, p. 455-460, p. 455).

<sup>119</sup> M. BOISSON, « Populisme, nouvelle école !... », *Comœdia*, 6 septembre 1929, p. 3.

<sup>120</sup> *Id.*

<sup>121</sup> En 1926, Truc publie un essai en faveur de la revue de l'extrême droite (cf. G. TRUC, *Apologie pour l'Action française*, Paris, Editions Bossard, 1926). Dans le n° 9-10 de *La Revue des vivants* sur les écoles et partis littéraires, Truc représente l'*Action française* parmi les groupements « extrêmes » (cf. G. TRUC, « Sur l'"école" ou l'"esprit" d'action française en littérature », *La Revue des vivants*, vol. 9-10, octobre 1932, p. 401-407).

billevesées »<sup>122</sup>. Gonzague Truc souligne donc que l'idée d'une école littéraire est insensée étant donné qu'une telle démarche ne conduirait qu'à des « imitations ». Bien au contraire, une école littéraire séduirait même le public à se détourner d'autres projets littéraires plus ambitieux, occultant ainsi la 'vraie' littérature. Plusieurs griefs sont donc adressés dans *Comœdia* aux populistes : premièrement, que la matière du roman populiste serait généralement sans intérêt ; deuxièmement, que la représentation romanesque de la société comme un système de classes inégales donnerait une fausse impression de la réalité et enfin, que toute forme de préceptes littéraires mènerait à une littérature de basse qualité<sup>123</sup>.

Néanmoins, les critiques n'attaquent pas l'œuvre littéraire de Thérive ou de Lemonnier ; le seul objet de critique demeure le possible essor d'une école littéraire. Surtout l'appréhension d'une 'censure' littéraire, mise en place par des écoles et ses préceptes, est typique pour la critique littéraire des journaux conservateurs. Cela se manifeste par exemple dans la réaction du critique du *Figaro* Marcel Boulenger qui rapproche Thérive et Lemonnier d'Eugène Sue dont il reconnaît le talent, mais qui aurait abouti à une production de basse qualité quand il a voulu se restreindre à la représentation du 'peuple' : « [...] un beau jour, ce papillon romantique s'en est allé voler au-dessus des bouges de Paris et il est redevenu chenille, ou pire encore. 'Populistes', méfiez-vous ! »<sup>124</sup> Chez Boulenger, la récusation du populisme sous forme de mouvement littéraire s'explique donc par son intérêt à préserver l'autonomie du champ littéraire face à des questions sociales ; cette position qui accepte l'ordre du champ littéraire est typique au sein de la critique de droite<sup>125</sup>.

À première vue, les écrivains et critiques de droite semblent rejeter le roman populiste. En vérité, André Thérive lui-même ne semble pas faire beaucoup pour promouvoir le roman populiste : à part un article en novembre 1929 pour la revue éphémère tchèque *Europe centrale* et un entretien avec le critique influent Frédéric Lefèvre en 1931, Thérive ne prend guère position dans le débat autour du roman populiste<sup>126</sup>. Thérive n'est, au début, que l'autorité littéraire dont le nom garantit d'une certaine consécration du roman populiste. Dans son entretien avec Lefèvre en 1931, il s'écrie même : « Le populisme ! un mot qui ne signifie rien ! [...] je pense de lui ce que Zola

---

<sup>122</sup> G. TRUC, « Du roman et de l'erreur du populisme », *Comœdia*, 10 décembre 1929, p. 3.

<sup>123</sup> À titre d'exemple, Truc demande : « Qu'est devenue, d'ailleurs, cette notion de peuple en nos temps de démocratie et d'instabilité financière ? L'argent ne classe plus... s'il a jamais classé » (*Id.*). Recourir à la notion de 'peuple' pour définir les personnages du roman semble du moins problématique au critique.

<sup>124</sup> M. BOULENGER, « Le "populisme" et le cas d'Eugène Sue », *Le Figaro*, 8 septembre 1929, p. 5.

<sup>125</sup> G. SAPIRO, « De l'usage des catégories de droite et de gauche dans le champ littéraire », *op. cit.*, p. 22.

<sup>126</sup> A. THERIVE, « Une nouvelle école littéraire : le Populisme », *Europe Centrale*, 9 novembre 1929, p. 90sq. 90sq. et F. LEFEVRE, « Une heure avec M. André Thérive », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 17 janvier 1931, p. 1-2.

pensait du naturalisme, dont il disait que c'était un mot sans signification, bon pour les journaux »<sup>127</sup>. De surcroît, Thérive rapporte les contenus du *Manifeste du roman populiste* dans son article comme s'il n'était en rien impliqué dans le projet : il affirme que Lemonnier aurait trouvé le terme de populisme « si je ne me trompe [...] dans le vocabulaire politique » ; il parle de « l'esprit de ses fondateurs » d'une manière assez distante, de sorte que le lecteur pourrait penser que Thérive ne ferait pas partie du groupe si l'introduction de la rédaction ne le précisait pas<sup>128</sup>.

Il serait donc erroné de considérer Thérive comme le véritable chef de file du groupe autour du *Manifeste du roman populiste*. C'est Lemonnier seul<sup>129</sup> qui publie l'article fondateur du populisme dans le quotidien *L'Œuvre* du 27 août 1929<sup>130</sup> ; par la suite, il est aussi l'unique signataire des articles successifs dans *La Revue mondiale*, *L'Œuvre*, *Le Mercure de France* et *Les Nouvelles littéraires* qui étendent le premier manifeste et qui culminent finalement dans le *Manifeste du roman populiste* et *Populisme*<sup>131</sup>. Certes, Lemonnier cite dès son premier article André Thérive comme « chef » que les derniers romans « ont placé au premier rang de la génération montante »<sup>132</sup>, mais il ne faut pas oublier que c'est Lemonnier qui écrit presque la totalité des textes qui esquissent le projet du roman populiste. Au niveau théorique, le roman populiste est donc le produit d'un écrivain et critique presque inconnu dans le champ littéraire. Le nom d'André Thérive ne lui sert qu'à légitimer son projet.

La faible notoriété de Lemonnier ne l'empêcha cependant pas de répandre assez largement la nouvelle de la fondation du roman populiste comme en témoignent les revues et les quotidiens qui publièrent ses articles à partir de fin août 1929. Ce sont notamment trois publications périodiques qui sont essentielles pour comprendre la

---

<sup>127</sup> F. LEFEVRE, « Une heure avec M. André Thérive », 17 janvier 1931, *op. cit.*, p. 2.

<sup>128</sup> A. THERIVE, « Une nouvelle école littéraire : le Populisme », *op. cit.*, p. 90.

<sup>129</sup> Il faut néanmoins souligner que l'entrée favorable au champ littéraire de Lemonnier est garanti par les critiques positives de Thérive : Dans un entretien antérieur avec Lefèvre, Thérive affirme ainsi : « Il faut faire des romans sur le peuple. J'ai la joie d'avoir presque découvert et aidé dans la mesure de mes forces deux jeunes romanciers, Jean Louwick, l'auteur d'*Un cœur tendre* et Léon Lemonnier, l'auteur de *La femme sans péché* et de *La maîtresse au cœur simple*. Ce dernier est nettement apparenté à Maupassant » (F. LEFEVRE, « Une heure avec M. André Thérive », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 23 juin 1928, p. 1 et 8). L'année précédente, Thérive promet déjà les deux auteurs en des termes presque identiques (A. THERIVE, « Plaidoyer pour le naturalisme », *Comœdia*, 5 mars 1927, p. 1). De cette manière, Thérive anticipe le *Manifeste du roman populiste* et ne témoigne pas uniquement de son soutien pour Lemonnier, mais signale aussi l'auteur au public des *Nouvelles littéraires*.

<sup>130</sup> L. LEMONNIER, « Un manifeste littéraire : le roman populiste », *L'Œuvre*, 27 août 1929.

<sup>131</sup> Voici l'ordre exact des publications de Lemonnier à propos du roman populiste avant le *Manifeste* chez La Centaine : L. LEMONNIER, « Du naturalisme au populisme », *La Revue mondiale*, 1<sup>er</sup> octobre 1929 ; L. LEMONNIER, « Populistes d'hier et de demain », *L'Œuvre*, 15 octobre 1929, p. 5 ; L. LEMONNIER, « Le roman populiste », *Le Mercure de France*, 15 novembre 1929, p. 5-19 ; L. LEMONNIER, « Populisme », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 18 janvier 1930, p. 4.

<sup>132</sup> L. LEMONNIER, « Un manifeste littéraire : le roman populiste », *op. cit.*

manière dont le *Manifeste* de Lemonnier est reçu et qui co-déterminent sa position dans le champ littéraire : *L'Œuvre*, *Les Nouvelles littéraires* et *La Grande revue*.

En premier lieu, il faut revenir au quotidien *L'Œuvre* sous la direction de Gustave Téry qui publie le premier article de Lemonnier et stipule dans la manchette du numéro du 15 octobre 1929 que c'est *L'Œuvre* qui « a lancé le mouvement littéraire dont on parle : le POPULISME ». Gustave Téry créa *L'Œuvre* en 1904 comme périodique mensuel d'information, notamment du domaine culturel. Il jouissait d'un si grand succès que le journal devint en 1910 un hebdomadaire et un quotidien à partir de 1915. Pendant l'entre-deux-guerres, le journal attirait un lectorat assez vaste et augmentait continuellement ses tirages<sup>133</sup>. La ligne éditoriale du journal, quant à elle, demeurait assez incertaine, et se laissait le mieux caractériser à partir de deux incidents majeurs : d'une part, le journal s'impliqua largement dans l'affaire Bernstein de 1911 et fit preuve d'un antisémitisme acharné ; d'autre part, *L'Œuvre* publia à partir d'août 1916 le roman de guerre *Le Feu* d'Henri Barbusse et devint ainsi un organe majeur de la presse pacifiste. Dans les deux cas, Gustave Téry cherchait, à l'aide de son journal, à attirer l'attention d'un large public par des actions spectaculaires<sup>134</sup>.

Si la position antisémite de Téry rapproche d'abord *L'Œuvre* de *L'Action française*, ils ne partagent pas pour le reste les mêmes convictions politiques : *L'Œuvre* a la prétention d'être un journal « nationaliste de tendance républicaine et vaguement socialisante »<sup>135</sup> et Gustave Téry prend soin de montrer comment l'antisémitisme et le socialisme poursuivent le même but<sup>136</sup>. Cette association à la gauche politique permet aussi la publication du *Feu* de Barbusse dans *L'Œuvre* : les chroniques du journal mettent leur espoir dans l'essor du socialisme pour finir la guerre, ce qui correspond au message du roman<sup>137</sup>. Par ailleurs, *L'Œuvre* établit le même rapport entre le pacifisme et l'imaginaire de la guerre contre l'Allemagne comme la guerre ultime contre l'oppression du 'peuple'<sup>138</sup>.

---

<sup>133</sup> Pierre Albert signale que *L'Œuvre* fut pendant l'entre-deux-guerres « le plus grand organe du radicalisme » de gauche et « tirait régulièrement plus de 200 000 exemplaires » (P. ALBERT, *Histoire de la presse*, Paris, Presses Univ. de France, 2010, p. 97).

<sup>134</sup> Dans le premier cas, *L'Œuvre* dénonce la représentation d'une pièce de théâtre d'Henry Bernstein que Téry ne tarde pas à appeler, dans une brochure publiée en 1911, *Le Juif déserteur*. De surcroît, Gustave Téry s'introduit avec des amis dans une représentation de la pièce à la Comédie française et crée un tumulte ce qui conduit à son arrestation. Cette action antisémite est accueillie de manière enthousiaste par *L'Action française* qui revendique les manifestations contre Bernstein et continue l'attaque de l'auteur jusqu'à ce que la pièce soit annulée du programme (L. JOLY, « Les débuts de l'Action française (1899-1914) ou l'élaboration d'un nationalisme antisémite », *Revue historique*, n° 639, 2006, p. 695-718, p. 706).

<sup>135</sup> *Id.*

<sup>136</sup> G. TÉRY, « Les Vrais Socialistes doivent être Antisémites », *L'Œuvre*, 23 mars 1911.

<sup>137</sup> B. GILLES, « L'horizon d'attente à l'épreuve de la guerre : lire *Le Feu* d'Henri Barbusse (1916-1918) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 115, n° 4, 31 décembre 2015, p. 883-892, p. 887sq.

<sup>138</sup> Dans *Le Feu*, Barbusse prête l'affirmation suivante à un soldat anonyme : « Faut tuer la guerre, [...] faut tuer la guerre dans le ventre de l'Allemagne ! » (H. BARBUSSE, *Le Feu. Journal d'une escouade*, Paris, Gallimard, 2013, p. 476).

*L'Œuvre* prend donc soin de présenter un profil de gauche : au niveau de la littérature, le journal promeut le roman-témoignage de Barbusse qui doit conduire le lecteur à adopter une conviction pacifiste face à la guerre et à légitimer la guerre uniquement comme dernier moyen d'extinction de l'oppression du 'peuple', devant lutter dans une guerre commandée par une élite impérialiste et inatteignable.

En publiant son premier article à propos du roman populiste, Léon Lemonnier s'inscrit donc dans le sillage du *Feu* d'Henri Barbusse et hérite de son *éthos démocratique*<sup>139</sup> qui cherche à unir l'expression littéraire à la fonction de représentation sociale du 'peuple'. De cette façon, Lemonnier cherche à renforcer la légitimité du roman populiste ; mais comme effet secondaire, le roman populiste reprend, *a fortiori* de par son appellation qui suggère un contexte politique, la situation politique floue du journal, entre l'extrême droite et le radicalisme de gauche.

En vérité, cependant, *L'Œuvre* n'est qu'une première étape pour le positionnement du roman populiste dans le champ littéraire : mis à part les deux articles cités de Lemonnier, le quotidien ne publie pas d'autres critiques ou des comptes rendus autour du roman populiste. La nouvelle étiquette littéraire prend son véritable envol à partir de l'enquête déjà citée à propos de Zola dans *Monde* : cette première enquête entraîne ensuite la publication de quatre autres enquêtes dans les revues *La Revue mondiale*, dans la *Savoir et beauté*, dans *Les Nouvelles littéraires* et dans *La Grande revue*<sup>140</sup> ; de ces quatre enquêtes il ne faut cependant retenir que la première et les deux dernières parce que celle dans la revue belge *Savoir et beauté* ne provoque que très peu de réponses d'auteurs peu connus<sup>141</sup>, autant à l'époque qu'aujourd'hui, étant donné qu'il s'agit surtout d'auteurs régionaux belges qui étaient marginalisés dans le champ littéraire francophone, centralisé à Paris.

La situation se présente d'une manière différente pour l'enquête de *La Revue mondiale*. Cette revue, qui succède en 1919 à la *Revue des revues*, est dirigé à partir de 1924 par le romancier Louis-Jean Finot, fils du philosophe antiraciste et du directeur précédent de la revue, Jean Finot. Par la figure de son ancien directeur<sup>142</sup> ainsi que par ses contenus,

---

<sup>139</sup> Pour ce terme, cf. G. SAPIRO, « Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique : du réalisme à l'autofiction », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 6, 5 juillet 2013, p. 97-110.

<sup>140</sup> Dans cette partie, j'ai notamment recours à J.-P. A. BERNARD, *Le Parti Communiste Français et la question littéraire: 1921 - 1939*, Grenoble, Presses Univ. de Grenoble, 1972, p. 28-33.

<sup>141</sup> La seule exception est l'auteur belge André Baillon, qui, du reste, montre notamment ses réticences face à une école populiste. A propos de la position de Baillon par rapport au roman populiste, cf. M. C. GNOCCHI, « André Baillon, auteur populiste belge ? », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 71-83.

<sup>142</sup> Jean Finot demeure longtemps après sa mort une autorité dans les débats à propos du racisme et sa position en faveur de l'égalité des droits pour tous est une position forte dans la première moitié du XXe siècle, comme l'affirme P.-A. TAGUIEFF, « Du racisme au mot « race » : comment les éliminer ? [Sur les premiers débats et les premières Déclarations de l'Unesco (1949-1951) concernant la « race » et le racisme] », *Mots. Les langages du politique*, vol. 33, n° 1, 1992, p. 215-239, p. 222, note 1.

la revue se situe au pôle de la production restreinte, bien qu'elle n'atteigne pas la position d'autorité de la NRF : la revue s'emmêle certainement dans des débats politiques, mais les contributeurs gardent toujours une certaine distance intellectuelle et ont recours à des valeurs humanistes plutôt qu'à une prise de position politique nette. Léon Lemonnier essaie consciemment de se rapprocher de la position de la revue dès le début de son mouvement en 1929 en soulignant dans un article dans *La Revue mondiale* que le roman *L'Allumeuse* de Louis-Jean Finot, publié dans la même année, serait un exemple représentatif du populisme littéraire<sup>143</sup>. Cette tentative de se rapprocher de la ligne éditoriale de la revue semble couronnée de succès, étant donné que le prochain numéro de *La Revue mondiale* amorce une enquête sur le roman populiste et les écoles littéraires.

L'enquête de *La Revue mondiale*<sup>144</sup> comprend trois questions et semble, dans un premier temps, seulement poser la question de savoir si les écoles littéraires disposent encore d'une certaine influence sur les œuvres littéraires. En regardant de plus près les questions et la formulation de celles-ci, l'enquête se démasque cependant comme une publicité pour la formation d'une école populiste :

1° Les « valeurs nouvelles » ne vous paraissent-elles pas déjà vieilles, tellement rapide fut leur croissance, éclatante leur fortune ? Est-ce votre sentiment qu'il n'y aura plus bientôt que poncifs dans les excès d'analyse, les parti-pris d'originalité et d'obscurité, les contorsions d'écriture qui ont trouvé leur vogue à la faveur d'un snobisme littéraire enclin à consacrer les *gens chics*, les *oisifs vicieux* dont les cas, souvent pénibles, nous sont exposés selon les rites de l'évangile freudien ou proustien ?

2° *Gens chics, oisifs vicieux*, contre ceux-ci s'élève le récent manifeste du *Populisme*. Si c'est votre avis qu'en voilà assez de faire des « prisonnières », de ramener des « prisonniers », de restreindre l'union des sexes aux couples incestueux, autant de héros d'un certain grand monde, et qu'il est temps d'en revenir à des milieux simples et frustes, ne souscrivez-vous pas au manifeste des écrivains populistes dont M. Léon Lemonnier, interprète de M. André Thérive, dans l'*Œuvre* et dans la *Revue Mondiale* a exprimé le désir, la devise : « faire vrai et non point bizarre » ?

3° Si le Populisme ne répond pas à vos aspirations, et dans le cas où vous auriez à écrire un manifeste, que mettriez-vous, en bref, dans celui-ci ?<sup>145</sup>

L'enquête ne concerne donc en rien la question générale posée dans le titre : l'enquête n'est que l'attaque de la littérature psychologique et du modèle proustien du roman ainsi que la présentation du roman populiste comme alternative. Le style suggestif de l'interrogation clarifie, en outre, la position de l'enquêteur et les réponses qu'il attend<sup>146</sup> : la négation dans la première question suscite une réponse affirmative. La deuxième question présente ensuite le roman populiste comme antithèse ce qui doit provoquer la

---

<sup>143</sup> L. LEMONNIER, « Du naturalisme au populisme », *op. cit.*, p. 284.

<sup>144</sup> G. PICARD, « Faut-il revenir aux Écoles littéraires ? », *La Revue mondiale*, 15 novembre 1929, p. 233-263, 343-367.

<sup>145</sup> *Id.*, p. 233sq., italiques reprises de l'original.

<sup>146</sup> J.-P. A. BERNARD, *Le Parti Communiste Français et la question littéraire*, *op. cit.*, p. 30.

sympathie du public. Enfin, la troisième question est plus courte et moins précise ce qui souligne qu'elle n'est pas au centre de l'interrogation. On peut donc récapituler que le premier intérêt de Gaston Picard est de promouvoir le roman populiste.

Quant aux réponses, la plupart des auteurs qui en envoient sont aussi inconnus que dans *Savoir et beauté* et s'il y a une réponse d'un plus grand nom de la littérature comme c'est le cas de la réponse de Romain Rolland, elle n'est guère significative : l'auteur cité communique dans sa réponse qu'il se tient par principe à l'écart des débats littéraires, ce que l'enquêteur Gaston Picard ne commente qu'avec un clin d'œil à l'essai *Au-dessus de la mêlée*<sup>147</sup>. Une grande partie des auteurs moins connus, en revanche, profitent de la situation pour témoigner de leur sympathie pour le concept de roman populiste ou confirment qu'ils ont toujours écrits des romans populistes sans avoir employé cette expression. Ainsi, Jehan Rictus de s'écrier : « Et qui donc, autant que moi, n'approuverais le 'Populisme' ? N'ai-je pas dressé une œuvre à la gloire de la Langue populaire *parlée* ? » ; Jean Gaument et Camille Cé signalent leur œuvre littéraire qui précéderait le *Manifeste*<sup>148</sup>. De ce point de vue, ils répondent comme les questions de l'enquête leur ont suggéré.

Si la plupart des auteurs se montrent donc intéressés ou même adhérents de l'esthétique du roman populiste, ils se prononcent, en revanche, majoritairement contre une école populiste : en effet, les auteurs interrogés se montrent généralement méfiants envers les écoles littéraires et les programmes imposés. Ernest Prévost le dit le plus clairement : « Je ne suis pas pour les écoles. Je n'ai jamais cru aux écoles. [...] Un écrivain vrai, naturel, probe, peut donner toute sa valeur sans s'inféoder à un cénacle et captiver la foule sans lui conter fleurette »<sup>149</sup>. Autrement dit, les écrivains comme Prévost veulent garder leur autonomie créative et ne sont donc pas prêts à se soumettre strictement à un programme esthétique. Pour cette raison, ils soulignent l'importance du style et de l'approche individuels, ils n'acceptent aucune restriction dans leurs choix créatifs. Néanmoins, rares sont les réponses qui nient l'importance du populisme littéraire : le réalisme et la mise en scène de personnages 'simples' sont acceptés sans hésitation comme paradigmes littéraires.

En outre, l'enquêteur Gaston Picard revient dans sa conclusion sur les opinions prononcées et ajoute tout à la fin sa propre vision de la question et souligne l'importance

---

<sup>147</sup> G. PICARD, « Faut-il revenir aux Écoles littéraires ? », *op. cit.*, p. 259. L'enquête publie les réponses de 49 écrivains français, parmi eux, et à part Romain Rolland, le lauréat du prix Goncourt 1928, Maurice Constantin-Weyer, le romancier et reporter de la revue de gauche *Europe* Luc Durtain, le lauréat du prix Goncourt 1925, Maurice Genevoix, le poète populaire Jehan Rictus, le critique littéraire Camille Mauclair ou l'écrivain de droite Henry de Montherlant.

<sup>148</sup> *Id.*, p. 250 et 347-350.

<sup>149</sup> *Id.*, p. 353. Un autre exemple est Élie Richard qui exige, malgré sa sympathie pour les valeurs du roman populiste que l'on « laisse[...] donc toute la liberté à chacun » (*Id.*, p. 357).

de l'existence des écoles littéraires, contrairement au jugement des auteurs : « Et dire qu'un beau livre comme le *Charbon ardent* survivra au manifeste du Populisme, n'est pas tout à fait exact. Le livre aura sa place entre les mains du lecteur, le manifeste entre dans l'histoire littéraire »<sup>150</sup>. Autrement dit, Gaston Picard établit une distinction entre la création littéraire, qui doit se positionner dans le champ littéraire, et les écoles littéraires qui intéressent davantage les historiens des Lettres et trouvent, pour cette raison, leur légitimité dans un autre contexte. Son enquête lance donc véritablement le débat autour du roman populiste : c'est seulement à partir de l'enquête de Picard que le roman populiste entre au premier plan des débats.

En effet, Georges Charensol, qui s'est prononcé contre le roman populiste et pour le « bizarre »<sup>151</sup> dans l'enquête de Picard, fournit un compte rendu à l'hebdomadaire culturel très populaire à l'époque, *Les Nouvelles littéraires*<sup>152</sup>. Ce compte rendu est d'autant plus important pour Lemonnier que *Les Nouvelles littéraires* est un agent de premier plan au sein du champ littéraire : l'hebdomadaire est publié pour la première fois en 1922 et jouit rapidement d'un certain succès parmi le public intéressé, ce qui rend possible la rentabilisation de la revue à partir de 1925 ainsi qu'un tirage de 125 000 exemplaires<sup>153</sup>. Dirigé par l'écrivain Maurice Martin du Gard, l'hebdomadaire poursuit une ligne éditoriale de divulgation : la revue s'adresse à un large public par le prix relativement bas et par le format qui se rapproche de celui d'un quotidien classique ; les articles, en revanche, sont d'une grande variété et acquièrent en partie la profondeur des revues littéraires classiques<sup>154</sup>. *Les Nouvelles littéraires* introduisent, par ailleurs, un nouveau genre d'articles dans une revue littéraire, à savoir celui de l'actualité littéraire<sup>155</sup>. C'est dans ce cadre que le journaliste Frédéric Lefèvre, cofondateur de la revue, introduit dans les pages des *Nouvelles littéraires* ses entretiens-reportages sous le titre d'« Une heure avec... ». Ses entretiens montrent de manière exemplaire la position de la revue dans le champ littéraire : Lefèvre rend visite à des auteurs de renommée et cherche à broser leur portrait à partir d'une interrogation sur les préférences littéraires, mais aussi par l'observation du foyer de l'écrivain<sup>156</sup>. Par conséquent, *Les Nouvelles littéraires* se situent dans l'entre-deux entre la

---

<sup>150</sup> G. PICARD, « Faut-il revenir aux Écoles littéraires ? », *op. cit.*, p. 367.

<sup>151</sup> *Id.*, p. 344.

<sup>152</sup> G. CHARENSOL, « Écoles et populisme », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 28 décembre 1929, p. 10.

<sup>153</sup> Y. HOUSSAIS, « *Les Nouvelles littéraires* ou l'invention de l'actualité », « *Les Nouvelles littéraires : une idée de littérature ?* », 17 février 2012, en ligne, voir notamment le dernier paragraphe.

<sup>154</sup> *Id.*, paragraphe 7.

<sup>155</sup> Il s'agit d'une rubrique qui comprend des reportages à propos des personnalités littéraires, des décès, des débats, mais aussi des prix littéraires (*Id.*, paragraphes 8-21).

<sup>156</sup> C. HELBERT, « Frédéric Lefèvre et *Les Nouvelles littéraires* », « *Les Nouvelles littéraires : une idée de littérature ?* », 17 février 2012, en ligne, paragraphes 13-18.



production restreinte et la grande production du champ littéraire ; l'hebdomadaire publie des analyses profondes, des portraits d'écrivains et des articles qui ont la fonction de publicité pour des œuvres littéraires ; *Les Nouvelles littéraires* ont la prétention de couvrir toute l'actualité littéraire pour le grand public. Rendre compte de l'enquête sur le roman populiste dans cette revue signifie donc une vaste divulgation de l'étiquette littéraire.

Suite au compte rendu, *Les Nouvelles littéraires* engagent leur propre enquête qui porte, selon le titre, sur le roman paysan et la littérature prolétarienne<sup>157</sup> ; la rédaction de la revue présente l'enquête comme le résultat d'une correspondance entre Francis Jammes et Henri Pourrat et cherche à comprendre « si cette tendance, qui semble porter aujourd'hui les romanciers vers le peuple et la vie des champs leur apparaissait comme un courant nouveau dans la littérature française ou si ce n'était là qu'un fait épisodique et sans conséquences profondes »<sup>158</sup>. Comme le titre le laisse deviner, la lettre de Jammes se focalise notamment sur la littérature paysanne ; dans les réponses qui suivent, en revanche, il est davantage question du mouvement populiste, souvent confondu avec l'effort de la création d'une littérature prolétarienne et du roman paysan. C'est, par exemple, le cas dans la réponse de Lucien Gachon qui reconnaît l'importance d'un retour au réalisme littéraire et nomme le roman populiste un « [r]éalisme appliqué à faire émerger la vie profonde du peuple des villes et du peuple des champs »<sup>159</sup> ou dans la réponse d'Henri Pourrat qui clôt l'enquête. Celui-ci constate que

[l]e mot populisme manque de grâce, et la chose peut être aussi naïve que le régionalisme. Mieux serait simplement d'être des *hommes de la campagne*. Mais vive le populisme, si cela doit signifier d'abord qu'on songe à ce public qu'est l'« élite des humbles » ; celui des gens de petite ville et des paysans pour qui Alain-Fournier voulait qu'on écrivît.<sup>160</sup>

De manière plus abstraite, cette confusion des différents mouvements s'explique déjà par l'angle de la question qui les associe, ainsi que par le fait que la vaste majorité des auteurs ne voient pas d'intérêt dans la fondation d'écoles<sup>161</sup>, mais dans le retour esthétique au 'peuple', ou, comme dans le cas de Pourrat, dans l'adresse à un nouveau public.

---

<sup>157</sup> F. JAMMES, « Lettre de Francis Jammes à Henry Pourrat sur le roman paysan », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 26 juillet 1930, p. 1-2 ; les réponses à l'enquête sont publiées jusqu'au 13 septembre de la même année.

<sup>158</sup> *Id.*, p. 1.

<sup>159</sup> L. GACHON, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 30 août 1930, p. 5.

<sup>160</sup> H. POURRAT, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 13 septembre 1930, p. 7, italiques reprises de l'original.

<sup>161</sup> À titre d'exemple, on peut citer M. GENEVOIX, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 2 août 1930, p. 4 : « Peut-être, cette nouvelle tendance populiste, prolétarienne, que vous signalez est-elle un indice politique intéressant (en-encore [sic !] n'en suis-je pas trop sûr) ; mais au point de vue littéraire, je ne la crois pas très importante ».

Certains auteurs, comme Jehan Rictus,<sup>162</sup> Jean Gaument et Camille Cé<sup>163</sup> se prononcent de nouveau dans cette enquête et reprennent leurs arguments à propos du roman populiste, de sorte que le roman paysan, le roman populiste et la littérature prolétarienne apparaissent au lecteur comme le même mouvement en faveur du ‘peuple’ en littérature. Les écrivains les plus connus qui participent à l’enquête, Marcel Aymé et Paul Morand<sup>164</sup>, rejettent tous les deux ces nouvelles tendances littéraires même si le premier est souvent cité comme un représentant de la littérature populiste et paysanne<sup>165</sup>.

En général, l’enquête dans *Les Nouvelles littéraires* ne provoque pas de nouvelles réactions face au roman populiste<sup>166</sup> : celui-ci est toujours considéré comme une école littéraire potentiellement trop restrictive et en général peu nécessaire pour le bon développement de la littérature française. Cependant, le retour de la littérature au ‘peuple’, dans ce cas notamment l’intérêt d’écrire des romans pour les défavorisés et les moins instruits parmi la population française, est généralement considéré très important. Comme dans *La Revue mondiale*, les écrivains trouvent que le projet du roman populiste est pertinent, mais prennent bien soin de garder leur autonomie. La plupart des écrivains se prononçant dans les pages des *Nouvelles littéraires*, comprennent cependant mal le roman populiste et le considèrent comme un effort pour attirer un nouveau public littéraire parmi les classes populaires ; si l’hebdomadaire diffuse donc cette étiquette littéraire, il ne le présente pourtant pas correctement.

La diffusion rapide de l’étiquette de roman populiste permet cependant à Lemonnier de placer également dès janvier 1930 un article dans les pages de la revue qui précise la portée du roman populiste<sup>167</sup>. De surcroît, en corrélation avec la création du Prix du roman populiste en 1931, Frédéric Lefèvre interviewe André Thérive, comme déjà mentionné plus haut, et garantit ainsi une certaine visibilité au roman populiste<sup>168</sup>. Mais en vérité, Lefèvre soutient depuis longtemps les efforts de Lemonnier : il publie une série de critiques de romans dans la revue *La Voix* dans lesquels il discute l’étiquette et sa

---

<sup>162</sup> J. RICTUS, « Réponse à l’enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 13 septembre 1930, p. 7 7.

<sup>163</sup> J. GAUMENT et C. CE, « Réponse à l’enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 6 septembre 1930, p. 6.

<sup>164</sup> P. MORAND, « Réponse à l’enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 6 septembre 1930, p. 6.

<sup>165</sup> À propos du sujet, cf. C. PIROUX, « Marcel Aymé, romancier populiste par défaut », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 101-114. Pour Aymé, une littérature pour le ‘peuple’ est impossible parce qu’il faudrait limiter l’expression artistique afin que le ‘peuple’ puisse comprendre le roman ; une littérature au sujet du ‘peuple’ ne fait que s’inscrire dans la tradition du romantisme (M. AYME, « Réponse à l’enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 9 août 1930, p. 4).

<sup>166</sup> Cf. également J.-P. A. BERNARD, *Le Parti Communiste Français et la question littéraire*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>167</sup> L. LEMONNIER, « Populisme », 18 janvier 1930, *op. cit.*

<sup>168</sup> F. LEFEVRE, « Une heure avec M. André Thérive », 17 janvier 1931, *op. cit.*

portée<sup>169</sup> ; de plus, il dirige un entretien radiophonique que Lemonnier intégrera plus tard dans *Populisme*<sup>170</sup> ; enfin, Lemonnier analyse le roman de Lefèvre *Samson, fils de Samson* comme un exemple du roman populiste<sup>171</sup>. En conséquence, l'entourage des *Nouvelles littéraires*, mais notamment Frédéric Lefèvre, prête un soutien considérable à la divulgation de l'étiquette littéraire et la transforme aussi d'une certaine façon : suite aux résultats de l'enquête, Lemonnier prend de plus en plus de recul par rapport à l'idée de fonder une école littéraire qui assumerait l'étiquette de populisme : dans son article pour le *Mercure de France* en 1929, il confirme avoir fondé une « école populiste » avec son article paru dans *l'Œuvre*<sup>172</sup>, mais dans *Populisme* de 1931, la situation se présente de manière beaucoup plus complexe, car Lemonnier affirme d'abord que Thérive et lui auraient développé le « projet d'une école littéraire » à partir de juin 1929, alors que peu après il admet qu'il ne se serait « jamais agi, à proprement parler, d'une école », mais d'« une tentative sincère pour grouper des écrivains de même tendance et dont le seul lien est littéraire »<sup>173</sup>.

En effet, Lemonnier cherche avec l'aide d'André Thérive à propager l'étiquette comme un certain style qui peut même être primé à partir de 1931 ; pour ce faire, ils recourent encore à l'aide des *Nouvelles littéraires* et à Frédéric Lefèvre. Le numéro du 17 janvier porte au titre un entretien avec André Thérive dans la rubrique « Une heure avec... » et suite à l'article se trouve une courte notice qui informe sur la fondation du Prix du roman populiste par la poète Antonine Couillet-Tessier et un jury assez grand, présidé par Thérive<sup>174</sup>. Ce changement est d'envergure : au lieu de fonder une association d'écrivains qui suivent une certaine doctrine littéraire, Lemonnier façonne le populisme comme un signe de distinction qui peut contribuer à la consécration d'une œuvre littéraire.

En dernier lieu, les contenus du *Manifeste du roman populiste* se répandent également au tournant de 1930 à 1931 au niveau international : *La Grande revue* commence à publier une enquête à partir d'octobre 1930 sur le populisme et interroge des écrivains internationaux sur leur avis à propos du mouvement.<sup>175</sup> Dans ce contexte, la revue s'approprie le roman populiste. Dans l'introduction de son enquête, Jacques Cossin stipule que l'idée du roman populiste provient du fondateur de cette revue, Paul

---

<sup>169</sup> F. LEFEVRE, « Le populisme et *Le Charbon ardent* », *La Voix*, 20 octobre 1929, p. 4 ; F. LEFEVRE, « Marcel Aymé, romancier populiste », *La Voix*, 24 novembre 1929 p. 4 ; F. LEFEVRE, « La littérature et le peuple », *La Voix*, 15 juin 1930 p. 1 et 7.

<sup>170</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, 1931, *op. cit.*, p. 112-128.

<sup>171</sup> *Id.*, p. 129-138.

<sup>172</sup> L. LEMONNIER, « Le roman populiste », *op. cit.*, p. 16.

<sup>173</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, 1931, *op. cit.*, p. 106sq.

<sup>174</sup> F. LEFEVRE, « Une heure avec M. André Thérive », 17 janvier 1931, *op. cit.*, p. 2.

<sup>175</sup> J. COSSIN, « Enquête internationale sur le populisme », *La Grande Revue*, octobre 1930-février 1931, p. 529-546, 208-231, 398-415, 587-622.

Crouzet<sup>176</sup>. Dans ce contexte, Cossin confond délibérément le roman populiste et la littérature populaire – qui a contrairement au roman populiste l’objectif de s’adresser à un nouveau public d’ouvriers. Ce faisant, il n’intègre non seulement le roman populiste dans un – faux – lignage littéraire et le légitime, mais il explique aussi pourquoi *La Grande revue* doit également présenter une enquête à propos de ce sujet. L’enquête suivante est cependant d’un intérêt majeur parce qu’elle intègre le roman populiste dans un plus grand cadre : contrairement aux autres enquêtes, *La Grande revue* n’interroge que des auteurs étrangers et veut fournir, à ce titre, une comparaison entre le roman populiste comme tendance majeure en France et les esthétiques des littératures anglaise, allemande, belge, portugaise, roumaine, polonaise, russe, suisse, espagnole, nord-américaine, norvégienne, italienne et grecque. Quant aux questions, Cossin revient plus ou moins sur les questions que Picard a déjà posé aux écrivains français, mais sa formulation reste plus neutre :

- 1) Ne pensez-vous pas que les romanciers d’aujourd’hui doivent préférer la peinture des classes populaires à celles des hautes classes sociales ?
- 2) N’est-ce pas en faisant ainsi qu’on obtiendrait la réaction nécessaire demandée par l’École populiste française contre le mauvais goût, la préciosité et les excès de l’analyse psychologique ? N’est-ce pas ainsi qu’on arriverait selon l’idéal populiste à faire ‘vrai plutôt que bizarre’ ?
- 3) Que pensez-vous de l’avenir d’un mouvement littéraire ayant un tel objet ?<sup>177</sup>

Cossin suggère moins à ses destinataires d’adhérer à l’esthétique du roman populiste, néanmoins, il est évident par l’insistance et par la formulation par la négative dans la deuxième question que les sympathies de Cossin vont du côté du populisme<sup>178</sup>. Par le biais des réponses données, l’enquête essaie d’établir un héritage littéraire international du roman populiste et de montrer ainsi que le mouvement fondé par Lemonnier n’est ni sans précédents, ni isolé au niveau mondial. De cette façon, Cossin reconnaît la légitimité littéraire du roman populiste<sup>179</sup>. Dans la conclusion de l’enquête, cette tendance est présentée comme nécessaire pour le champ littéraire français, étant donné que les réponses souligneraient l’absence d’une véritable littérature prolétarienne en France.

Par le grand nombre des réponses de divers pays<sup>180</sup>, *La Grande revue* dispose d’une très grande force de diffusion et l’utilise afin de broser le portrait de la situation littéraire

---

<sup>176</sup> *Id.*, p. 529.

<sup>177</sup> *Id.*, p. 530.

<sup>178</sup> Je ne suis donc pas d’accord avec Bernard quant à ce questionnaire, sachant qu’il le juge comme « une véritable enquête et non [...] une profession de foi à l’égard de l’école » (J.-P. A. BERNARD, *Le Parti Communiste Français et la question littéraire*, *op. cit.*, p. 31). Au fond, très peu sépare la première enquête de la dernière et Bernard n’explique guère pourquoi il évalue l’enquête de Cossin comme neutre.

<sup>179</sup> Cf. notamment la conclusion de l’enquête, J. COSSIN, « Enquête internationale sur le populisme », *op. cit.*, p. 620-622.

<sup>180</sup> Au total, 90 écrivains de 13 pays répondent au questionnaire. Parmi les noms les plus connus se trouvent des critiques et littéraires aussi divers comme Bernard Shaw, Heinrich Mann, Neel Doff, André Baillon, Vladimir Nabokov, Upton Sinclair, William Carlos Williams ou Margherita Sarfatti.

en 1930. Incidemment, elle propage le roman populiste comme exemple de la tendance littéraire en France et lui donne un poids important dans le champ littéraire. Si les réponses des écrivains soulignent souvent – comme dans les autres enquêtes – l'autonomie de l'écrivain et l'importance du talent au lieu des doctrines<sup>181</sup>, ils sont pour la plus grande partie en faveur de l'esthétique du roman populiste : la majorité des écrivains ont pour idéal de montrer le quotidien et la réalité, les milieux simples et le travail.

Toutes les enquêtes sur le roman populiste provoquent donc des réactions similaires et contribuent à le positionner dans le champ littéraire : grâce à la forte attention médiatique dont jouit le *Manifeste* de Lemonnier, le roman populiste se positionne peu à peu à mi-chemin entre la production de masse et la production restreinte, mais, pour suivre le modèle de Gisèle Sapiro, il s'identifie de plus en plus à une position d'avant-garde rétrograde qui cherche à innover par le biais d'un retour aux esthétiques naturalistes. Certes, les théoriciens du roman populiste se rapprochent sous quelques aspects de la position de la critique de l'extrême-droite, mais dans la majorité, cette sympathie ne modifie pas beaucoup l'accueil du roman populiste en tant qu'esthétique largement antipolitique avec laquelle des écrivains de gauche sympathisent au même degré. Néanmoins, la sympathie à l'égard du roman populiste demeure vague et est généralement suivie de l'objection selon laquelle les écoles littéraires limiteraient trop la libre expression de l'écrivain. Cette ambivalence des écrivains, entre attention particulière à cause de l'écho médiatique et scepticisme envers une possible « combine de camaraderie »<sup>182</sup>, explique en partie le succès très court et mitigé de l'étiquette littéraire. *Le Manifeste du roman populiste* semble suggérer la fondation d'une école littéraire à laquelle aucun écrivain ne veut adhérer ; c'est pourquoi Lemonnier commence à souligner qu'il ne s'agit que d'un regroupement assez souple. Mais même l'installation du Prix du roman populiste, qui couronnera aussi des auteurs déclarant ouvertement adhérer à d'autres groupes, comme Tristan Rémy<sup>183</sup>, ne peut pas remédier à la méfiance. Les enquêtes littéraires illustrent, enfin, le flou entre la littérature prolétarienne et le roman populiste qui se confondent dès leur origine. Le Prix du roman populiste aggravera, par la suite, cet état de fait. Mais pour mieux comprendre les divergences existantes, il faut également regarder les organes de presse qui promeuvent l'étiquette de littérature prolétarienne et dont la position oscille fortement entre 1928 et 1935.

---

<sup>181</sup> C'est notamment le cas en ce qui concerne la réponse de Vladimir Nabokov, cf. J. COSSIN, « Enquête internationale sur le populisme », *op. cit.*, 227sq.

<sup>182</sup> C'est dans ces termes que Lemonnier se distancie des écoles littéraires (cf. L. LEMONNIER, *Populisme*, 1931, *op. cit.*, p. 107).

<sup>183</sup> À propos de cet écrivain, cf. J.-C. AMBROISE, « Entre Littérature prolétarienne et réalisme socialiste: le parcours de Tristan Rémy », *Sociétés et représentations*, 15.1, 2003, p. 39-63.

### 2.3.2. *Monde et Nouvel Âge : La défense des deux littératures prolétariennes*

La situation particulière de la littérature prolétarienne, à mi-chemin entre esthétique littéraire et outil politique, a été l'objet de nombreuses analyses<sup>184</sup>. Étant donné que les débats et les définitions autour de cette étiquette littéraire ont été suffisamment éclairés, je ne me réfère dans la partie suivante qu'aux moments significatifs entre 1928 et 1932 de la formation de la littérature prolétarienne et uniquement en ce qui concerne son rapport au roman populiste. Ce regard est nécessaire pour deux raisons : d'une part, Léon Lemonnier publie son *Manifeste* au moment où le débat autour de la littérature prolétarienne a déjà été lancé dans *Monde* et cette étiquette devient le signe de distinction de cette revue ; d'autre part, le *Manifeste du roman populiste* est à son tour à l'origine de la publication de *Nouvel Âge littéraire* d'Henry Poulaille qui devient avec cette publication la référence centrale pour la définition et l'essor de la littérature prolétarienne. Les deux tendances, le roman populiste et la littérature prolétarienne, ne sont donc pas uniquement intimement liées à l'échelle esthétique, mais aussi en vue de leur trajectoire dans le champ littéraire.

Deux noms de périodiques reviennent fréquemment dans la littérature secondaire sur la littérature prolétarienne : il s'agit notamment de *Monde* et de *L'Humanité*<sup>185</sup>. La trajectoire des deux publications dans le champ littéraire est fortement agitée pendant l'entre-deux-guerres ; de manière concomitante, ce changement continu de leur pouvoir de consécration détermine, avec les prises de position dans les périodiques, la position de la littérature prolétarienne. De surcroît, les deux périodiques poursuivent deux stratégies divergentes pour gagner le pouvoir de consécration par les autorités du Parti communiste français et de l'Union Soviétique. Si *L'Humanité* est l'organe de presse officiel du PCF et rend compte, dans cette fonction, des actualités politique et sociale, *Monde* se présente sous la forme d'un hebdomadaire culturel et intellectuel, qui garde par ailleurs une certaine distance par rapport au parti communiste afin d'attirer un lectorat assez vaste ainsi que des contributeurs qui n'adhèrent pas au parti, c'est-à-dire des 'compagnons de route'<sup>186</sup>.

---

<sup>184</sup> Les publications les plus significatives que j'ai consultées dans ce contexte sont J.-P. BERNARD, « Le Parti communiste français et les problèmes littéraires (1920-1939) », *op. cit.*; J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*; N. RACINE-FURLAUD, « Les mouvements en faveur de la littérature prolétarienne en France : 1928-1934 », *op. cit.* ; P. A. LOFFLER, « Un écrivain prolétarien : Henry Poulaille entre le populisme et l'A.E.A.R. », *op. cit.* ; M. RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française: littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*, Paris, A. Michel, 1986 ; J.-M. PERU, *Des Ouvriers écrivent*, *op. cit.* ; J.-M. PERU, « Une crise du champ littéraire français... », *op. cit.* ; R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, Amsterdam, Rodopi, 1992 ; M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, notamment p. 126-137.

<sup>185</sup> Une telle confrontation des deux périodiques est particulièrement évidente dans J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, notamment p. 306-313.

<sup>186</sup> Une vue d'ensemble de l'opposition entre *Monde* et *L'Humanité*, notamment à propos de la littérature prolétarienne, fournit M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 126-133.

Néanmoins, il convient de tenir compte d'une autre publication périodique de l'époque afin de brosser le portrait complet de la situation de la littérature prolétarienne : *Nouvel Âge* d'Henri Poulaille<sup>187</sup>. Quoiqu'il s'agisse d'une revue mensuelle éphémère – il n'y a que douze numéros qui paraissent au cours de l'année 1931 – elle représente une plateforme importante pour la formation de la littérature prolétarienne et pour le groupe d'écrivains qui se rassemble autour de Poulaille. Elle donne notamment lieu à la prise de position de Poulaille lui-même qui conduira à la brouille définitive avec les lignes directives du Parti communiste établies dans la conférence de Kharkov en 1930.

Cette prise en compte de la revue de Poulaille a l'avantage de bien souligner l'écart entre les conceptions de la littérature prolétarienne chez Barbusse et chez Poulaille, ce qui a parfois été négligé<sup>188</sup>. Au plus tard à partir de 1931, il y a chez ces auteurs deux conceptions divergentes de la littérature prolétarienne qui sont simultanément valables, ce qui ne fait qu'aggraver les confusions. C'est d'autant plus flagrant si l'on rappelle aussi les changements de lignes esthétiques du Parti pendant la période : si entre 1928 et 1930, le Parti communiste se sépare de plus en plus de *Monde* et de ses idéaux littéraires, ce qui conduit à la diffamation de la revue lors du congrès de Kharkov en 1930, les deux se rapprochent à nouveau ensuite et *Monde* jouira du soutien du Parti à partir de la fondation de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR) communiste et représentera la publication centrale de la politique du rassemblement contre le fascisme, quittant ainsi le débat autour de la littérature prolétarienne<sup>189</sup>.

Mais d'abord, revenons à *Monde* et à son entrée dans le champ littéraire. Si les conditions de sa réalisation sont dans les détails peu claires<sup>190</sup>, il est sûr que Barbusse fonda la revue hebdomadaire avec l'aide du Parti communiste de l'Union soviétique<sup>191</sup>. Dans les discussions précédentes avec la Société Pansoviétique des Relations Culturelles (VOKS), Barbusse avait précisé que sa revue ne se présenterait pas comme un organe de

---

<sup>187</sup> À côté d'Henri Poulaille, le comité de rédaction se compose d'Eugène Dabit, Lucien Gachon, Jean Giono, Lucien Jacques, Édouard Peisson et Tristan Rémy ; à partir du deuxième numéro, Henri Barbusse entre également dans ce comité, cf. J.-P. A. BERNARD, *Le Parti Communiste Français et la question littéraire*, *op. cit.*, p. 25, note 3.

<sup>188</sup> C'est par exemple le cas chez Racine Furlaud qui affirme que *Monde* est en 1932 la publication « où écrivent les écrivains du groupe prolétarien » alors qu'une telle affirmation ne rend pas compte de la situation complexe du groupe à cette époque-ci (cf. N. RACINE-FURLAUD, « Les mouvements en faveur de la littérature prolétarienne en France : 1928-1934 », *op. cit.*, p. 89).

<sup>189</sup> Cf. R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, *op. cit.*, 79sq.

<sup>190</sup> Cf. J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, p. 173sq. et R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, *op. cit.*, p. 53sq.

<sup>191</sup> Comme le confirme Morel, ce soutien n'a probablement pas été uniquement moral, mais aussi financier (cf. J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, p. 173). Lionel Richard, en revanche, met en doute la supposition que *Monde* aurait véritablement profité de l'argent des institutions soviétiques (cf. L. RICHARD, « Monde und die französische Presse ihrer Zeit », dans T. Flierl, W. Klein et A. Weissbach (éd.), *Die Pariser Wochenzeitung Monde (1928-1935)*, Bielefeld, Aisthesis, 2012, p. 17-24, p. 18).

propagande, mais qu'elle chercherait à rassembler des intellectuels de la gauche qui sympathisent avec les lignes du Parti ; Barbusse poursuivait déjà une telle politique du rassemblement lorsqu'il reprit le poste de directeur littéraire dans *L'Humanité*, mais le Parti communiste français ainsi que les écrivains avant-gardistes n'appréciaient guère ses efforts, étant donné qu'ils poursuivaient l'idéal d'une opposition féroce des classes sociales<sup>192</sup>. Malgré les attaques de Barbusse en France, sa proposition de fonder *Monde* comme une revue culturelle indépendante rencontra l'approbation de la VOKS.

Dès les débuts de *Monde*, Henri Barbusse et sa revue se trouvent donc dans une position ambiguë : d'une part, Barbusse représente à l'époque l'intellectuel français communiste possédant le plus grand rayonnement à l'étranger<sup>193</sup> et il jouit du soutien du Parti soviétique ; d'autre part, sa revue doit s'adresser à un public sympathisant avec la gauche, mais largement apolitique et Barbusse nie toute influence que le parti pourrait avoir sur sa production littéraire ou sur *Monde*<sup>194</sup>. L'auteur du *Feu* cherche donc à concilier l'autonomie de l'écrivain – la liberté stylistique et l'attention aux innovations de la technique de l'écriture – avec son rôle de militant dont l'adhésion au Parti communiste est connue depuis 1923<sup>195</sup>.

Dans son premier numéro du 9 juin 1928, *Monde* se présente ainsi comme hebdomadaire culturel, politiquement indépendant : dans l'éditorial du premier numéro, la rédaction insiste sur son indépendance par rapport au Parti communiste et sur sa neutralité face aux affaires politiques<sup>196</sup>. En outre, le même éditorial indique que la revue essaie de « dégager, et peut-être même [de] susciter en quelque mesure les premiers efforts [...] d'un grand art de masses » sans pour autant préciser quelle forme un tel art doit assumer. C'est dans son article « Ouvrir les chemins » que Barbusse explique plus clairement qu'il s'agirait de « 'l'art prolétarien' [...] dont les foyers sont formés ou en formation dans tous les pays du monde »<sup>197</sup>. Par la suite, l'objectif de *Monde* est effectivement d'installer la littérature prolétarienne comme courant autonome, touchant uniquement des enjeux littéraires<sup>198</sup>. Si les étiquettes de 'littérature prolétarienne' ou d'art

---

<sup>192</sup> M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 127sq.

<sup>193</sup> Racine-Furlaud signale que Barbusse a été reconnu par les autorités culturelles soviétiques comme leur « 'répondant' en France » (N. RACINE-FURLAUD, « Les mouvements en faveur de la littérature prolétarienne en France : 1928-1934 », *op. cit.*, p. 78).

<sup>194</sup> Cf. J.-P. A. BERNARD, *Le Parti Communiste Français et la question littéraire*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>195</sup> Cf. N. RACINE-FURLAUD, « Les mouvements en faveur de la littérature prolétarienne en France : 1928-1934 », *op. cit.*, p. 79.

<sup>196</sup> « Proclamons tout d'abord son absolue autonomie. MONDE ne dépend, ni financièrement, ni idéologiquement, d'aucun parti, d'aucune organisation politique. Il ne relève que de ses comités de direction et de rédaction. [...] MONDE ne prendra pas part à la polémique politique » (REDACTION MONDE, « A tous ! », *Monde*, n° 1, 6 septembre 1928, p. 1.).

<sup>197</sup> H. BARBUSSE, « Ouvrir les chemins », *Monde*, 9 juin 1928, p. 6.

<sup>198</sup> J.-M. PERU, « Une crise du champ littéraire français... », *op. cit.*



prolétarien' ne sont pas nouvelles – elles ont déjà été discutées dans *Clarté* et *L'Humanité* auparavant<sup>199</sup> – la revue *Monde* les utilise dans un contexte purement littéraire, faisant abstraction des questions politiques, et essaie ainsi de maintenir le grand écart entre la sympathie envers le Parti communiste et l'autonomie littéraire.

La question de l'art prolétarien apparaît alors de toute sa force dans le troisième numéro de la revue qui s'ouvre sur un grand article dressant le portrait de Maxime Gorki comme modèle et chef de file d'une littérature prolétarienne en train de se former<sup>200</sup>. Cet article se termine sur l'annonce d'une enquête devant lancer le débat dans les pages de *Monde* et dont les questions sont redéfinies dans le neuvième numéro, après une annonce renouvelée de l'enquête par Augustin Habaru :

1. Croyez-vous que la production artistique et littéraire soit un phénomène purement individuel ? Ne pensez-vous pas qu'elle puisse ou doive être le reflet des grands courants qui déterminent l'évolution économique et sociale de l'humanité ?
2. Croyez-vous à l'existence d'une littérature et d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière ? Quels en sont, selon vous, les principaux représentants ?<sup>201</sup>

Le procédé de *Monde* diffère de celui des grands organes de propagande par le fait que la revue cherche à ouvrir un dialogue avec les écrivains français afin de définir la portée de la littérature prolétarienne sans proposer une définition préalable. En outre, on pourrait qualifier le questionnaire de *Monde* de 'flou' et marqué d'une certaine « incertitude » quant à la formulation de l'objectif<sup>202</sup> : en effet, il n'y est pas directement question de 'littérature prolétarienne', le lecteur trouve seulement la périphrase un peu lourde « un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière ». En vérité, il convient de regarder le procédé de *Monde* plutôt comme une stratégie habile pour agrandir la visibilité de la nouvelle revue dans le public intellectuel de gauche ciblé<sup>203</sup> : *Monde* répète à plusieurs reprises son intérêt pour la littérature prolétarienne et finit par l'annexer à l'aide de son enquête comme un projet littéraire qu'elle veut introduire dans le champ littéraire, tout en cachant ses efforts précédents pour l'établir. Ainsi, les réponses négatives à propos de cette enquête, qui sont d'un nombre assez important<sup>204</sup>, ne nuisent pas vraiment à l'entrée au champ littéraire de

---

<sup>199</sup> cf. J.-P. A. BERNARD, *Le Parti Communiste Français et la question littéraire*, *op. cit.*, p. 50-56 ; J.-M. PERU, « Une crise du champ littéraire français... », *op. cit.*, p. 52-54.

<sup>200</sup> REDACTION MONDE, « Littérature prolétarienne ? », *Monde*, n° 3, 23 juin 1928, p. 1.

<sup>201</sup> A. HABARU, « Notre grande enquête. Littérature prolétarienne ? », *Monde*, 8 avril 1928, p. 4.

<sup>202</sup> C'est le jugement de Morel (J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, p. 208sq.).

<sup>203</sup> Si le public visé de *Monde* est avant tout composé d'intellectuels, Péru indique néanmoins qu'« [o]n ne connaît pas la véritable pénétration de *Monde* dans les milieux intellectuels. Il semble par contre (par divers témoignages, une lecture rapide du *Courrier des lecteurs*, et l'existence de 'Groupes d'Amis de *Monde*', soutiens financiers et cercles de lectures de conférences etc...) que, à défaut de toucher directement les milieux ouvriers, ce fut un grand journal pour autodidactes » (J.-M. PERU, *Des Ouvriers écrivent*, *op. cit.*, p. 82).

<sup>204</sup> J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, p. 209.

la revue et à la propagation des débats et des discussions autour de l'étiquette de 'littérature prolétarienne' : comme je l'ai montré dans le cas des enquêtes autour du roman populiste, le grand nombre de réponses et l'attention accordée des écrivains – notamment d'écrivains consacrés à l'échelle internationale comme André Breton, Jean Cocteau ou Miguel de Unamuno<sup>205</sup> – est d'une pertinence bien supérieure que la véritable adhésion à un projet esthétique – que *Monde* ne propose pas, par ailleurs.

Il est donc possible de qualifier cette enquête comme un « neat piece of public relations »<sup>206</sup>, mais il faut néanmoins revenir à certaines réponses afin d'illustrer le concept de littérature prolétarienne qui se répand dans *Monde*. Jean-Pierre Morel propose une catégorisation des réponses faisant la distinction entre les refus nets qui nient la possibilité d'une littérature prolétarienne, au moins avant la révolution (parmi eux notamment Jean Cocteau, Miguel de Unamuno, Jehan Rictus, Benjamin Péret ou André Breton), les réponses qui attestent la croyance en l'existence de la littérature prolétarienne, même si celle-ci ne pourrait pas se développer librement dans le régime politique existant (comme l'affirme Henri Barbusse, entre autres), et les déclarations de foi complète en la nouvelle littérature bien qu'il convienne d'y distinguer encore les prises de position des écrivains qui comprennent la littérature prolétarienne comme une littérature d'expérience et en conséquence 'différente' (parmi eux notamment Henry Poulaille) et celles des auteurs qui la décrivent comme une littérature militante, au cœur de la création humaine (comme c'est le cas chez Tristan Rémy)<sup>207</sup>. Trois réponses méritent une attention plus détaillée car elles représentent les positions prédominantes dans la discussion en faveur de la littérature prolétarienne : celles de Barbusse, de Rémy et de Poulaille.

Si les réponses des trois écrivains partagent la foi en l'existence d'une littérature prolétarienne, elles se distinguent au niveau de l'identification des écrivains prolétariens et, indirectement, du public visé. Leurs différences sont significatives, étant donné qu'elles représentent trois projets divergents de la création prolétarienne : le rassemblement de producteurs capable de défendre la cause du communisme, la réalisation des directives de l'Internationale communiste et la création d'une littérature prolétarienne autonome.

Malgré les vitupérations du milieu des auteurs de gauche et des sympathisants du Parti communiste qui s'expliquent par l'adoption de la doctrine de « classe contre

---

<sup>205</sup> Toutes ces réponses sont publiées dans *Monde*, n° 14, 8 août 1928, p. 4sq.

<sup>206</sup> R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>207</sup> J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, p. 208-215. Il faut cependant rappeler qu'une telle catégorisation ne révèle pas encore les positions des écrivains dans le champ littéraire ; les raisons d'une récusation de la littérature prolétarienne divergent fortement par exemple entre André Breton et Jehan Rictus (cf. J.-M. PERU, « Une crise du champ littéraire français... », *op. cit.*, p. 55).

classe »<sup>208</sup> par la section française de l'Internationale communiste, Barbusse continue à défendre la littérature révolutionnaire, et plus précisément sous la forme de la littérature prolétarienne, tel un enjeu transcendant les classes sociales : selon lui, « [l] n'est pas question de directives politiques »<sup>209</sup> quand on parle de cette nouvelle littérature. Pour cette raison, il identifie non seulement la littérature révolutionnaire à l'étiquette de la littérature prolétarienne, mais il va jusqu'à affirmer que « la littérature prolétarienne, c'est la forme actuelle et vivante, précisée, intensifiée et imposée par l'évolution historique – de ce qu'on appelait la littérature populaire »<sup>210</sup>. Considérant la littérature prolétarienne comme une conséquence de la culture populaire, Barbusse indique dès le début de son article qu'elle se manifeste indépendamment des partis et des luttes politiques ; ce sont plutôt les développements sociaux, l'industrialisation et l'apparition de la classe ouvrière, qui lui semblent provoquer l'essor de la littérature prolétarienne. Étant donné que ces développements sociaux seraient toujours en voie de se réaliser pleinement, la littérature prolétarienne se trouverait tout au début de son existence et devrait, par conséquent, reprendre des « techniques de l'écriture »<sup>211</sup> de la littérature bourgeoise. Selon Barbusse, la littérature prolétarienne doit notamment emprunter les transformations du langage littéraire qui s'est manifesté « sous le coup d'épaule de cette terrible simplicité de l'argot des tranchées » ainsi que l'« américanisme »<sup>212</sup> : autrement dit, la littérature prolétarienne devrait donc suivre l'exemple du *Feu* de Barbusse et se distinguer notamment par un style oralisé et des phrases courtes qui traduisent la vitesse.

Si l'on compare donc les affirmations de Barbusse avec les propos de Lemonnier dans son *Manifeste*, il est possible de constater une certaine parenté entre les deux. De plus, Lemonnier n'attaque pas dans son manifeste les efforts d'installation d'une littérature prolétarienne, mais il s'oppose aux esthètes et aux surréalistes qui ne feraient pas bon usage du langage<sup>213</sup>. Étant donné que Barbusse n'exclut ni les écrivains bourgeois, ni les écrivains qui n'adhèrent pas au Parti, il serait possible de considérer le populisme comme une forme de littérature prolétarienne selon le concept de Barbusse.

Tandis que Barbusse insiste sur les innovations stylistiques pour la création d'une littérature prolétarienne – ce qui corrobore donc les revendications de l'autonomie d'une

---

<sup>208</sup> M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 128.

<sup>209</sup> H. BARBUSSE, « Notre enquête sur la littérature prolétarienne », *op. cit.*

<sup>210</sup> *Id.*

<sup>211</sup> *Id.*

<sup>212</sup> *Id.*

<sup>213</sup> P. A. LOFFLER, « Un écrivain prolétarien : Henry Poulaille entre le populisme et l'A.E.A.R. », *op. cit.*, p. 102. Loffler ne tient cependant pas compte du fait que c'est plutôt Proust, Gide et les auteurs de *l'Inquiétude* qui sont adressés ce qui devient au plus tard évident au moment où Lemonnier cherche à convoquer le « Front littéraire commun » et attaque le « gidisme » (L. LEMONNIER, « Front littéraire commun », 15 juin 1935, *op. cit.*, p. 228sq.).

telle création – Tristan Rémy revendique notamment des critères hétéronomes pour la littérature prolétarienne, mais il ne semble pas particulièrement enclin aux textes des *rabcors* ou correspondants ouvriers que *L'Humanité* promeut particulièrement à partir de 1928<sup>214</sup>. Par conséquent, Rémy adopte l'idéologie communiste et remarque, à ce titre, que la véritable littérature prolétarienne devrait « parler de la dictature du prolétariat, de la suppression du patronat et du salariat, de grève générale et d'insurrection armée, de mise en commun des moyens de production et d'échange »<sup>215</sup> ; cependant, il se déclare libre des partis et des syndicats. À son avis, la littérature prolétarienne peut exister dans deux formes : la première serait « une littérature et un art qui expriment les aspirations de la classe ouvrière » dont les exemples seraient « Marx, Trotzky, Cabet, Proud'hon, Bakounine, Eatsman, Vallès, Zola, Gorki, Kellermann, Lemonnier, Cladel, Péguy, Renard, Audoux, Vildrac, Romans, Bourgeois, Poulaille, Tousseul »<sup>216</sup>. Sachant que cette littérature n'expliquerait pas suffisamment la portée des « aspirations » de la classe ouvrière représentée, la littérature prolétarienne qu'il préfère serait une littérature révolutionnaire qui se manifesterait partout en Europe et dont les représentants français seraient plutôt « Henri Barbusse, Marcel Martinet, Guilbeaux, Victor Serge, Ayguesparse, Burniaux, Géo Charles, certains écrivains du groupe de 'Sagesse' »<sup>217</sup>. Alors que selon la première définition, la littérature prolétarienne serait avant tout nourri par les ouvrages théoriques du communisme et les ouvrages naturalistes, c'est-à-dire comprenant un large choix d'ouvrages qui peut aussi contenir des témoignages, la seconde définition cite des auteurs contemporains militants qui se manifestent notamment dans les revues de gauche comme *L'Humanité*, *Clarté* ou *Monde*<sup>218</sup>. Toujours proche de la définition de Barbusse, Tristan Rémy souligne davantage le caractère militant de la littérature prolétarienne et la définit comme un outil de recherche pour le déblaiement de nouvelles voies d'installation du collectivisme dans la société.

Face à cette définition militante et hétéronome de la littérature prolétarienne, Henry Poulaille propose une définition complètement autonome. D'une certaine façon, Poulaille radicalise la volonté d'implanter le débat sur l'art prolétarien dans le champ littéraire qui se manifeste dans l'enquête de *Monde*. Dans sa réponse, Poulaille définit la

---

<sup>214</sup> A. COURBAN, « Une autre façon d'être lecteur de *L'Humanité* durant l'entre-deux-guerres : « rabcors » et « CDH » au service du quotidien communiste », *Le Temps des médias*, n° 7, 2006, p. 205-217, notamment p. 207sq.

<sup>215</sup> T. RÉMY, « Réponse à l'enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, 6 octobre 1928, p. 6.

<sup>216</sup> *Id.* De par les noms cités, il est fort probable que Rémy ne se réfère pas à Léon Lemonnier, mais bien au contraire au naturaliste belge Camille Lemonnier.

<sup>217</sup> *Id.*

<sup>218</sup> cf. J.-C. AMBROISE, « Entre Littérature prolétarienne et réalisme socialiste: le parcours de Tristan Rémy », *op. cit.*, p. 47sq.

littérature prolétarienne comme étant une réaction à la littérature précédente, écrite par la « classe oisive »<sup>219</sup> ; il la présente sous le signe de l'anti-intellectualisme et même comme une production antilittéraire. Alors que des « générations de rats de bibliothèques, de cuistres intellectuels » auraient remplacé le sentiment par « l'intelligence, qui est souvent une manière mondaine d'être imbécile », la littérature nouvelle viendrait « de la vie et non des livres ». Son essor trouverait même du soutien par le cinéma qui « réapprend au spectateur à sentir »<sup>220</sup> et détruirait ainsi la littérature comme forme d'art. La réponse de Poulaille se présente donc comme le résumé de *Nouvel âge littéraire* dont il a déjà été question : Poulaille n'imagine pas la littérature prolétarienne comme une partie de la littérature révolutionnaire, elle n'assume pour lui aucune forme d'engagement ou de militantisme ; bien au contraire, elle se présente dans sa réponse comme le résultat de l'émotion et de la vie, ce qui sera l'objet d'une reformulation à partir de *Nouvel âge littéraire* et s'appellera ensuite « témoignage » et « authenticité ». En outre, il n'est pas question d'admettre, comme chez Barbusse, des techniques littéraires bourgeoises au sein de la production prolétarienne, étant donné que les notions de 'technique' ou d'écriture' éloigneraient l'écrivain de l'authenticité de sa production<sup>221</sup>. La littérature prolétarienne, telle qu'elle est imaginée par Poulaille, prend donc une position particulière dans le champ littéraire : il ne la légitime guère par ses particularités stylistiques car elle ne doit pas véritablement s'inscrire dans une tradition littéraire, trop bourgeoise ; elle ne trouve pas non plus de légitimité du côté hétéronome, sachant que la visibilité de la doctrine nuirait à l'expression authentique.

Ce positionnement entre hétéronomie et autonomie explique cependant pourquoi Poulaille continue son travail critique sur cette étiquette avec la publication de *Nouvel Âge littéraire* en 1930 : sa position dans le champ est menacée par l'apparition du roman populiste, moins d'un an après la publication de sa réponse dans *Monde*. En effet, ce ne sont pas uniquement les quelques détails esthétiques que les deux étiquettes partagent, mais c'est notamment la position dans le champ littéraire qui est très similaire, quoique le roman populiste se situe plus décidément du côté autonome : certes, Lemonnier polémique aussi contre le champ littéraire de son époque, mais il recourt à la tradition naturaliste du roman et au pittoresque. *Nouvel âge littéraire* sert donc en premier lieu à

---

<sup>219</sup> H. POULAILLE, « Réponse à l'enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, 13 octobre 1928, p. 6.

<sup>220</sup> *Id.*

<sup>221</sup> Ambroise constate que pour cette raison, la revendication de l'authenticité révèle l'intégration d'un ordre symbolique défavorable aux écrivains autodidactes : la littérature prolétarienne ne doit pas remplacer la 'véritable' littérature qui en soi serait universelle ; elle ne peut représenter une anti-littérature, un art de transition parce qu'elle doit être un résultat spontané sans structure ni rhétorique (cf. J.-C. AMBROISE, « Écrivain prolétarien : une identité paradoxale », *Sociétés contemporaines*, vol. 44, n° 4, 2001, p. 41-55, p. 47).

définir et à consolider la conception poulaillienne de la littérature prolétarienne face au populisme surgissant<sup>222</sup>.

De manière concomitante, Poulaille poursuit ses attaques contre le roman populiste dans des articles qui reprennent des passages de *Nouvel âge littéraire* et les complètent<sup>223</sup>. À partir de 1931, Poulaille publie également chez Valois sa propre revue prolétarienne sous le nom très semblable *Nouvel âge*. Dans cette revue, le lecteur trouve avant tout une anthologie de textes de la littérature prolétarienne qui remplit sa première partie ; dans la seconde partie, des critiques et de comptes rendus de livres, de disques et de films se succèdent. L'éditorial du premier numéro explique l'objectif du périodique :

*Nouvel âge* est une revue nouvelle, et surtout une « revue neuve ». [...] Sans dédaigner l'actualité, elle ne la retiendra que pour autant qu'elle sera susceptible de durer. [...] Chaque fascicule contiendra donc, outre sa partie critique (études, chroniques, revue des revues et des périodiques), une partie documentaire importante, mais la plus grosse partie sera anthologique. [...] Revue de littérature et de culture, *Nouvel âge* sera aussi une revue d'avant-garde, et tout ce qui est neuf en musique, en peinture, en architecture et dans tous les domaines de l'activité intellectuelle, y trouvera place. [...] Elle veut exprimer les tendances et les manifestations les plus authentiques de la culture vivante.<sup>224</sup>

De cette manière, *Nouvel âge* doit être considéré comme une annexe à l'essai de Poulaille. On retrouve le même vocabulaire qui nourrit *Nouvel âge littéraire* (« documentaire », « authentique »). Il ne s'agit pas d'une revue culturelle du modèle de *Monde* : l'objectif déclaré de la revue est de publier des 'documents' et des créations qui prouvent l'existence d'une culture prolétarienne, telle que Poulaille l'imagine. Les articles l'inscrivent dans la tradition de la culture populaire, mais, comme l'annonce aussi l'éditorial, également dans l'avant-garde, traçant ainsi un portrait progressiste de la littérature prolétarienne<sup>225</sup>. À part une seule exception, *Nouvel âge* ne publie même pas de débats qui précisent la ligne éditoriale de la revue.

Cette exception est d'autant plus parlante. Il s'agit d'une controverse entre la critique marxiste Suzanne Engelson et Henry Poulaille<sup>226</sup> qui illustre la revendication de

---

<sup>222</sup> J.-M. PERU, « Une crise du champ littéraire français... », *op. cit.*, p. 56.

<sup>223</sup> À titre d'exemple, cf. H. POULAILLE, « Une littérature neuve. A propos du Populisme », *Paris et le monde*, n° 3, 3 mai 1930, p. 1 et 3, repris dans H. POULAILLE, *La littérature et le peuple*, *op. cit.*, p. 101-110.

<sup>224</sup> REDACTION NOUVEL AGE, « Au lecteur », *Nouvel âge*, n° 1, janvier 1931, p. 1-2.

<sup>225</sup> Une telle représentation n'est pas surprenant sachant que Poulaille signe en 1922 le manifeste de l'Union internationale des artistes progressistes, publié dans *De Stijl* (cf. H. VAN DEN BERG, « "Übernationalität" der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung », dans W. Asholt et W. Fähnders (éd.), *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde - Avantgardekritik - Avantgardeforschung*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 255-288, p. 269). Si cette union ne perdure pas, l'intérêt de Poulaille pour cette union progressiste prouve au moins son intérêt pour les mouvements avant-gardistes qui se manifeste aussi dans son activité comme critique cinématographique et musical pour *Monde* (cf. T. MARICOURT, *Histoire de la littérature libertaire en France*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 268).

<sup>226</sup> Cf. *Nouvel âge*, n° 4, avril 1931, p. 373-375, repris dans H. POULAILLE, *La littérature et le peuple*, *op. cit.*, p. 127-137. Suzanne Engelson répond à nouveau dans *Nouvel âge* dans le numéro de mai, mais Poulaille

l'autonomie de la littérature prolétarienne chez Poulaille. Celui-ci réagit d'abord à une critique du roman *La communauté des gueux* de Fédor Panférov dans *Nouvel âge*, dans laquelle la critique littéraire Engelson fait l'éloge de l'ouvrage en ces termes : « un livre caractéristique de la littérature prolétarienne, car il est pénétré de la conception marxiste »<sup>227</sup>. Poulaille stipule que la littérature prolétarienne n'est pas forcément marxiste. Dans l'échange de lettres reproduit, Engelson défend son point de vue et insiste sur la conception révolutionnaire de la littérature prolétarienne tandis que Poulaille s'oppose de manière de plus en plus catégorique, insistant d'abord sur l'importance de l'expérience de l'écrivain et donc sur l'authenticité du récit au détriment de l'idéologie<sup>228</sup>, pour terminer par la remarque selon laquelle le marxisme devrait « jouer sur son plan propre, car il n'a rien à faire dans le domaine artistique »<sup>229</sup>. De cette manière, Poulaille rejette les directives du Parti communiste et revendique de la manière la plus claire possible la littérature prolétarienne pour le pôle autonome de la production littéraire. Seule la revendication de l'authenticité du récit le différencie de la position esthétique du roman populiste<sup>230</sup>.

Le débat avec Suzanne Engelson est donc le seul grand événement qui se manifeste dans les pages de *Nouvel âge*. Il est représentatif du schisme entre lui et le PCF qui devient insurmontable en 1931<sup>231</sup>. Si ce n'est ce débat, Poulaille n'essaie cependant pas de prendre directement position sur le Parti communiste. Tout au contraire, il convient de constater que la revue vise plutôt un public restreint et intéressé à la lecture de la littérature prolétarienne. En effet, le format de la revue n'invite pas non plus à une lecture rapide : les différentes rubriques de la revue ne sont guère signalées, la plus grande partie de la revue se compose de textes narratifs et la reliure ainsi que l'impression ressemblent davantage à un livre. Ces remarques éditoriales expliquent peut-être en partie pourquoi *Nouvel âge* n'existe que pendant une année : la publication n'attire pas assez de lecteur pour subsister. Néanmoins, elle représente une plateforme pour des auteurs prolétariens moins connus.

---

s'abstient cette fois d'un commentaire détaillé, signalant que « nous avouons avoir perdu plusieurs pages qui eussent pu, qu'eussent dû être employées plus utilement qu'à des discussions » (S. ENGELSON, « Littérature marxiste », *Nouvel âge*, n° 5, mai 1931, p. 469).

<sup>227</sup> H. POULAILLE, *La littérature et le peuple*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>228</sup> *Id.*, p. 132.

<sup>229</sup> *Id.*, p. 137.

<sup>230</sup> Cf. le chapitre précédent. Sur ce point, je tiens à contredire à Racine-Furlaud qui affirme que les confusions se sont uniquement engendrées « parce que les deux tendances prétendaient traiter du même sujet, le peuple, mais là s'arrêtent les ressemblances, et très vite d'ailleurs, les différences entre les deux courants devinrent si évidentes qu'il ne fut plus possible de les confondre » (N. RACINE-FURLAUD, « Les mouvements en faveur de la littérature prolétarienne en France : 1928-1934 », *op. cit.*, p. 83). Précisément à cause des confusions de l'époque, on peut très nettement constater les ressemblances entre les tendances ; les véritables différences, comme je le montrerai, persistent au niveau des déclarations et des prises de position dans le champ littéraire.

<sup>231</sup> Cf. R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, *op. cit.*, p. 67.

Malgré ces deux annexions de la littérature prolétarienne, le congrès de Kharkov de 1930 marque une dépréciation de *Monde* et *Nouvel âge*. En effet, le Parti communiste soviétique attaque notamment le projet de rassemblement de *Monde* et de Barbusse, mais les résolutions de la conférence touchent également Poulaille et *Nouvel âge*. Si le congrès a lieu en 1930, les résolutions ne sont publiées en France qu'à la fin de 1931<sup>232</sup>, ce qui explique le retard des réactions. La première des deux résolutions déplore d'abord l'absence de la littérature prolétarienne dans la production française. De cette manière, les efforts de *Monde* et de Poulaille sont dès le début dévalorisés. Quant au groupe d'écrivains qui gravitent autour de Poulaille, la résolution le décrit comme un ensemble qui « n'a[...] ni forme définie ni plateforme bien nette et se couvre d'un masque de syndicalisme radical, ses tendances fascistes n'en apparaissent pas moins suffisamment accusées »<sup>233</sup>. Par son appellation de « groupe de Valois », la résolution condamne avant tout l'association de Poulaille à George Valois et réclame une dissociation idéologique plus nette pour la littérature prolétarienne<sup>234</sup>. La seconde résolution est consacrée uniquement à *Monde* et les auteurs reprochent à la revue de s'associer au Parti radical-socialiste, c'est-à-dire à un parti bourgeois, au lieu de servir la cause du communisme international ; même si ce reproche est faux, il devient évident que *Monde* est notamment critiqué pour son indépendance.

La conséquence des résolutions est la radicalisation des positions : *L'Humanité* suit à partir de ce moment complètement la ligne marxiste, prône la littérature des *rabcor*s et Jean Fréville met ses lecteurs en garde contre des revues comme *Monde* ou *Europe*, trop indépendants, mais aussi contre *Nouvel âge* :

On ne peut certes ranger parmi les revues révolutionnaires ni *Monde*, ni *Europe*, ni *Nouvel âge*, ni *Plans*. [...] *Monde*, dénoncé violemment comme une entreprise confusionniste dans une résolution spéciale votée par la Conférence de Kharkov, il y a un an, n'a tenu aucun compte des critiques ni des avertissements de Kharkov, cette revue a continué à glisser sur la pente de l'opportunisme. [...] *Nouvel âge* réalise le paradoxe de se vouloir prolétarien sans se vouloir révolutionnaire.<sup>235</sup>

<sup>232</sup> J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, p. 395.

<sup>233</sup> « Les livres. La résolution de Kharkov », *L'Humanité*, 20 octobre 1931 et 3 novembre 1931 p. 4 et 4.

<sup>234</sup> Cette exigence s'explique lorsqu'on considère la biographie de l'éditeur. Avec la revue *Nouvel âge* et la collection de livres que l'éditeur publie, Georges Valois, ancien éditeur de *l'Action française* et fondateur du parti fasciste « Le Faisceau » qui existe entre 1925 et 1927, de sympathie anarcho-syndicaliste et antidémocratique (cf. Z. STERNHELL, « Anatomie d'un mouvement fasciste en France : le faisceau de Georges Valois », *Revue française de science politique*, vol. 26, n° 26, 1976, p. 5-40), devient l'éditeur central des textes de la littérature prolétarienne alors que la plupart des auteurs et parmi eux Henry Poulaille se situent nettement plus à gauche. Cette particularité conduit pendant le congrès de Kharkov à un malentendu majeur qui contribue, avec le débat antérieurement cité, à la condamnation sans appel du groupe de Poulaille, qui devient dans la résolution de Kharkov le « groupe Valois » (Anon., « Les livres. La résolution de Kharkov », *op. cit.*).

<sup>235</sup> J. FREVILLE, « Les livres. Revues révolutionnaires », *L'Humanité*, 12 janvier 1931, p. 4.



Après le congrès de Kharkov, les deux revues perdent donc de leur légitimité hétéronome. *Nouvel âge* ne survit pas la dénonciation<sup>236</sup>, mais Henry Poulaille s'allie à Tristan Rémy pour fonder le Groupe des écrivains prolétariens afin de regagner du poids au sein du champ<sup>237</sup>. Cette nouvelle association est la réaction à la création de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR) de l'Internationale communiste et se propose en 1932 dans le *Bulletin des Écrivains prolétariens* comme son alternative : dans leur manifeste, les signataires constatent l'apogée immédiat du prolétariat et assurent qu'ils veulent soutenir les efforts pour la libération de la classe prolétaire en fournissant leurs récits personnels, qui devraient suffire comme documents et comme base de l'insurrection<sup>238</sup>. Néanmoins, les membres du groupe n'arrivent pas à une définition commune de la littérature prolétarienne et la partie la plus importante – Eugène Dabit, Louis Guilloux et finalement Tristan Rémy<sup>239</sup> – quittent le groupe de Poulaille afin d'intégrer dans l'AEAR.

*Monde* réagit déjà avant la parution de l'article de Fréville avec l'organisation d'un débat public à propos de la littérature prolétarienne. Fidèle à sa ligne éditoriale, les organisateurs de *Monde* donnent le 7 décembre 1931 la parole à des critiques et écrivains divers, parmi lesquels Henri Barbusse et Léon Werth comme représentants des conceptions de *Monde*, Jean Guéhenno et Louis Guilloux d'*Europe*, André Chamson, Tristan Rémy et Henry Poulaille comme représentants de la ligne de *Nouvel âge*, et Léon Lemonnier et Frédéric Lefèvre comme représentants du roman populiste<sup>240</sup>. De cette manière, *Monde* corrobore sa primauté en tant qu'autorité des débats autour de la littérature prolétarienne ainsi que sa position indépendante comme médiateur des points de vue très divergents à propos du sujet. En outre, le débat confirme également la proximité du roman populiste face à la littérature prolétarienne parce que Lefèvre et Lemonnier interviennent dans le débat comme intervenants à part entière<sup>241</sup>. Incidemment, ils font un certain affront au Parti communiste et *L'Humanité*, qui ne sont pas représentés dans le débat<sup>242</sup>.

<sup>236</sup> Poulaille fonde cependant deux nouvelles revues avant la Seconde Guerre mondiale, *Prolétariat* (1933-1934) et *A contre-courant* (1935-1936), et *Maintenant* (1945-1948) après la guerre.

<sup>237</sup> J.-M. PERU, « Une crise du champ littéraire français... », *op. cit.*, p. 59.

<sup>238</sup> Repris dans H. POULAILLE, *La littérature et le peuple*, *op. cit.*, p. 166-172.

<sup>239</sup> Tristan Rémy n'entre dans l'AEAR qu'en 1935. En 1932, c'est notamment dû à son initiative que le Groupe des Écrivains Prolétariens est fondé. Cf. J.-C. AMBROISE, « Entre Littérature prolétarienne et réalisme socialiste: le parcours de Tristan Rémy », *op. cit.*, notamment p. 49-51.

<sup>240</sup> Cf. P. BAUDORRE, « Le réalisme socialiste des années trente: un faux départ », *Sociétés et représentations*, vol. 15, n° 1, 2003, p. 13-38, p. 29.

<sup>241</sup> Pour plus de détails, cf. R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>242</sup> Pour cette raison, deux jeunes partisans ont troublé le débat ce qui est discuté dans les pages de *L'Humanité* comme une interruption juste et héroïque alors que *Monde* n'en parle presque pas (Anon., « Une vigoureuse manifestation contre la littérature pseudo-prolétarienne », *L'Humanité*, 8 décembre 1931, p. 2 ; le compte rendu de *Monde* se trouve dans *Monde*, 12 déc. 1931, p. 5).

Face à la disparition de *Nouvel Âge* et l'affaiblissement du Groupe d'Écrivains Proletariens en faveur de l'AEAR, *Monde* demeure la seule revue qui publie les écrivains prolétariens sans intérêt partisan. À ce moment-là, *Monde* n'est toujours pas rétabli auprès du Parti communiste français<sup>243</sup>. Pour cette raison, tout le projet de la littérature prolétarienne, sans l'exigence d'adhérer au parti, est l'objet des attaques de la part des organes communistes. C'est seulement à partir de la dissolution de l'Association russe des écrivains prolétariens (RAPP) en avril 1932 que la politique de l'Internationale communiste change de la doctrine de « classe contre classe » en faveur d'une politique de rassemblement. Au moment où Henri Barbusse et Romain Rolland organisent ensemble le Mouvement Amsterdam-Pleyel, *Monde* commence à s'engager contre le fascisme ce qui rapproche finalement *Monde* de l'AEAR et conduit à la réhabilitation de la revue.<sup>244</sup> De surcroît, une nouvelle revue sous la direction de Barbusse, *Commune*, devient à partir de juillet 1933 l'organe de presse du rassemblement et du combat contre le fascisme, éclipsant de cette façon la littérature prolétarienne et notamment le groupe autour d'Henry Poulaille<sup>245</sup>. En général, c'est face au pouvoir montant du fascisme que les débats autour de la littérature prolétarienne cessent lentement et que la politique de rassemblement prend une nouvelle importance, de sorte que *Monde* et sa ligne éditoriale s'adapte de nouveau à la ligne politique de l'Internationale communiste<sup>246</sup>. Autrement dit, l'enjeu de la littérature prolétarienne disparaît par le biais de l'absorption des groupes prolétariens et l'intégration de leurs débats dans le contexte de la lutte antifasciste et, au niveau personnel, au moment où les écrivains de cette tendance sont accueillis par l'AEAR<sup>247</sup>.

Ce sort concerne également des auteurs et critiques qui ont notamment publié dans une revue encore plus autonome et cosmopolite, *Europe*. Cette revue mérite également de l'attention, car des auteurs dans la nébuleuse du populisme et de la littérature prolétarienne, comme Eugène Dabit ou Louis Guilloux, ont publié dans cette revue. *Europe* se présente comme un incubateur de l'esthétique populiste et d'une position autonome dans le champ littéraire.

---

<sup>243</sup> Les détails de la scission entre *Monde* d'un côté et de *L'Humanité* et du Parti communiste de l'autre se trouvent chez J.-P. MOREL, *Le roman insupportable, op. cit.*, p. 426-430.

<sup>244</sup> *Id.*, p. 443.

<sup>245</sup> Cf. R. GARGUILO, « Henry Poulaille et l'école prolétarienne 1930-1940 », dans R. Garguilo (éd.), *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne en France de 1920 à 1940*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1989, p. 37-59, p. 46.

<sup>246</sup> R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939, op. cit.*, p. 79.

<sup>247</sup> J.-P. MOREL, *Le roman insupportable, op. cit.*, p. 445sq.

### 2.3.3. Europe : un positionnement impartial

Une revue littéraire et artistique participe indirectement à la mise en place de l'esthétique populiste dans le champ littéraire : *Europe* se distingue par une prise de position modérément autonome face aux influences politiques pendant l'entre-deux-guerres. En effet, la littérature secondaire considère souvent *Europe* comme un organe important de l'échange libre entre les intellectuels pendant l'entre-deux-guerres<sup>248</sup> et est, de ce fait, l'objet d'un grand nombre d'études<sup>249</sup>. Par conséquent, la revue fournit également la plateforme pour l'expression de l'imaginaire du populaire et de l'esthétique populiste, même si elle n'entre pas dans le vif du débat.

*Europe* parut pour la première fois en février 1923 dans la maison d'édition Rieder sous le patronage de Romain Rolland et la direction des écrivains René Arcos, proche de Georges Duhamel et son groupe de l'Abbaye de Créteil, et Paul Colin, qui défendit auparavant la position pacifiste et impartiale de Rolland dans sa revue belge *L'Art libre*. Publication mensuelle, *Europe* attira dès son premier numéro des contributions internationales tout en se gardant d'une adhésion ouverte au Parti communiste<sup>250</sup>. Si la revue ne cacha pas ses sympathies pour le socialisme et s'inscrit par conséquent clairement dans les publications de gauche, elle défendit néanmoins une image impartiale et autonome de la littérature face au politique<sup>251</sup>. L'absence d'une véritable adhésion politique de la revue s'explique en partie par la diversité de ses rédacteurs et collaborateurs : en effet, Paul Colin fut écarté à partir de 1924 de la rédaction suite à des désaccords avec les autres rédacteurs et Léon Bazalguette lui succéda, mais mourut peu après. René Arcos, à son tour, se retira et ce fut au secrétaire des éditions Rieder, Jacques Robertfrance, de prendre la place de la direction en 1926. De 1929 jusqu'à 1936, la période plus pertinente pour le contexte de la thèse présente, Jean Guéhenno fut rédacteur en chef ; il abandonna ce poste craignant l'absorption de la revue par le Parti communiste<sup>252</sup>.

---

<sup>248</sup> Christophe Prochasson définit sommairement *Europe* comme « une revue d'intellectuels engagés, mais où la culture l'emportait sur le politique » (cf. C. PROCHASSON, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre : 1900-1938*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, p. 218).

<sup>249</sup> Entre autres, il faut notamment citer N. RACINE, « Jacques Robertfrance, homme de revue et homme d'édition », dans N. Racine et M. Trebitsch (éd.), *Sociabilités intellectuelles : lieux, milieux, réseaux*, Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 142-159 ; P. NIOGRET, *La revue Europe*, *op. cit.* et M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, notamment p. 99-117.

<sup>250</sup> M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 100. En effet, *Europe* publie dans son premier numéro un court récit du futur prix Nobel russe Ivan Bounine (I. BOUNINE, « Le fol artiste », *Europe*, n° 1, février 1923, p. 62-74 ainsi qu'un essai de l'écrivain allemand Kasimir Edschmid (K. EDSCHMID, « La situation des Intellectuels en Allemagne », *Europe*, n° 1, février 1923, p. 88-101). Ainsi, la revue affiche sa prétention cosmopolite non seulement par son choix thématique, mais aussi en invitant des contributions diverses d'écrivains étrangers.

<sup>251</sup> C. PROCHASSON, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>252</sup> P. NIOGRET, *La revue Europe*, *op. cit.*, p. 6.

Malgré les changements d'équipe que la revue vécut pendant l'entre-deux-guerres, elle continua cependant à défendre les mêmes grandes lignes, c'est-à-dire la défense du pacifisme et la promotion d'un esprit international ; ces idées-phares avaient rapproché les divers collaborateurs même avant la fondation d'*Europe* : Léon Bazalgette, traducteur de Walt Whitman, et Jean-Richard Bloch, qui publie dans *Europe* ses commentaires mensuels, se réunissaient déjà dans la publication vitaliste *L'Effort libre* ; René Arcos, Georges Duhamel, Charles Vildrac et Luc Durtain, tous contributeurs réguliers dans *Europe*, faisaient partie du groupe de l'Abbaye de Créteil (1906-1907) qui se crée comme défense pacifiste contre le rassemblement national des intellectuels<sup>253</sup>. En outre, une grande partie de ses écrivains se mobilisa avant la fondation d'*Europe* dans la revue *Clarté* ; suite aux polémiques de Barbusse contre le « rollandisme » et sa forme de pacifisme, les écrivains se retirèrent de cette revue, étant donné que *Clarté* se rapprochait de l'idéologie communiste, et défendirent la position de Romain Rolland<sup>254</sup>.

Ces remarques montrent que la plupart des collaborateurs d'*Europe* défendent une image indépendante de la littérature face à la politique, ce qui les situe selon le concept de Gisèle Sapiro en haut du pôle dépolitisé qui va de pair avec l'orthodoxie de leur discours intellectuel<sup>255</sup>. Mais tandis que la littérature ne doit pas, selon les contributeurs de la revue, s'immiscer dans des discussions politiques, il est également certain pour la plupart des critiques qui s'y manifestent que la littérature ne se résume pas uniquement aux questions de style. Il demeure un devoir moral de la littérature : il est nécessaire qu'elle rende compte de la réalité et qu'elle présente, d'une manière ou d'une autre, un jugement sur les actions des hommes<sup>256</sup>.

Cette revendication d'un devoir moral de la littérature s'explique par l'influence majeure que Romain Rolland possède sur la ligne éditoriale de la revue. En effet, Rolland n'est pas uniquement l'initiateur et inspirateur d'*Europe*, mais détient pendant tout l'entre-deux-guerres le contrôle sur la ligne éditoriale, même s'il n'assume jamais qu'à distance la direction de la revue<sup>257</sup>. L'influence s'installe d'une part par l'alliance antérieure à *Europe* des écrivains sous le signe du rollandisme ; d'autre part, par l'influence particulière de Jacques Robertfrance qui assume le rôle de médiateur entre Romain Rolland et les écrivains de la jeune génération associés à la revue, tels Jean Prévost, également chroniqueur de la *NRF*, Dominique Braga, André Chamson ou même Philippe

---

<sup>253</sup> N. RACINE, « Jacques Robertfrance... », *op. cit.*, p. 143.

<sup>254</sup> M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>255</sup> G. SAPIRO, « Das französische literarische Feld: Struktur, Dynamik und Formen der Politisierung », *op. cit.*, p. 160.

<sup>256</sup> M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>257</sup> *Id.*, p. 102.

Soupault<sup>258</sup>. Ainsi, Romain Rolland garde la plupart du temps le contrôle sur la revue et même au moment où Robertfrance remet officiellement ses responsabilités à Guéhenno, il dispose d'assez d'influence pour décider de la publication des chroniques<sup>259</sup>. Pour Rolland, la littérature doit être « une œuvre de foi »<sup>260</sup> qui exprime la liberté de l'homme, l'entente entre les nations et une coexistence pacifique entre les humains<sup>261</sup>. L'objectif déclaré est la création d'une plateforme française pour l'expression libre de la pensée à l'échelle internationale<sup>262</sup>.

Cette position se situe entre un double écueil. D'une part, Rolland défend la liberté créatrice de l'écrivain et de l'intellectuel et veut promouvoir dans *Europe* des textes qui en font preuve. De ce point de vue, il accorde une certaine autonomie à la littérature. D'autre part, Rolland s'oppose à l'idée d'une littérature qui se limite au soin de la forme et au culte de l'esthétique : en effet, la fondation d'*Europe* s'appuie précisément sur le fait que Rolland cherchait un contrepoids contre le pôle esthète que représentait la NRF<sup>263</sup>. Par conséquent, Romain Rolland et sa vision de la revue *Europe* correspond à un idéal moralisateur de la littérature : elle doit exprimer la liberté humaine et 'illuminer' le lecteur sans, pour autant, se perdre dans l'adhésion partisane à une idéologie ou un programme politique et sans tomber dans le formalisme. *Europe* doit ainsi devenir un organe d'expression du pôle notable selon le schéma de Gisèle Sapiro<sup>264</sup>.

En réalité, la position d'*Europe* est cependant plus complexe. Si Rolland conçoit *Europe* comme un concurrent moral de la NRF, elle invite aussi des écrivains proches de cette revue à y participer ; Jean Prévost devient même en 1927 secrétaire de rédaction aux côtés de Jacques Robertfrance<sup>265</sup>. Étant donné que Rolland refuse de prendre lui-même le poste de directeur de la revue, *Europe* défend une conception beaucoup plus vaste de la littérature selon ses contributeurs, oscillant entre un idéal plutôt formel-esthète comme c'est le cas pour Prévost ou pour Luc Durtain, et la position notable qui regarde davantage

---

<sup>258</sup> N. RACINE, « Jacques Robertfrance... », *op. cit.*, p. 143. Tous ces écrivains sont nés entre 1892 (Dominique Braga) et 1901 (Jean Prévost) et ne se sont pas impliqués, à ce titre, dans la défense de Romain Rolland contre Henri Barbusse, étant donné qu'ils n'étaient pas encore situés dans le champ littéraire (cf. M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 115).

<sup>259</sup> N. RACINE, « Jacques Robertfrance... », *op. cit.*, p. 149.

<sup>260</sup> Cité d'après B. DUCHATELET (éd.), *Romain Rolland et la NRF*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 12.

<sup>261</sup> M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>262</sup> Romain Rolland explique ainsi dans une lettre du 21 avril 1922 à Albert Einstein le but de sa revue, cf. J. KVAPIL, *Romain Rolland et les Amis d'Europe*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1971, p. 88.

<sup>263</sup> M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>264</sup> Effectivement, on peut constater pour Rolland ce que Sapiro affirme pour les auteurs catholiques Paul Bourget et Henry Bordeaux : « la littérature est conçue comme un instrument de reproduction de l'élite sociale et a une vocation pédagogique qui est d'illustrer les valeurs fondatrices de l'ordre social » (cf. G. SAPIRO, « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », *op. cit.*, p. 122).

<sup>265</sup> M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 108.

le contenu de l'œuvre littéraire comme c'est le cas pour Georges Duhamel<sup>266</sup>. Dans la vaste majorité des cas, les contributeurs d'*Europe* s'opposent à la prise d'influence de la politique dans la création littéraire – seul le cas de Jean Guéhenno semble, comme nous le verrons, plus ambigu. C'est justement cet idéal impartial qui rapproche l'entourage d'*Europe* des débats sur le roman populiste et la littérature prolétarienne : en effet, l'idéal cosmopolite et pacifiste de la revue semble bien se compléter avec la prise de parole humaniste pour le 'peuple', que prônent ces nouveaux courants ; seulement la formation d'écoles littéraires et le danger de l'absorption par les idéologies politiques la retiennent de s'associer ouvertement à ces efforts.

Trois positions individuelles des collaborateurs d'*Europe* peuvent bien servir à illustrer cette situation : celles de Luc Durtain, de Jean-Richard Bloch et de Jean Guéhenno. Le premier parmi ces trois écrivains appartient aux vieux supporters de Rolland et ainsi à la génération plus âgée de l'équipe d'*Europe*. Durtain se distingue, comme déjà mentionné, par son rapprochement relatif au pôle de la production des esthètes et défend, en général, des auteurs qui soignent notamment la forme de leurs récits comme Paul Morand ou Jean Giraudoux<sup>267</sup> ; en 1927, il publie sous l'initiative de Jacques Robertfrance un reportage sur l'Union soviétique : d'un côté il loue dans ce texte le projet soviétique, de l'autre il rappelle le danger du contrôle trop important par le Parti communiste<sup>268</sup>. Il devient donc évident que Durtain partage en général l'opinion de Rolland et veut écarter les influences politiques de la littérature, mais son approche est moins moraliste. Revendiquant l'autonomie littéraire, Durtain est néanmoins engagé dans les combats de la gauche française de son époque et participe également aux enquêtes à propos de la littérature prolétarienne<sup>269</sup> ainsi que du roman populiste<sup>270</sup>. Dans ses réponses à propos de la littérature prolétarienne, il prend ses distances par rapport à une littérature « qui, autrement que malgré soi, se limiterait aux aspirations d'une classe d'hommes, quelle qu'elle puisse être »<sup>271</sup> et défend en même temps des œuvres qui revendiquent l'établissement d'une justice sociale et la représentation du travail. En outre, il constate que ni la littérature paysanne, ni la littérature prolétarienne, ni le roman populiste sont des

---

<sup>266</sup> *Id.*, p. 111-113.

<sup>267</sup> *Id.*, p. 113.

<sup>268</sup> N. RACINE, « Jacques Robertfrance... », *op. cit.*, p. 146. Le reportage est paru plus tard comme une publication indépendante dans la collection de la NRF, cf. L. DURTAÏN, *L'Autre Europe : Moscou et sa foi*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1928.

<sup>269</sup> L. DURTAÏN, « Réponse à l'enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, 9 août 1928, p. 4, L. DURTAÏN, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 23 août 1930, p. 4.

<sup>270</sup> L. DURTAÏN, « Réponse à l'enquête à propos des écoles littéraires », *La Revue mondiale*, 15 novembre 1929, p. 241.

<sup>271</sup> L. DURTAÏN, « Réponse à l'enquête sur la littérature prolétarienne », *op. cit.*

« faits épisodiques » et s'intègrent dans une longue lignée de littérature 'humaine' qui trouve des précurseurs dans l'œuvre de Romains, Chennevière, Roger Martin du Gard, « et toute une partie de l'effort réalisé par le groupe de l'Abbaye »<sup>272</sup>. Autrement dit, il défend donc dans ses réponses l'idéal littéraire de l'autonomie du champ et d'une ouverture de la littérature face à un public multiple ; la question des écoles littéraires ne lui semble pas, dans un tel contexte, particulièrement pertinente, mais ce qui compte est la prise de position humaniste en faveur des opprimés sans volonté autre que littéraire. Sa réponse dans l'enquête qui concerne le roman populiste l'illustre aussi : s'il soutient que les « formes parfois complexes » du langage de certains auteurs s'explique par le besoin de rapporter un contenu complexe, il confirme que « tout ce qu'André Thérive et vous-même [c'est-à-dire l'enquêteur Gaston Picard] dites à ce sujet me paraît excellent »<sup>273</sup>. De cette manière, il confirme sa proximité du roman populiste et de son esthétique littéraire, mais sans s'inscrire comme membre d'un groupe ou de l'autre. Luc Durtain prouve ainsi que l'esthétique invoqué par le *Manifeste* de Lemonnier et les débats qui l'entourent concernent un cercle bien plus vaste que celui des membres des groupements littéraires qui émergent – et disparaissent – entre 1928 et 1935.

Sa position n'est pas isolée dans l'entourage d'*Europe*. Jean-Richard Bloch, ami de longue date de Rolland et chroniqueur dans sa revue, répond également en faveur du populisme littéraire dans l'enquête des *Nouvelles littéraires* : il commence sa réponse en établissant un lien entre la représentation de couches sociales inférieures, l'ébranlement des classes par la Grande Guerre et l'essor du roman de la guerre, qui aurait déclenché « la dislocation du décor de la vie » ainsi que la recherche d'« une stylistique et un vocabulaire neufs et amusants », et termine sur le constat qu'« [i]l n'était peut-être pas superflu que le public, les snobs, les critiques et la masse des littérateurs fussent avertis, par un signal sonore, qu'il y avait quelque chose de changé »<sup>274</sup>. De cette manière, Bloch ne défend pas seulement l'esthétique populiste et l'intègre dans la tradition littéraire dont il fait partie, c'est-à-dire la littérature pacifiste suite à la Grande Guerre, mais il compte parmi les défenseurs de l'utilité du *Manifeste* de Lemonnier comme un signal pour tout le champ littéraire. Dans sa défense, il va jusqu'à emprunter le style de Lemonnier et parle également des « snobs » en littérature. Alors que la réaction de Jean-Richard Bloch à propos du roman populiste est favorable, il s'oppose à l'idée d'une littérature prolétarienne :

Il n'y a pas de littérature prolétarienne en France. Tout ce qui est de premier ordre trouve accès immédiatement en tout esprit vigoureux, quelle que soit sa

---

<sup>272</sup> L. DURTAÏN, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *op. cit.*

<sup>273</sup> L. DURTAÏN, « Réponse à l'enquête à propos des écoles littéraires », *op. cit.*

<sup>274</sup> J.-R. BLOCH, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 8 février 1930, p. 1.

formation. [...] Il existe en France une vaste littérature démocratique, privée de tout attribut de classe, à tendance internationaliste, humanitaire et insurrectionnelle. Gorki, Gladkov, Upton Sinclair, Istrati, Barbusse voient leurs messages reçus et compris à tous les niveaux de la société.<sup>275</sup>

La littérature prolétarienne représente pour Bloch une approche trop partisane et classiste de l'œuvre artistique. Typique pour *Europe*, Bloch défend l'idée d'une littérature ouverte à tout genre de public et préfigure, par cette attitude, la politique de rassemblement du Front populaire<sup>276</sup>. La culture universelle, accessible à tous, n'exclut cependant pas les auteurs révolutionnaires, comme le montre la liste incluse dans la citation, pourvu que l'approche militante ne restreigne ni le public envisagé, ni la liberté de l'écrivain.

Si les deux écrivains défendent donc l'esthétique populiste, certes jusqu'à une limite différente, la position de Jean Guéhenno se veut légèrement autre. Guéhenno ne se prononce pas dans les enquêtes autour du roman populiste ou la littérature prolétarienne, mais il critique le roman populiste *Le Charbon ardent* d'André Thérive<sup>277</sup> ainsi que la littérature prolétarienne à partir du *Pain quotidien* d'Henry Poulaille suite à la conférence de Kharkov<sup>278</sup>. Le premier texte notamment nous donne quelques repères afin de comprendre sa position dans le champ littéraire. Dans sa critique, Guéhenno compare *Le Charbon ardent* au roman de son confrère Lemonnier, *La Femme sans péché*, et juge les deux livres comme étant de bons romans même s'il donne la préférence à celui de Thérive<sup>279</sup>. Alors qu'il n'a guère de reproches à faire aux deux romanciers, il revient à l'étiquette qui devient son point de critique central :

Je regrette de discerner dans la seule invention 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 de prêter une âme.<sup>280</sup>

Cet air de démagogie recèlerait le véritable danger du roman populiste, car même s'il devait seulement s'agir d'une étiquette trouvée pour se distinguer, Guéhenno craint les imitateurs qui empruntent l'étiquette afin d'entrer dans le champ littéraire et qui défendent donc véritablement des points de vue démagogiques. De là découlent deux critiques supplémentaires que Guéhenno adresse au roman populiste de Thérive. D'une part, son roman ne prend pas le bon angle de vue pour adresser le sujet du 'peuple'. Pour juger

---

<sup>275</sup> J.-R. BLOCH, « Littérature prolétarienne et littérature bourgeoise », *op. cit.* .

<sup>276</sup> M. TREBITSCH, « Jean-Richard Bloch et la défense de la culture », *Sociétés & Représentations*, n° 15, 2003, p. 65-76, p. 68sq.

<sup>277</sup> J. GUEHENNO, « Notes de lecture : Le Secret », *Europe*, n° 85, 15 janvier 1930, p. 112-116.

<sup>278</sup> J. GUEHENNO, « Notes de lecture : Littérature prolétarienne », *Europe*, 15 décembre 1931, p. 568-576. Quant à la critique de l'œuvre de Poulaille, cf. 1.2.3. de la thèse présente.

<sup>279</sup> J. GUEHENNO, « Notes de lecture : Le Secret », *op. cit.*, p. 112-114.

<sup>280</sup> *Id.*, p. 115.



« l'âme populaire », Thérive devrait s'intéresser au sujet de la Révolution, sujet plus actuel que les « drames huysmaniens » qu'il met en scène<sup>281</sup>. D'autre part, Guéhenno s'oppose à la formation de nouveaux « -ismes »<sup>282</sup>. De cette manière, Guéhenno s'accorde à la position impartiale d'*Europe* et refuse la formation d'écoles littéraires. En outre, il est du même avis que Bloch sur le fait que la mise en scène du 'peuple' est importante. La grande différence, en revanche, réside dans le fait que Guéhenno se positionne comme un écrivain largement politisé en 1930.

Cette politisation se manifeste encore plus clairement en 1931 quand il critique Poulaille et s'appuie sur les résolutions du congrès de Kharkov afin de montrer l'importance d'une véritable littérature humaniste au lieu d'une littérature prolétarienne : en effet, Guéhenno va jusqu'à défendre la littérature de propagande à cause de sa volonté de servir au bien de la majorité de l'humanité<sup>283</sup>. Dans un deuxième temps, il compare les résolutions de Kharkov à Gorki et à Rolland<sup>284</sup>. Certes, Guéhenno prend également ses distances par rapport aux résolutions dont les conclusions lui semblent en partie – et pour cause – aberrantes<sup>285</sup> ; il souligne qu'il « n'aime pas l'enrégimentement », mais il insiste sur l'importance de la lutte pour la liberté. Cela ne signifie pourtant pas que Guéhenno soit adepte du réalisme socialiste car il souligne à la fin de l'article que l'individualisme restera insurmontable, même dans une société post-révolutionnaire. Il est donc possible de récapituler que Guéhenno assume une position double : certes, il est beaucoup plus politisé que ses collègues et met son idéal littéraire sous une influence plus hétéronome ; simultanément, il défend une certaine autonomie de l'expression littéraire. Il parvient à faire ce grand écart en associant l'héritage de Rolland à la littérature de propagande étant donné qu'ils partageraient le même objectif, la liberté humaine. Aussi se situe-t-il, par rapport à ses collègues d'*Europe*, plus proche du pôle d'avant-garde selon le schéma de Sapiro, tout en s'en séparant : sa propension à valoriser l'autonomie littéraire et sa politisation<sup>286</sup> l'en rapproche, mais son appel humaniste, la défense de la valeur de la

---

<sup>281</sup> *Id.*, p. 116

<sup>282</sup> *Id.*

<sup>283</sup> J. GUEHENNO, « Notes de lecture : Littérature prolétarienne », *op. cit.*, p. 111 : « Mais quels que furent les auteurs de cette résolution, je ne veux pas m'attarder à considérer leurs faiblesses. Un esprit plus grand qu'eux les menait, cet esprit même qui soufflait sur les plaines qu'ils avaient traversés pour se rendre au congrès, et cet esprit est la seule cause. C'est lui qui les a aidés à concevoir une vaste littérature de propagande au service des hommes les plus nombreux, au service des prolétaires. »

<sup>284</sup> *Id.*, p. 112.

<sup>285</sup> *Id.*, p. 111 : « Ici et là, cependant, des remarques ridicules, celle par exemple, qui lie la naissance de l'école populiste au développement d'une nouvelle crise agraire, font douter si l'on a affaire à une fumisterie surréaliste ou au factum d'un marxiste possédé et préoccupé d'appliquer partout les principes du maître » et p. 112 : « Les discours, les résolutions du Congrès de Kharkov, l'esprit étroit de secte qu'à chaque instant ils manifestent, le catéchisme marxiste qui trop souvent les inspire, réveillaient, je l'avoue, ma méfiance. »

<sup>286</sup> Les deux distinguent le sous-champ d'avant-garde, cf. G. SAPIRO, « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », *op. cit.*, p. 125.

liberté le distinguent comme auteur d'*Europe*, proche d'une position notable modérée comme Rolland.

En conclusion, la revue *Europe* se caractérise comme une revue littéraire assez ouverte, mais généralement située du côté des écrivains notables. En outre, il faut retenir que les collaborateurs de la revue montrent une grande sympathie pour l'esthétique populiste, tout en critiquant la volonté de former une école littéraire. Cette position se reflète également dans les prises de position des écrivains les plus indépendants de l'entourage populiste, Louis Guilloux et Eugène Dabit, qui travaillent tous les deux pour la revue. Dans le cas de Dabit, *Europe* est effectivement la plateforme qui lui permet une première entrée dans le champ littéraire, étant donné que c'est uniquement grâce à son compte-rendu de l'exposition de Loutreuil en 1926 qu'il fait connaissance avec Robert Denoël, son futur éditeur qui publie trois ans plus tard *L'Hôtel du Nord*<sup>287</sup>. Quant à Guilloux, son entrée dans le champ littéraire s'effectue avec le roman *La Maison du peuple* en 1927, son premier compte-rendu dans *Europe* date de 1929<sup>288</sup>. Par la suite, ses contributions à la revue accompagneront et propulseront sa carrière littéraire.

Les deux écrivains assument la revendication de la liberté d'esprit comme leur propre idéal. Chez Guilloux, cela devient évident dans sa réponse à l'enquête sur l'héritage de Zola cité ci-dessus où il exige une séparation de la littérature et de la lutte pour la révolution<sup>289</sup>, mais aussi dans son compte rendu de *Nouvel Âge littéraire*, où il renouvelle son credo de l'autonomie de la littérature<sup>290</sup> :

Le fond du livre de Poulaille est précisément une invitation à nous enfermer dans nos classes. Et c'est cette invitation que nous devons décliner si nous tenons à être ce que nous sommes, à faire ce que nous avons à faire. Notre époque est empoisonnée de faux problèmes, ayons le courage de nous en délivrer. Souhaitons certes avec Poulaille la venue d'une littérature prolétarienne, c'est-à-dire d'une nouvelle expression de l'homme. Mais sachons rester libres.<sup>291</sup>

Cette prise de position s'accorde parfaitement avec la ligne éditoriale d'*Europe* : Guilloux encourage les efforts pour la création d'une nouvelle littérature, plus proche du destin

---

<sup>287</sup> E. DABIT, « Rétrospective Loutreuil (1885-1925) », *Europe*, n° 39, 15 mars 1926, p. 426-428. Pour les informations concernant la rencontre avec Denoël et la publication de *L'Hôtel du Nord*, cf. P.-E. ROBERT, *D'un Hôtel du Nord l'autre. Eugène Dabit 1898 - 1936*, Paris, 1986, p. 81-85. En revanche, Dabit ne recommence à publier des comptes rendus sur l'art et la littérature dans *Europe* qu'à partir de 1930.

<sup>288</sup> L. GUILLOUX, « Compte rendu: Jacques Chardonne - Les Varais », *Europe*, n° 83, 15 novembre 1929, p. 460-462

<sup>289</sup> L. GUILLOUX, « Réponse à l'enquête sur Emile Zola et la nouvelle génération », *op. cit.* : « Il ne s'agit pas, n'est-ce pas, d'instituer un débat sur une question de littérature, mais très exactement de se prononcer pour ou contre la révolution. [...] Mais cette révolution est une chose et la littérature en est une autre.

<sup>290</sup> cf. J.-P. MOREL, *Le roman insupportable*, *op. cit.*, p. 313-315.

<sup>291</sup> L. GUILLOUX, « Compte-rendu: Henry Poulaille, *Nouvel âge littéraire* », *Europe*, n° 95, 15 novembre 1930, p. 411-413, p. 413.

humain, mais garde son indépendance et souligne le danger d'enfermement de la littérature prolétarienne.

Quant à Dabit, la situation se présente différemment, étant donné que l'auteur ne s'est guère prononcé publiquement face aux débats littéraires. En considérant la personnalité publique, Dabit reste donc indéfinissable. Son *Journal intime* confirme, en revanche, sa position d'auteur indépendant : suite à son appartenance à l'AEAR, Dabit écrit le 15 novembre 1932 dans son *Journal intime* que Vaillant-Couturier lui rassurait en ces termes : « [s]'il arrive quoi que ce soit, cela ne viendra pas de moi, de mon travail, mais de l'A.E.A.R. [...] » et conclut : « Nous pouvons beaucoup ensemble. Et moi, avec mes moyens, je me sens capable de certaine action. Mais qu'on ne m'étouffe pas entre des règles inhumaines, entre des dogmes ! »<sup>292</sup> En effet, Dabit n'a de cesse de souligner sa volonté de rester en dehors des débats et de se consacrer de la façon la plus libre à son œuvre<sup>293</sup>. Afin d'y aboutir, il emprunte une autre stratégie que Guilloux : s'il n'intervient pas activement dans les débats, il s'y manifeste indirectement. Il est couronné par Lemonnier et Thérive avec le premier Prix du roman populiste en 1931 et accepte ce prix malgré les résistances de Poulaille<sup>294</sup>. Simultanément, il est membre fondateur du Groupe d'Écrivains Prolétariens, à côté de Poulaille et Rémy. Mais Dabit ne souscrit à aucune esthétique imposée : il accepte le prix du roman non sans réticences<sup>295</sup> ; son appartenance au groupe de Poulaille, qui va contre son acceptation du prix du roman populiste, ne reste

---

<sup>292</sup> E. DABIT, *Journal intime. 1928 - 1936*, Paris, Gallimard, 1989, p. 137sq.

<sup>293</sup> En outre, Marie-Anne Paveau cite une lettre qu'Eugène Dabit écrit à Roger Martin du Gard le 23 mai 1931 en réaction à l'attribution du prix du roman populiste, dans lequel Dabit se plaint qu'« [i]ls 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'écrirai permettra, j'espère, de me débarrasser de cette étiquette » (cité par M.-A. PAVEAU, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *op. cit.*, p. 51). Si la correspondance éditée entre les deux écrivains ne contient pas cette lettre, le lecteur peut y trouver la réponse de Roger Martin du Gard du jour même : « Félicitations, cher ami !... Voilà toujours cinq mille balles bonnes à prendre ! C'est un peu embêtant qu'on vous colle ainsi une étiquette au dos, et puisse-t-elle ne pas être trop indélébile... A vous de vous en débarrasser, par la suite ; avant qu'elle ne couvre trop hermétiquement votre œuvre aux yeux de la foule ! » (E. DABIT et R. MARTIN DU GARD, *Eugène Dabit, Roger Martin Du Gard: Correspondance II: (1930-1936)*, P. Bardel (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1986, p. 501). En septembre, Eugène Dabit explique ses nouveaux projets à Martin du Gard et répète son souhait de se « débarrasser de cette étiquette » du populisme (*Id.*, p. 505). Dans son hommage, Vlamincq rapporte en des termes très semblables à la lettre à Martin du Gard le recul que Dabit prend par rapport aux populistes (cf. M. VLAMINCK, « De L'Hôtel du Nord à Sébastopol », dans Collectif (éd.), *Hommage à Eugène Dabit*, Paris, Gallimard, 1939, p. 127-130, p. 129sq.).

<sup>294</sup> Pierre-Edmond Robert rapporte que Poulaille aurait offert une somme de 5000 francs, l'équivalent de la valeur du prix, à Dabit s'il refusait le Prix du roman populiste parce que le roman populiste représentait une trahison face à la littérature prolétarienne qu'il voulait installer dans le champ littéraire ; Dabit préférerait cependant accepter le prix afin de profiter de plus de publicité (cf. P.-E. ROBERT, *D'un Hôtel du Nord l'autre*, *op. cit.*, p. 107sq.).

<sup>295</sup> V.p.h. Il serait donc erroné d'affirmer comme René Garguilo que Dabit se rallie au groupe de Lemonnier (cf. R. GARGUILO, « Le grand débat des années vingt, 1920-1930 », dans R. Garguilo (éd.), *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne en France de 1920 à 1940*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1989, p. 19-36, p. 31).

qu'éphémère<sup>296</sup> : en 1932, il rejoint comme Guilloux et d'autres écrivains proches d'*Europe* l'AEAR, sûr d'y pouvoir contribuer à la création d'une œuvre humaniste sans être contraint de suivre une directive esthétique<sup>297</sup>. Si la stratégie diverge entre Guilloux et Dabit, les deux poursuivent le même objectif : la défense de l'autonomie de la création littéraire, telle qu'elle se présente également chez *Europe*.

En conclusion, les collaborateurs de la revue *Europe* s'occupent des mêmes préoccupations que les chefs de file du roman populiste et de la littérature prolétarienne. Le cas de la revue *Europe* illustre ainsi la diffusion de la même esthétique populiste que j'appelle dans ce contexte l'esthétique populiste. L'adhésion à ce programme esthétique ne garantit cependant ni la position du groupe de Lemonnier, ni de celui de Poulaille. Bien au contraire, la profusion des groupes s'intéressant à la même esthétique ainsi que la volonté de la plupart des écrivains de garder leur autonomie créatrice culmine dans la dispersion des mouvements et des écoles.

---

<sup>296</sup> D'après le souvenir de Marc Bernard, membre du groupe des écrivains prolétariens, « Eugène Dabit [...] se tenait toujours un peu au-dessous de la mêlée », cf. M. BERNARD, « Le souvenir d'Eugène Dabit », *La Lumière*, 5 septembre 1936.

<sup>297</sup> K.-A. ARVIDSSON, *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*, *op. cit.*, p. 146.

## 2.4. En guise de conclusion : ‘peuple’ et populisme en termes de positionnement littéraire

Si les sous-chapitres antérieurs ont donc montré comment l’esthétique populiste se répand et se discute dans les divers groupements du champ littéraire de l’entre-deux-guerres, il convient aussi de souligner les limites des influences du populisme littéraire. En effet, les éléments de l’esthétique populiste – c’est-à-dire le parti pris réaliste, l’esthétisation de la pauvreté comme ‘simplicité’ s’opposant à l’élitisme snob, la mise en scène d’une solidarité de la communauté populaire ou de l’amour du travail – trouvent certes des répercussions dans l’art plastique<sup>298</sup>, dans la photographie et dans le cinéma, mais cela ne veut pas dire que l’esthétique populiste représenterait un esprit d’époque incontournable. En vérité, la position de défense du ‘peuple’ comme unité esthétique ouvre une position médiane qui inclut à la fois des écrivains consacrés et situés au pôle de la littérature autonome, mais aussi des créateurs dont l’intérêt est plutôt de nature hétéronome, adhérents à une certaine *doxa* politique qui prend le dessus de l’expression libre de la littérature. Aux deux pôles de cette position médiane, les esthètes littéraires et les écrivains militants continuent cependant à exister sans se servir des éléments esthétiques du populisme. Autrement dit, l’esthétique populiste est donc entourée par d’autres esthétiques qui coexistent dans l’époque.

Ces esthétiques, cependant, n’engendrent pas autant de rumeur et n’expliquent pas pourquoi le populisme littéraire échoue à s’imposer à long terme. Cet échec trouve en revanche ses raisons dans le foisonnement de groupements littéraires qui revendiquent la même esthétique et qui cherchent à l’inscrire dans des contextes divers de sorte que le parti pris pour le ‘peuple’ perd sa signification et ne devient qu’une préférence floue. La situation s’aggrave au fur et à mesure que l’ensemble du champ littéraire se politise à partir des années trente, créant ainsi une pression bien plus forte pour les groupements littéraires de se définir et de se distinguer.

En revenant sur les positions assumées par les écrivains de l’époque face au ‘peuple’ en littérature et au populisme, je dresserai dans les suivants paragraphes le bilan du champ littéraire. Ce sous-chapitre se comprend, par conséquent, comme une

---

<sup>298</sup> Le peintre Auguste Clergé lance, sous la tutelle de Lemonnier, en 1932 le salon d’art populiste. Le premier vernissage du salon en 1933 réunit, selon une note dans le journal satirique *Bec et ongles*, « des écrivains, et non des moindres, MM. Georges de Boutelier, Céline, Mac Orlan, Thérive, Salmon, Marcel Belger, Lucien Descaves » autour des châtaignes grillées et du Gaillac (ANONYME, « Vernissage au Gaillac », *Bec et ongles*, 21 octobre 1933, p. 14-14). Le compte-rendu de Charles Fegdal ajoute encore les noms des écrivains Léon Frapié, Henri-René Lenormand, « des demi-populistes et des quarts de populistes » comme Raymond Duncan et André Lhote, parmi les peintres, il remarque entre autres la présence de Clergé, de Jules-Émile Zingg et de Jean Marembert ; la chanteuse Marianne Oswald y présente « tout son répertoire » (cf. C. FEGDAL, « Le Salon populiste sous le signe des châtaignes », *La semaine à Paris*, vol. 596, 20 octobre 1933, p. 5-6).

conclusion aux sous-chapitres antérieurs, mais change légèrement la perspective : au lieu des débats et des publications de la période entre 1928 et 1935, les positions les plus significatives dans le champ littéraire seront ici au centre. Afin d'aboutir à une schématisation des positions et de leurs rapports de force au sein du champ littéraire, une première partie montrera de quelle façon la position esthète, notamment défendue par la NRF, reste en général en dehors des débats autour du populisme. Cependant, une partie des collaborateurs de la revue se rapprochent au fil du temps du roman populiste, comme c'est le cas de Jean Prévost. Une deuxième partie sera consacrée à l'autre bord du champ littéraire, à la littérature militante, notamment de gauche, où l'esthétique du réalisme socialiste concurrence ouvertement l'esthétique populiste. La troisième partie fournira une esquisse de la position médiane entre les deux pôles et montrera que l'instabilité de cette position réside justement dans le fait qu'elle regroupe des courants et des intentions divergents. Une dernière partie montrera, enfin, comment cette position médiane se dissout et que l'appel de Lemonnier à la formation d'un « Front littéraire commun » marque la fin de la popularité de l'esthétique populiste au champ littéraire.

#### 2.4.1. *Classicisme littéraire ou art déco ? La position esthète face au 'peuple'*

Les sous-chapitres précédents ont montré que la littérature prolétarienne et le roman populiste voient leur raison d'être dans l'opposition à une littérature « prétentieuse » écrit par des « snobs »<sup>299</sup>, ou par « ces hommes de plume trop bien assis » qui « ont eu des culottes de bonne coupe tout de suite »<sup>300</sup>. Les différents auteurs des manifestes dénoncent tous la production littéraire de l'élite littéraire, éloignée des enjeux de la vie sociale de leur époque et identifiée au modèle de Marcel Proust et des auteurs autour d'André Gide et de la NRF. En effet, Lemonnier insiste sur toute l'étendue de son refus de la production littéraire dans *Populisme* : « Notre mouvement est d'abord une réaction contre la littérature d'analyse, contre l'esthétisme, contre tout ce qu'on est convenu d'appeler la littérature moderne »<sup>301</sup>. Le roman populiste se pose donc comme alternative à la littérature de l'acabit de Proust et de la NRF<sup>302</sup>, mais aussi, au plan plus général, à toute forme d'innovation moderniste en littérature. En 1935, au moment où Lemonnier entreprend la dernière tentative de regrouper les écrivains adhérent à l'esthétique populiste, il répète cette charge contre le modernisme littéraire, attaquant d'abord le surréalisme comme une excroissance d'une « tradition anarchique,

---

<sup>299</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, 1931, *op. cit.*, p. 165.

<sup>300</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>301</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, 1931, *op. cit.*, p. 194.

<sup>302</sup> Einfalt remarque que Proust devient sous l'influence de Jacques Rivière la figure de proue de l'esthétique de la NRF, cf. M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 146.

individualiste, antisociale »<sup>303</sup> qui abuserait du langage et s'approcherait ensuite du « gidisme » qui, faute de conscience morale et de contextualisation sociale, pêcherait de même, aboutissant également dans l'anarchisme<sup>304</sup>. Le roman populiste, qui s'inscrit dans la tradition du réalisme littéraire, opérerait cependant d'une manière différente et chercherait bien au contraire la vérité et le contexte social, ce que Lemonnier – tout comme son adversaire Poulaille<sup>305</sup> – considère comme le véritable objectif de la littérature.

Si l'esthétique populiste est donc justifiée par son opposition à toute forme de littérature moderne, elle s'oppose avant tout au pôle esthète du champ littéraire et seulement d'une moindre intensité contre le surréalisme. Cela s'explique par la position de Lemonnier, Poulaille et de leurs groupes respectifs qui se situent eux-mêmes dans une position similaire au sein du champ et qui représentent ainsi une forme d'avant-garde alternative. Par le souci de s'opposer au style établi et par le refus de la prise de position politique, les défenseurs de l'esthétique populiste n'attaquent pas en premier lieu d'autres représentants se situant très proches d'eux, mais la position de force<sup>306</sup>, c'est-à-dire celle des écrivains esthètes autour de la *NRF*.

Par ailleurs, le retour à la tradition réaliste chère à l'esthétique populiste s'oppose aussi au classicisme moderne de la *NRF*. Se pose dès lors la question de la définition du 'bon' classicisme : celui qui cherche à conserver une image folklorique de la France et notamment de Paris ou celui qui intègre les innovations stylistiques et formelles et qui se cristallise dans les pages de la *NRF*. En effet, la position esthète ne se distingue pas par son modernisme, mais bien au contraire par la recherche d'un nouveau classicisme que l'on pourrait appeler avec Michel Collomb le « style art-déco »<sup>307</sup>. Cette forme de classicisme revendique la reprise d'éléments de la rhétorique du XVII<sup>e</sup> siècle comme la pureté de l'expression et la simplicité de la structure parce qu'ils seraient de « bon goût »<sup>308</sup> et plus apte à rendre compte des phénomènes de la modernité que les stylistiques trop avant-gardistes. Autrement dit, le « classicisme moderne » de la *NRF* peut se caractériser comme une tentative d'élaboration d'un langage littéraire modéré, dans le sens où elle n'exclut pas l'influence d'ouvrages récents, mais que la forme de l'œuvre ne doit pas se perdre dans les expériences stylistiques. Cette acceptation partielle des courants modernes

---

<sup>303</sup> L. LEMONNIER, « Front littéraire commun », 15 juin 1935, *op. cit.*, p. 228.

<sup>304</sup> *Id.*, p. 228sq.

<sup>305</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 104 : « Le romancier, l'auteur dramatique devrait prendre à cœur d'être le témoin impartial de son époque, ou partial même ».

<sup>306</sup> Dans ce procédé, les populistes autour de Lemonnier ressemblent particulièrement à l'image typique de l'avant-garde, cf. G. SAPIRO, « Das französische literarische Feld: Struktur, Dynamik und Formen der Politisierung », *op. cit.*, p. 165.

<sup>307</sup> M. COLLOMB, *La littérature art déco. Sur le style d'époque*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 107-111.

<sup>308</sup> *Id.*, p. 106.

de la littérature se reflète au sein de la *NRF* par la volonté d'ouvrir aussi la revue à des écrivains catholiques ou aux écrivains avant-gardistes modérés sous la direction de Jacques Rivière et, à plus forte raison, sous celle de Jean Paulhan à partir de 1925<sup>309</sup>. Cette ouverture conduit la *NRF* à s'impliquer davantage dans des débats d'ordre intellectuel et, dans un deuxième temps, dans une aporie du positionnement politique.

L'implication de la *NRF* dans le discours intellectuel provoque incidemment un rapprochement du débat sur le rôle du 'peuple' dans la littérature : en novembre 1928, Paulhan publie un essai de Jean Guéhenno, « L'Humanité et les humanités » dans lequel le critique d'*Europe* signale le grand écart entre le 'peuple', identifié à l'« humanité » dans l'essai, et les tentatives de la création d'une culture intellectuelle que Guéhenno appelle les « humanités ». Guéhenno prend la défense du 'peuple' contre une culture élitiste qui ne garantit pas l'accès à tous. Dans la tradition de Jules Michelet, il prône l'éducation du 'peuple' et exige que la culture ne puisse plus exclure les défavorisés de la société. Ce faisant, il souligne à quel point la culture intellectuelle détient une puissance libératrice qui pourrait être conciliée avec la lutte pour l'égalité de classes. Dans son essai, Guéhenno fait preuve de sa sympathie pour la révolution communiste, mais insiste simultanément sur l'abîme qui les sépare quant à la question de la culture. Le véritable intérêt réside cependant dans le fait que Guéhenno réussit à placer son essai dans la *NRF* et ouvre ainsi la revue à la prise de position politique, même si ce n'est qu'avec un ton modéré – en faveur de la révolution, mais contre la destruction de l'héritage culturel. Par le biais de son article, l'entourage de la *NRF* prend conscience du discours autour du 'peuple'. Ce qui déclenche un débat sur la crise de l'humanisme au sein de la *NRF* lors duquel la revue cherche à garder sa distance par rapport à l'esthétique populiste ainsi qu'à une véritable politisation.

Il est possible d'expliquer cette double brèche entre la revue et la politisation d'un côté et l'esthétique populiste de l'autre, grâce aux convictions littéraires de Jean Paulhan. En effet, la position hétéronome des partis politiques et celle des sympathisants du roman populiste peuvent être identifiées à sa notion de « terreur » qui se développe dans *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* :

Il semble qu'à l'instant d'une découverte qui va changer la figure du monde, chaque poète se voie, comme Colomb, pendu à son mât et menacé de mort. Je ne sache pas de danger plus insidieux ni de malédiction plus mesquine que ceux d'un temps où *maîtrise* et *perfection* désignent à peu près l'artifice et la convention vaine, où *beauté*, *virtuosité* et jusqu'à *littérature* signifient avant tout ce qu'il *ne faut pas faire*.<sup>310</sup>

---

<sup>309</sup> M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>310</sup> J. PAULHAN, *Les fleurs de Tarbes*, *Œuvres complètes* III, B. Baillaud (éd.), Paris, Gallimard, 2011, p. 121. Italiques reprises de l'original.



La terreur consiste à dénoncer la conformité aux règles établies et un certain classicisme du langage. Paulhan constate une telle façon de terreur dans toute la production du champ littéraire de son temps, au plus tard en 1936, date de la première version de son essai. Dans la version de 1941, il s'affronte plus précisément contre le réalisme et le surréalisme qui tous les deux esquivent la question de la responsabilité pour l'expression stylistique en « s'effa[çant] ici devant le document humain, là devant le document surhumain »<sup>311</sup>. Paulhan conclut que cette littérature sans forme, dont il est même exigé de ne pas porter des traces d'une création, est une expression de la terreur car

[l]'on appelle *Terreurs* ces passages dans l'histoire des nations [...]où il semble soudain qu'il faille à la conduite de l'État, non pas l'astuce et la méthode, ni même la science et la technique – de tout cela l'on n'a plus que faire –, mais bien plutôt une extrême pureté de l'âme, et la fraîcheur de l'innocence commune.<sup>312</sup>

Paulhan se positionne donc à l'encontre de l'exigence de l'authenticité qui caractérise l'esthétique populiste – et, dans une forme légèrement altérée, la base des poétiques surréalistes. Paulhan n'accepte pas l'engouement pour l'authenticité et continue à défendre l'autonomie de la littérature, même après la politisation de Gide en 1932 et la politisation de la NRF en faveur de la guerre à partir de 1938<sup>313</sup>.

Au niveau de son apolitisme de base, la position esthète et la NRF s'accordent néanmoins bien avec la vision du roman populiste telle qu'elle se formule dans le *Manifeste du roman populiste* de Lemonnier. Au fond, l'écart entre Lemonnier et la NRF s'explique seulement à partir de deux éléments : premièrement, le « classicisme moderne » affiché par la revue que Lemonnier considère comme une « pose » bourgeoise ; deuxièmement, la position de force de la NRF face au groupe d'écrivains qui se rassemblent autour de Lemonnier et qui détiennent peu de capital culturel. Ces deux éléments suffisent cependant à séparer assez clairement les deux groupements dans le champ littéraire : en effet, à part Jean Prévost, qui fait partie de la nouvelle génération admise à la collaboration à la NRF, aucun autre écrivain du cercle intérieur de la revue se rapproche de l'esthétique populiste, il en va de même du côté de la littérature prolétarienne<sup>314</sup>.

#### 2.4.2. La notion de 'peuple' face à la littérature militante : l'impossible alliance à la littérature révolutionnaire

---

<sup>311</sup> *Id.*, p. 126.

<sup>312</sup> *Id.*, p. 134.

<sup>313</sup> À propos de la politisation de la revue, cf. M. CORNICK, « Une institution française : La *Nouvelle Revue Française* de Jean Paulhan », *Études littéraires*, vol. 40, n° 1, 2009, p. 77-96, p. 91sq.

<sup>314</sup> Marcel Aymé publie dans la NRF, ne représente cependant pas le cercle intérieur de la revue qui est composé, selon Einfalt, de Jean Paulhan, Benjamin Crémieux, Charles Du Bos, Bernhard Groethuysen, et à partir de 1923, Ramon Fernandez, Jean Prévost et Marcel Arland (M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 157).

La deuxième opposition qu'il convient de rappeler est celle entre la littérature militante de gauche et l'esthétique populiste, évidente au moment des résolutions de Kharkov, condamnant le roman populiste, la littérature prolétarienne de Poulaille ainsi que la revue *Monde* de Barbusse. Étant donné que cette partie du débat est déjà très bien explorée par la recherche,<sup>315</sup> il suffit de revenir sur quelques éléments centraux de cette opposition et de montrer comment le réalisme socialiste, dont Louis Aragon se fait le premier – et pratiquement le seul – promoteur en France pendant l'entre-deux-guerres<sup>316</sup>, et toute la littérature militante conforme à la ligne du parti communiste jusqu'à 1932 se distinguent de l'esthétique populiste.

Les analyses précédentes ont déjà montré que les critiques hétéronomes adressent deux griefs majeurs au roman populiste ainsi qu'à la littérature prolétarienne selon le modèle de Poulaille : d'une part, ces deux courants défendraient un modèle réaliste erroné, qui ne cède pas assez de place à la réflexion d'ordre historique ; d'autre part, les protagonistes des romans de ces courants ne se présenteraient pas comme des « héros positif[s] »<sup>317</sup> qui conduiraient les lecteurs à s'identifier et à prendre conscience de la nécessité de la révolution. Comme je l'ai déjà indiqué, les critiques et écrivains communistes préfèrent le modèle du réalisme balzacien qui emploie un certain didactisme historique pour encadrer les personnages : la littérature révolutionnaire doit relever un certain déterminisme historique qui soulignant l'exemplarité des protagonistes représentés. Comme le montrent les affirmations d'Aragon dans *Pour un réalisme socialiste*, l'écriture réaliste est perçue dans ce cadre comme un outil pour dévoiler l'importance de la révolution :

Nous autres, les alliés du prolétariat révolutionnaire, ses frères de combat, nous avons pour devoir de jeter à bas ce trompe-l'œil, nous autres nous attendons tout de la dénonciation de la réalité. Nous n'avons rien à cacher, et c'est pourquoi nous accueillons comme une parole joyeuse le mot d'ordre de la littérature soviétique, le réalisme socialiste.<sup>318</sup>

Chaque forme d'esthétisme, dénoncée comme une expression fasciste<sup>319</sup>, est représentée par Aragon comme une tentative d'occulter la vérité. Or, la lutte pour la libération des

---

<sup>315</sup> Il suffit de citer à titre indicatif quelques titres d'envergure : J.-P. A. BERNARD, *Le Parti Communiste Français et la question littéraire*, *op. cit.* ; N. RACINE-FURLAUD, « Les mouvements en faveur de la littérature prolétarienne en France : 1928-1934 », *op. cit.* ; J.-M. PERU, *Des Ouvriers écrivent*, *op. cit.* ; K.-A. ARVIDSSON, *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*, *op. cit.*, ainsi que *Sociétés & Représentations*, n° 15, 2003, dirigé par Paul Aron et Gisèle Sapir, avec le sujet : « Repenser le réalisme socialiste ».

<sup>316</sup> Si par exemple Paul Nizan soutient lui aussi les efforts d'une littérature révolutionnaire conforme aux idéaux du PC, il n'utilise cependant pas le terme de « réalisme socialiste », mais parle de « littérature révolutionnaire », cf. P. OLIVERA, « Aragon, "réaliste socialiste". Les usages d'une étiquette littéraire des années trente aux années soixante », *Sociétés & Représentations*, n° 15, 2003, p. 229-246, p. 236.

<sup>317</sup> R. ROBIN, *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

<sup>318</sup> L. ARAGON, *Pour un réalisme socialiste*, Paris, Denoël et Steele, 1935, p. 85sq.

<sup>319</sup> *Id.*, p. 82.

classes prolétaires aurait justement besoin de la représentation la plus véridique possible, d'où s'explique l'importance du réalisme. En effet, au niveau esthétique, les revendications qu'Aragon présente pour le réalisme socialiste ne représentent pas de véritables innovations ; la seule valeur nouvelle – et la plus essentielle pour Aragon – est le lien entre le réalisme et l'idéologie communiste<sup>320</sup>. La littérature prolétarienne de Poulaille et le roman populiste de Lemonnier, en revanche, s'opposent précisément contre cette alliance essentielle entre l'idéologie politique et l'esthétique littéraire.

La relation entre le récit littéraire, la présentation de la situation historique et l'idéologie révolutionnaire, qui caractérise le réalisme socialiste et marque l'écart par rapport à l'esthétique populiste, apparaît aussi dans la littérature révolutionnaire d'autres écrivains, tel Paul Nizan. Son premier roman paraît en 1933 chez Grasset et représente la vie entière d'un ingénieur-cheminot qui naît en 1864 dans une simple famille ouvrière – son père est déjà employé de la compagnie des chemins de fer –, qui gravit ensuite l'échelle de la hiérarchie sociale et meurt 1927 suite à une crise cardiaque. Si l'histoire de ce roman est très simple et racontée d'une façon presque parfaitement linéaire – seulement le premier chapitre ne relève pas de cette structure, relatant d'abord les funérailles du personnage – ce qui distingue le récit est justement son style narratif pédagogique, qui souligne l'appartenance d'Antoine Bloyé à une certaine tranche du prolétariat vivant le « déclassement par le haut »<sup>321</sup>, c'est-à-dire l'aliénation de sa classe de naissance suite à son ascension personnelle comme ingénieur. Chaque étape de la vie d'Antoine Bloyé est encadrée dans un contexte historique<sup>322</sup> et les étapes successives – le succès à l'école, les femmes qu'il rencontre, le mariage favorable à son ascension, les promotions etc. – expliquent l'éloignement du protagoniste de ses racines. Dans cette représentation du déracinement, le narrateur est éminemment présent chez Nizan :

Il pensait à Marcelle, se sentant coupable : et sans doute, il l'était, il sentait que son mariage couperait tous les liens avec les gens de son espèce, ce serait sa première ascension sociale, sa première mutilation. Son déclassement... Tous les déclassements ne se font point par en bas.<sup>323</sup>

---

<sup>320</sup> Cf. P. OLIVERA, « Aragon, "réaliste socialiste". Les usages d'une étiquette littéraire des années trente aux années soixante », *op. cit.*, p. 238.

<sup>321</sup> Ambroise développe ce terme suite aux travaux de Richard Hoggart et de Vincent de Gaulejac et montre en quoi la littérature prolétarienne représente toujours, à une certaine échelle, ce sort de l'intellectuel issu de la classe ouvrière, cf. J.-C. AMBROISE, « Écrivain prolétarien », *op. cit.*, p. 44.

<sup>322</sup> Il suffit de revenir sur le moment où Antoine Bloyé intègre l'École nationale d'arts et métiers où le narrateur rapporte comment et pour quelle raison cette institution a été fondée bien que Bloyé « ne savait rien » de cela et que les événements aient lieu « [J]oin de lui, avant même qu'il fût né, dans des bureaux, dans des assemblées d'actionnaires, des parlements, des corps savants » (P. NIZAN, *Antoine Bloyé*, 1. éd, Paris, Grasset, 2005, p. 76).

<sup>323</sup> *Id.*, p. 121.

Le narrateur évalue constamment dans le roman le sens des événements rapportés. L'extrait présenté ci-dessus anticipe les événements successifs et révèle ainsi l'omniscience et le caractère explicatif du narrateur. Par conséquent, il ne présente pas uniquement la narration du déracinement, mais aussi l'analyse de ce processus d'adaptation à un certain ordre social comme une trahison de classe<sup>324</sup>. De cette manière, le message du roman devient clair : *Antoine Bloyé* ne s'intègre pas dans le courant des romans populistes ou dans la littérature prolétarienne telle que Poulaille se l'imagine : Nizan veut transporter un message politique qui doit éveiller chez le lecteur une conscience et une solidarité de classe afin d'aboutir à la libération de la classe ouvrière. De cette manière, le roman de Nizan assume une charge idéologique qui garantit pour Louis Aragon toute la qualité du livre : « Et bien que nos gens signalent comme un défaut de l'ouvrage qu'on y sente *l'idéologie*, ce qui est, on le sait, un vice rédhibitoire, il faut bien dire que c'est par l'idéologie que vaut, au-delà du style, et le dominant, le premier roman de notre camarade Nizan »<sup>325</sup>. Aragon va jusqu'à identifier *Antoine Bloyé* comme « l'expression de ce *réalisme socialiste* »<sup>326</sup>, contrairement à *Un mort tout neuf* de Dabit qui n'opérerait que le renouveau du naturalisme.

Cette appropriation du roman de Nizan pour le programme du réalisme socialiste qu'Aragon emploie en France comme étiquette afin de fonder une nouvelle avant-garde de littérature politique<sup>327</sup>, n'est cependant pas complètement juste étant donné que Nizan ne représente pas le « héros positif », typique de cette forme d'écriture : en effet, Bloyé est un anti-héros qui ne réagit pas aux signes de lutte qui lui apparaissent. Le narrateur souligne à tout moment du récit l'ignorance et l'inertie du protagoniste avec une succession de négations :

« [d]es forces dont les origines sont très éloignées de sa vie le poussent déjà vers des canaux bien tracés de la société : il les ignore, il ne pense pas si loin »<sup>328</sup> ;

« [e]ntre Marcelle et le service des trains, il oubliait complètement qu'il pourrait être un jour, demain, du côté des maîtres. Il n'avait pas assez d'imagination pour se décrire son avenir, il adhérait à la vie présente »<sup>329</sup> ;

« [r]ien ne l'avait intéressé particulièrement à lui-même, que de brefs accès fiévreux. Rien ne lui avait signalé les occasions où il avait été un homme, jamais il ne s'était sérieusement demandé le sens de l'expression, être un homme »<sup>330</sup>.

<sup>324</sup> Cf. F. FEDERINI, « La figure du traître dans les romans de Paul Nizan », dans B. Lahire (éd.), *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent : Mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2011, p. 79-102, p. 83.

<sup>325</sup> L. ARAGON, « Livres : Antoine Bloyé », *Commune*, vol. 7-8, s. d., p. 824-826, p. 826.

<sup>326</sup> *Id.*

<sup>327</sup> P. OLIVERA, « Aragon, "réaliste socialiste". Les usages d'une étiquette littéraire des années trente aux années soixante », *op. cit.*, p. 238.

<sup>328</sup> P. NIZAN, *Antoine Bloyé, op. cit.*, p. 59.

<sup>329</sup> *Id.*, p. 110.

<sup>330</sup> *Id.*, p. 254.

Par le biais d'une telle négativité prononcée, le narrateur décrit clairement le protagoniste du roman comme un anti-héros qui ne prend pas conscience – ou bien trop tard – de son devoir social et lance ainsi, à partir de cet exemple négatif, le véritable appel au lecteur. De cette façon, Nizan poursuit le même objectif que le réalisme socialiste, mais il ignore un de ces préceptes centraux, la présence d'un héros positif. Néanmoins, l'esthétique de la littérature communiste militante s'oppose aussi chez Nizan à l'esthétique populiste qui contient le paradigme de l'apolitisme de l'œuvre littéraire ou, au moins, la négation d'une adhésion évidente à une idéologie de parti.

Il ne faut cependant pas surévaluer le rôle d'une telle esthétique communiste au cours des années trente. Effectivement, l'esthétique du réalisme socialiste prend son véritable envol seulement après la Seconde Guerre mondiale et ne représente guère de poétique de préceptes pendant les années 1930<sup>331</sup>. À partir de la fondation de l'AEAR et plus précisément à partir de l'adoption de la politique du rassemblement, le soutien du parti communiste peut s'exprimer aussi en dehors de la création littéraire et le parti communiste ne cherche plus à condamner les écrivains qui divergent de l'esthétique promue par le parti. Il s'agit dès lors de motiver les écrivains « compagnons de route » à adhérer à l'association et, par conséquent, le parti accorde plus de liberté aux écrivains dans leur création littéraire, ce qui provoque, entre autres, l'adhésion de Tristan Rémy en 1935 à l'AEAR<sup>332</sup>. De cette manière, le parti communiste change de stratégie : au lieu de vouloir politiser directement la littérature, il se concentre sur la politisation des agents du champ littéraire et attend une politisation de la littérature dans un pas subséquent.

Le grand essor de l'AEAR coïncide enfin, au plan de l'esthétique littéraire, avec un changement de sujet : au lieu de mettre en scène le quotidien du 'peuple', les auteurs s'intéressent davantage à des récits d'engagement dans la lutte antifasciste comme c'est le cas pour *Espoir* de Malraux qui met en scène l'engagement de l'auteur contre le fascisme lors de la guerre civile espagnole. De cette façon, l'AEAR marque doublement une limite pour l'esthétique populiste : si des écrivains importants pour le roman populiste et la littérature prolétarienne comme Eugène Dabit, Louis Guilloux et une grande partie des collaborateurs d'*Europe* adhère assez tôt à l'association communiste, ce pas marque une distanciation du groupe de Lemonnier, mais pas encore de l'esthétique populiste comme je le montrerai à l'exemple de l'œuvre d'Eugène Dabit. Mais cette décision montre

---

<sup>331</sup> Gisèle Sapiro signale que le réalisme socialiste ne représente plus qu'un « imprimatur » au moment de la publication des *Cloches de Bâle* d'Aragon en 1934, cf. G. SAPIRO, « Formes et structures de l'engagement des écrivains communistes en France. De la "drôle de guerre" à la Guerre froide », *Sociétés & Représentations*, n° 15, n° 1, 2003, p. 154-176, p. 158.

<sup>332</sup> J.-C. AMBROISE, « Entre Littérature prolétarienne et réalisme socialiste: le parcours de Tristan Rémy », *op. cit.*, p. 51.

premièrement que les écrivains sont prêts, pendant l'entre-deux-guerres, à se politiser. Cette politisation conduit, dans un deuxième temps, à un changement de sujet : au lieu de s'intéresser au 'peuple' et à son sort, la littérature se consacre à l'antifascisme et porte son regard ailleurs, soit dans des reportages, soit dans le roman comme pour Malraux.

#### 2.4.3. *La position moyenne : convergences programmatiques et impossibilité d'un « Front littéraire commun »*

Entre ces deux positions extrêmes, le pôle autonome et le pôle hétéronome, se crée entre 1928 et 1935 un sous-champ moyen qui se caractérise non par l'appartenance à une même école littéraire ou un groupe identitaire d'écrivains, mais par une esthétique partagée que j'appelle, en référence au *Manifeste du roman populiste*, l'esthétique populiste. Cette appellation semble, à première vue, déplacée étant donné que le roman populiste ne dispose pas d'une influence très importante au niveau de l'histoire littéraire. Mais c'est le roman populiste qui se trouve exactement au centre de ce champ médian et qui établit les liens entre les agents divers qui s'y manifestent<sup>333</sup>. En outre, le débat autour du roman populiste est le « catalyseur »<sup>334</sup> pour l'existence de ce champ et pour la radicalisation des positions comme le constate Jean-Michel Péru. Finalement, l'appellation tient mieux compte de la mise en scène du 'peuple', omniprésente dans la littérature de cette période, alors que celle proposée par Benoît Denis, la « littérature de bonne volonté »<sup>335</sup>, inspirée par le titre de la série des romans de Jules Romains, ne peut pas tenir compte d'auteurs importants pour le roman populiste comme André Thérive, étant donné qu'il ne montre aucune forme de sympathie pour le communisme et se situe, comme bien d'autres auteurs tel Marcel Aymé, politiquement à droite, préférant collaborer pendant l'occupation nazie.

Un autre grief que l'on pourrait adresser à cette catégorie découle précisément de l'état diffusé des éléments esthétiques au sein du champ littéraire. En effet, le champ moyen, dominé par l'esthétique populiste pendant les années 1928 et 1935, réunit des agents de groupes adversaires – comme je l'ai souligné maintes fois, au plan esthétique, la différence entre le groupe de Lemonnier et celui de Poulaille est minime et parfois inexistant –, mais aussi des auteurs qui revendiquent fortement leur indépendance comme Louis Guilloux et d'autres qui ne se prononcent même pas dans les débats autour du renouveau du réalisme littéraire, tels Pierre Mac Orlan ou Marcel Aymé. Néanmoins, un tel rapprochement n'est pas erroné si l'on regarde les motifs et les sujets qui se répercutent au travers de tout ce champ de production moyen se situant à la fois entre les pôles de

---

<sup>333</sup> Cf. P. ROGER, « Le roman du populisme », *Critique*, vol. 776-777, n° 1, 2012, p. 5-23, p. 8.

<sup>334</sup> J.-M. PERU, *Des Ouvriers écrivent*, *op. cit.*, p. 130.

<sup>335</sup> B. DENIS, « La littérature de "bonne volonté" dans la France d'entre-deux-guerres », *op. cit.*

l'autonomie et de l'hétéronomie ainsi qu'à mi-chemin entre la haute légitimité et la consécration temporelle<sup>336</sup>. À titre d'exemple, la théorie du « fantastique social » corrobore la revendication d'un pittoresque du 'peuple' se trouvant dans le *Manifeste* de Lemonnier et l'élargit sous la forme d'une théorie d'une vision alternative de la modernité, focalisant davantage l'influence des technologies sur les traditions et le changement de la vie en commun dans les villes ; les romans *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit, œuvre-clé du roman populiste, et *La Rue sans nom* de Marcel Aymé semblent se situer dans les mêmes groupes sociaux et représentent les mêmes formes de sociabilité. L'appartenance ou la non-appartenance aux groupes ou écoles littéraires ne joue plus un rôle prépondérant dans la structuration du champ littéraire à cette époque ; au sein du champ moyen, les sympathies politiques, trop floues pour se cristalliser comme de véritables dogmatismes idéologiques, n'ont pas non plus une force particulière sur la structuration. C'est uniquement à partir du moment où l'AEAR prend de la vigueur et que la situation politique change avec l'avènement du Front Populaire que le champ médian s'effondre et que la scission entre le pôle hétéronome et le pôle autonome se précise à nouveau – avec un fort déséquilibre pour le pôle hétéronome.

L'existence courte de ce champ moyen et de son esthétique concomitante dans la production littéraire s'explique notamment par deux raisons. Premièrement, la politisation du champ littéraire et notamment la politique de rassemblement du parti communiste ouvrent la voie aux écrivains sympathisants de gauche qui s'engagent auprès du parti communiste sans pour autant devoir compromettre leurs conceptions esthétiques personnelles. L'imminence de la Seconde Guerre mondiale provoque un décalage des visions esthétiques de la représentation d'un 'peuple' pauvre et pittoresque vers des sujets plus engagés qui conduit finalement à l'essor de la littérature engagée qui éclipse cette littérature de « situations moyennes »<sup>337</sup>. Deuxièmement, le champ moyen est composé de groupements trop opposés l'un de l'autre pour qu'un essor comme position partagée affichée devienne impossible<sup>338</sup>. La lutte pour le positionnement dans le champ s'accompagne, et pour le groupe de Lemonnier et pour celui de Poulaille, d'un fort combat pour se distinguer<sup>339</sup> ; ce combat, en revanche, limite leurs capacités de croître et de se

---

<sup>336</sup> Denis situe de la même manière la littérature de « bonne volonté » (cf. *Id.*, p. 215).

<sup>337</sup> Cette appellation est de J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 2008, p. 221.

<sup>338</sup> Les schémas en annexe (1 et 2), qui se basent dans leur structuration aux travaux de Pierre Bourdieu et de Gisèle Sapiro, doivent servir à éclairer davantage la situation et les positions des agents dans le champ littéraire de l'entre-deux-guerres. Le premier montre d'une manière simplifiée les positions et trajectoires des écrivains cités dans ce travail ; le second, en revanche, cherche à situer les différentes revues analysés ci-dessus, dans le champ littéraire entre 1928 et 1935.

<sup>339</sup> Bourdieu constate dans une phrase célèbre ce fonctionnement du champ littéraire qu'il décrit comme « un univers où exister c'est différer » (P. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 393).

développer en tant qu'écoles dominantes. La destruction de cette production mitoyenne ne s'explique donc pas uniquement par les pressions politiques sur le champ littéraire et l'affaiblissement du pôle autonome, mais aussi par les tensions à l'intérieur.

Pourtant, Lemonnier et son groupe entreprennent deux tentatives pour unifier le champ médian autour de leur étiquette. D'abord, la femme de lettres Antonine Coulet-Tessier fonde entre 1930 et 1931 le Prix du roman populiste sous la tutelle d'André Thérive qui est pour la première fois annoncé dans *Les Nouvelles littéraires*. Dans cette annonce, il est stipulé que le « Populisme n'est pas une École littéraire », mais « seulement le nom symbolique qu'on a pris l'habitude de donner à une tendance qui semble fort à encourager, chez les romanciers modernes, celle de l'observation sociale »<sup>340</sup>. De cette manière, les promoteurs du prix soulignent l'indépendance de ce prix et utilisent le terme de « Populisme » d'une façon assez vaste, analogue à l'emploi d'esthétique populiste dans ce travail. Cette indépendance est également soulignée par la composition du jury qui inclut à part Lemonnier, Thérive, Coulet-Tessier et les critiques des *Nouvelles littéraires* Frédéric Lefèvre et Edmond Jaloux, un des grands écrivains pacifistes de l'époque, Georges Duhamel<sup>341</sup>. Aussi, le prix cherche-t-il à mobiliser l'ensemble des romanciers de l'époque à s'intéresser à l'étiquette du populisme. Le prix en soi remporte un certain succès étant donné qu'il existe toujours, mais il ne jouit pas d'une très grande renommée ce qui montre l'échec de la stratégie de la fondation du prix<sup>342</sup>.

La deuxième tentative est l'appel déjà évoqué que Lemonnier lance au Groupe d'écrivains prolétariens de Poulaille à savoir de fonder un « front littéraire commun ». Lemonnier publie l'appel dans deux articles distincts avec le même titre sous des aspects distincts. Le premier appel est publié encore une fois dans *L'Œuvre* et ferme ainsi de manière consciente la boucle avec le *Manifeste du roman populiste*. Lemonnier s'y adresse explicitement aux écrivains prolétariens qui auraient montré d'abord leur enthousiasme pour le populisme avant d'y « tourn[er] le dos », « comme sur un mot d'ordre »<sup>343</sup>. Lemonnier stipule également qu'« aucune doctrine littéraire » ne sépare les deux courants et que c'est uniquement la conception de l'authenticité renforcée chez les prolétariens qui marque la différence ; Lemonnier suggère que les deux groupes devraient s'unir comme les partis politiques sous le Front populaire et lance surtout son appel aux écrivains Eugène Dabit, Henry Poulaille et Tristan Rémy. Dans cet article, Lemonnier n'explique

---

<sup>340</sup> *Les Nouvelles littéraires*, 17 janvier 1931, p. 2.

<sup>341</sup> Les autres membres du jury sont John Charpentier, Léon Deffoux, Daniel Halévy, Robert Kemp, le critique de la NRF Gabriel Marcel, Pierre Mille et Robert Bourget-Pailleron.

<sup>342</sup> P. ROGER, « Le roman du populisme », *op. cit.*, p. 8.

<sup>343</sup> L. LEMONNIER, « Encore un manifeste ? "Front littéraire commun" », *op. cit.*



pourtant pas la nécessité de s'unir et surtout quel « adversaire » il faudrait combattre. Un deuxième article qui paraît un jour après dans le *Mercure de France* précise ces détails : le Front littéraire commun devrait en premier lieu s'opposer aux avant-gardes littéraires et au « gidisme », donc aux groupes les plus autonomes du champ littéraire à cause de leur inscription dans une « tradition anarchique, individualiste, antisociale »<sup>344</sup> qui ne se soucie que de la forme et ne réussit pas à résoudre les questions morales. Contrairement à ces mouvements, le populisme littéraire montrerait clairement sa position : selon Lemonnier, « le réalisme et le populisme sont démocratiques ; ils sont nés du groupement dans les villes »<sup>345</sup> et dépassent ainsi la politique au sens strict : la démocratie de ces courants littéraires entre bien plus profondément dans les valeurs nationales de la République française qui se sont instaurées avec la Révolution de 1789. Après un aperçu historique du développement du réalisme après la Révolution jusqu'à la situation présente, Lemonnier aborde la situation délicate des écrivains prolétariens qui sont soi-disant les seuls à être isolés étant donné que les communistes ont acceptés les écrivains bourgeois grâce à la politique du rassemblement : « la position des prolétariens français, groupés autour de Poulaille, est devenue difficile à cet égard. Ils ont rejeté l'orthodoxie marxiste et ont été ainsi attaqués par les écrivains qui l'acceptent. Mais il importe d'oublier ces dissensions [...] »<sup>346</sup>. Le Front littéraire que Lemonnier propose est donc un mouvement littéraire parfaitement apolitique, uniquement intéressé à un art social devant servir à rappeler les valeurs du 'peuple' et indirectement préoccupé d'atteindre un autre public que la littérature autonome. Lemonnier identifie clairement les adversaires du Front littéraire commun : d'une part, les avant-gardes et les esthètes « dont le regard vire vers les nuages »<sup>347</sup> et qui utilisent l'esthétisme pour cacher leurs tergiversations au plan politique – cette attaque s'adresse à la fois à Gide qui se déclare pour le Parti communiste en 1932 et à Aragon. D'autre part, le geste de la main tendue vers les écrivains prolétariens définit le deuxième ennemi, l'AEAR qui encercle lentement les deux groupes, même si Lemonnier ne souligne que l'isolation des écrivains prolétariens.

Cet appel pour un Front littéraire commun marque cependant un échec. Henry Poulaille réagit dans sa revue *À contre-courant* en septembre, réitère la volonté de ne défendre qu'une littérature d'ouvriers qui travaillent manuellement et exprime clairement sa position : « [q]u'ils nous foutent donc la paix. On travaille ; leurs théories, leurs appels

---

<sup>344</sup> L. LEMONNIER, « Front littéraire commun », 15 juin 1935, *op. cit.*, p. 228.

<sup>345</sup> *Id.*

<sup>346</sup> *Id.*, p. 235.

<sup>347</sup> *Id.*, p. 236.

ne nous intéressent point »<sup>348</sup>. Tristan Rémy, à son tour, répond directement à l'appel dans les pages de *L'Œuvre* : après qu'Aragon a déjà signalé dans *L'Œuvre* l'existence de l'AEAR et qu'elle représente déjà parfaitement le Front littéraire commun dont parlait Lemonnier, Rémy réitère cette opinion et souligne le caractère non-idéologique de l'association : « j'ai adhéré à l'AEAR, dans un but de pacification, de rassemblement, d'unification. J'ai adhéré à l'AEAR, parce qu'on ne m'a pas demandé de souscrire à un programme littéraire »<sup>349</sup>. De cette manière, la volonté de présenter un contre-poids autonome contre l'AEAR ne réussit pas à se réaliser. En effet, Léon Lemonnier sort peu après du champ littéraire : en 1935, il publie encore son roman *Cœur imbécile* dans les Éditions de la Nouvelle Revue critique et ne réapparaît guère plus, sauf comme angliciste universitaire, spécialiste de Poe, ou comme co-auteur de petites pièces, en partie pour la radio. La carrière littéraire de Lemonnier était trop fortement liée à l'étiquette du roman populiste pour y survivre.

Mais quelles sont donc plus précisément les caractéristiques de l'esthétique populiste ? Comme nous l'avons vu, le *Manifeste du roman populiste*, ne contient pas de programme exact sauf la représentation de « la pittoresque rudesse de la vie » des « petites gens »<sup>350</sup>. Si une telle revendication n'est guère exacte et ne comporte pas d'indices sur la forme concrète du roman populiste, la lecture de la production romanesque des années 1930 suggère une proximité esthétique au concept du « fantastique social » de Pierre Mac Orlan qui décrit bien la prédisposition particulière du réalisme à cette époque<sup>351</sup>. Dans la prochaine partie, je consacrerai par conséquent un chapitre à cette prédisposition pittoresque du réalisme et je présenterai une juxtaposition des conceptions du réalisme de l'époque qui accorde une priorité aux concepts de Pierre Mac Orlan.

---

<sup>348</sup> HENRY POULAILLE, « Front littéraire commun ? Non ! », *À contre-courant*, n° 3, septembre 1935, p. 185sq., repris dans H. POULAILLE, *La littérature et le peuple*, *op. cit.*, p. 266-268.

<sup>349</sup> T. REMY, « Front littéraire commun ? Front littéraire unique ? Une réponse de Tristan Rémy », *L'Œuvre*, 2 juillet 1935, p. 5.

<sup>350</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>351</sup> Benoît Denis appelle cette prédisposition du réalisme littéraire de la période le « réalisme magique » (B. DENIS, « Le roman peut-il se passer du réel ? Les querelles du réalisme », dans G. Fabry *et al.* (éd.), *Les frontières du réalisme dans la littérature du XXe siècle. Actes du colloque international (Louvain-la-Neuve 1-3 décembre 2004)*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2006, p. 21-34, p. 27.

### 3. Crise de l'esthétique, esthétique de crise : la fondation d'un réalisme de l'entre-deux-guerres

*[...] Que ce soit dans les fabliaux ou dans la peinture flamande tout art qui s'intéresse au peuple ou qui vient du peuple tend à devenir réaliste ; et réciproquement, tout art réaliste trouve sa matière d'élection dans les scènes populaires.<sup>1</sup>*

L'esthétique populiste s'appuie sur l'idée d'un réalisme littéraire qui doit représenter le quotidien des classes populaires. Comme le montre bien la citation ci-dessus, Lemonnier voit un lien essentiel entre l'approche réaliste et les sujets populaires qui explique bien ce parti pris. Néanmoins, il n'est pas le seul à repérer un lien essentiel entre le réalisme et la mise en récit du 'peuple' ; bien au contraire, la nécessité de revenir à une écriture réaliste est au cœur même de l'esthétique populiste. Pour cette raison, le chapitre présent cherchera à élucider la manière dont le réalisme devient un enjeu fondamental de la littérature de l'entre-deux-guerres. Ce faisant, il essaie également de répondre à la question de savoir comment les écrivains de cette époque envisagent un renouveau du réalisme.

Afin de mieux comprendre donc les bases réalistes de l'esthétique populiste, un premier sous-chapitre reviendra dans la forme d'un préambule théorique sur le terme de réalisme et son usage dans le contexte de la narratologie moderne ; ensuite, un deuxième chapitre analysera de plus près les éléments du *Manifeste* et d'autres textes manifestaires pour souligner les éléments distinctifs du réalisme prôné : l'authenticité, l'enjeu du français parlé, ainsi que la nécessité de dépasser la description réaliste pur en faveur d'un réalisme magique. Enfin, le dernier sous-chapitre tentera de démontrer l'importance sociale de cette rénovation de l'écriture réaliste : en effet, le nouveau réalisme de l'entre-deux-guerres se présente autant en France qu'ailleurs comme une réaction aux crises sociales suite à la Première Guerre mondiale. Pierre Mac Orlan exprime très bien ce rapport, mais l'esthétique populiste des autres écrivains et le retour du réalisme recèlent ce même rapport à la conscience de crise. De cette façon, le troisième chapitre prépare les études de cas suivants en étalant les bases réalistes de l'esthétique populiste et en comparant les approches des différents agents littéraires de l'époque.

---

<sup>1</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, Paris, La Renaissance du Livre, 1931, p. 194.

### 3.1. Pour une culture de la rue : Le réalisme de l'entre-deux-guerres

Thématiser le lien entre la littérature et sa représentation de la société, les mythes et les figures de style que la première invente pour s'approcher de l'expression de la vie d'une communauté, comporte un nombre considérable de problèmes lexicaux : comment, en effet, qualifier ce regard porté sur le monde que la littérature – parmi d'autres formes de création artistique, tel le cinéma ou la photographie – exprime afin de rendre compte et de critiquer les conditions sociales ? La notion de 'réalisme' semble s'imposer. Néanmoins, le terme de réalisme en soi reste ambigu<sup>2</sup> et désigne d'un côté une époque historique, qui trouve son apogée au XIX<sup>e</sup> siècle avec l'œuvre d'auteurs comme Balzac, Stendhal, Flaubert ou même Zola<sup>3</sup>, de l'autre une manière d'écrire<sup>4</sup> transhistorique qui poursuit le but de la *mimésis*<sup>5</sup>. Afin d'inclure dans son analyse également des auteurs comme Simenon ou Céline, Jacques Dubois parle au lieu d'écrivains réalistes de « romanciers du réel »<sup>6</sup> ; une telle formulation lui permet de faire abstraction des différences stylistiques des auteurs et de souligner, en revanche, les constantes d'une écriture qui cherche le lien avec la représentation de la société : selon Dubois, « [l]e roman du réel suppose par avance une construction de l'objet social »<sup>7</sup>. Tandis que la terminologie proposée par Dubois offre une approche plus large de la figuration du social et des différents procédés de totalisation narrative dans le roman, cette 'ouverture' implique également la difficulté que ni les socialités représentées au sein du roman, ni les techniques narratives employées pour leur représentation ne sont suffisamment

---

<sup>2</sup> Cf. à ce propos déjà Roman Jakobson qui constate le manque de rigueur dans la définition du terme dans « Du réalisme en art », R. JAKOBSON, *Questions de poétique*, T. Todorov (éd.), T. Todorov (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 31-39, surtout p. 32.

<sup>3</sup> Déjà Auerbach relie le projet naturaliste de Zola avec la *mimésis* réaliste (E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 5. Aufl, Bern, Francke, 1971, p. 476).

<sup>4</sup> Je traduis ici le terme de « Schreibweise », forgé par K. W. HEMPFER, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, Munich, Fink, 1973, p. 27.

<sup>5</sup> Cette différenciation s'appuie sur l'article de B. DENIS, « Le roman peut-il se passer du réel ? Les querelles du réalisme », dans G. Fabry et al. (éd.), *Les frontières du réalisme dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque international (Louvain-la-Neuve 1-3 décembre 2004)*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2006, p. 21-34, p. 21.

<sup>6</sup> J. DUBOIS, *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*, Paris, Éd. du Seuil, 2000. Jacques Dubois comprend sous la catégorie du réel une amplification de « l'effet de réel » barthésien : « l'idée d'effet de réel se révèle opératoire dès qu'on ne la limite pas aux seuls détails insignifiants : le discours réaliste s'authentifie de nombreuses marques qui appartiennent à sa stratégie mais ne se vident pas de sens pour autant » (p. 41). La première marque est la référence aux structures sociales qui repose sur une conviction sociologique de pouvoir révéler « une société de classes et de classements, et que les individus sont conditionnés par cette division » (p. 65). À part cela, le réel se distingue également par « l'effet de totalité » (p. 76), qui donne au lecteur l'impression d'être confronté à un univers autonome, et par l'importance du détail qui met en scène une société obsédée par les objets et qui inscrit ainsi le récit dans le contexte de son public contemporain (p. 103sq.)

<sup>7</sup> *Id.*, p. 46.

distinguées : la société telle qu'elle est envisagée chez Proust est différente de celle de Louis-Ferdinand Céline, néanmoins, Dubois classe les deux auteurs comme des « romanciers du réel ».

Pour cette raison, Sophie Bérout et Tania Régin proposent une autre terminologie apte à limiter le champ de recherche : elles emploient le terme de « roman social » afin de décrire une « littérature engagée du côté du monde ouvrier »<sup>8</sup> de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'extrême contemporain ; cependant, elles ne désignent pas avec ce terme uniquement la littérature ouvrière dans un sens strict, la représentation des artisans et des employés chez des auteurs comme Louis Guilloux est également thématifiée, par exemple<sup>9</sup>. Le « roman social » désigne plutôt des récits qui représentent les difficultés d'une société marginale et instable, tant au niveau économique qu'à l'échelle de l'urbanisme, des conditions de travail et de la sécurité sociale. Le « roman social » doit faire entendre les « voix d'en bas »<sup>10</sup>, sans différencier entre les métiers ou les classes sociales. Ce qui compte – au moins pour la période de l'entre-deux-guerres – est la mise en scène d'un système social hiérarchisé avec une 'haute' classe bourgeoise, inatteignable, et la focalisation sur le 'bas', sur une partie marginalisée de la société, qui apparaît comme exclue de la sphère publique. Autrement dit, le « roman social » de l'entre-deux-guerres invente le mythe d'une société populaire urbaine qui se retrouve dépassée par la modernité ; il met en scène une classe que Sophie Bérout appelle les « gens de peu »<sup>11</sup>, mais qui reste dans la majorité des cas inerte, étant donné qu'elle est présentée comme modèle éthique.

Une telle construction narrative de la socialité et notamment de ses ruptures peut s'inscrire explicitement dans un discours sociologique et politique plus large : c'est le cas du projet de la littérature prolétarienne d'après Henri Barbusse qui adopte la conception marxiste du « prolétariat » et veut promouvoir sa montée au pouvoir par le biais de

---

<sup>8</sup> S. BEROUT et T. REGIN, « Introduction. Réflexions sur la notion de roman social », dans S. Bérout et T. Régin (éd.), *Le Roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2002, p. 9-16, p. 11.

<sup>9</sup> Y. PELLETIER, « L'univers social des artisans et employés. Louis Guilloux », dans S. Bérout et T. Régin (éd.), *Le Roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2002, p. 79-88.

<sup>10</sup> Cf. S. BEROUT et T. REGIN, « Introduction. Réflexions sur la notion de roman social », *op. cit.*, p. 12. C'est le titre de la collection des éditions Plein Chant animée par Edmond Thomas et qui contient notamment des ouvrages d'auteurs prolétariens et des textes à propos de la littérature prolétarienne. Le titre est une citation du poème « La fée aux rimes » de 1842 par Pierre Jean de Béranger : « Ces artisans chantent, fredonnent, racontent./Le peuple parle ; hier il bégayait,/Du haut du trône on s'écrie inquiet:/Voici les voix d'en bas qui montent » (cf. P. J. DE BERANGER, « La fée aux rimes », dans *Dernières chansons de P.J. Béranger (1834-1851)*, Paris, 1842, p. 232).

<sup>11</sup> S. BEROUT, « De 1914 à 1939. Une littérature de lutte des classes », dans S. Bérout et T. Régin (éd.), *Le Roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2002, p. 71-77, p. 76.

l'expression littéraire, faisant foi à l'exemple de Zola<sup>12</sup>. Mais le recours à la mise en scène d'un système social polarisé et l'attention prêtée aux mécanismes de l'exclusion sociale informent également l'œuvre d'auteurs qui récusent l'idée d'une affiliation à une idéologie de parti ou dans un combat politique, comme c'est le cas des auteurs populistes. En effet, l'intérêt porté à la vie 'réelle' par le biais de la description des défavorisés semble une constante du « roman social » de l'entre-deux-guerres. De ce point de vue, ce « roman social » fait partie de ce que Pierre Rosanvallon appelle la « figuration directe du social »<sup>13</sup> : la littérature, notamment le roman, devient un outil de la représentation démocratique à côté d'une représentation politique perçue comme défailante<sup>14</sup>.

Les difficultés lexicales que l'on confronte en décrivant la mise en récit de la 'réalité' – ou plus exactement : de la vie sociale d'une époque et de ses problèmes – deviennent encore plus flagrantes si l'on s'intéresse de plus près à l'expression culturelle de l'entre-deux-guerres, notamment à la littérature, mais aussi à la photographie ou au cinéma : il peut surprendre dans quels termes l'importance d'une représentation réaliste est discutée à cette époque, sachant que le terme de réalisme est largement évité quoique l'idéal de la *mimésis* et le regard social soient au premier plan des discussions<sup>15</sup>. Paradoxalement, alors que la critique littéraire évite la notion de réalisme, le terme apparaît simultanément dans la critique d'autres médias comme c'est le cas pour la chanson réaliste ou le cinéma du réalisme poétique. Quant à la littérature, il est rarement question de réalisme – sauf comme esthétique à éviter, comme c'est le cas chez les surréalistes<sup>16</sup>. Comme nous avons vu, les auteurs et critiques qui s'engagent dans le débat autour du roman populiste et de la littérature prolétarienne préfèrent à leur tour la notion de 'naturalisme' et citent Zola à la fois comme autorité et comme repoussoir. Dans ce

---

<sup>12</sup> R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 39. Cf. aussi le chapitre 2.2.2.

<sup>13</sup> P. ROSANVALLON, *Le Peuple introuvable: histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard, 1998, p. 279.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 284sq. Dans sa présentation de cette « représentation poétique », Pierre Rosanvallon fait référence à Eugène Sue et à la littérature de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Rosanvallon affirme qu'après 1848, « subsiste pourtant avec force le sentiment qu'existe une culture véritablement populaire, manifestant une identité propre » (p. 287) qui prendrait néanmoins d'autres voies d'expression que la littérature, ce que Rosanvallon n'explique pas en détail. Cette perspective est trop générale en ce qui concerne le XX<sup>e</sup> siècle et sera discutée plus en détail ici pour l'intervalle de l'entre-deux-guerres.

<sup>15</sup> C'est le constat de M. C. GNOCCHI, « Classements gênants : les réalistes de l'entre-deux-guerres et leur réception critique », dans G. Fabry *et al.* (éd.), *Les frontières du réalisme dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque international (Louvain-la-Neuve 1-3 décembre 2004)*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2006, p. 93-101, p. 93.

<sup>16</sup> Cela devient évident à partir de la récusation catégorique de « l'attitude réaliste » dans le premier *Manifeste du Surréalisme* d'André Breton (A. BRETON, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes I*, M. Bonnet (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1999, p. 309-346, p. 313) ; cf. à ce propos D. COMBE, « "L'œil existe à l'état sauvage" », *Melusine*, n° 21, 2001, p. 9-24.

contexte, il convient de rappeler le rapport paradoxal que le groupe populiste entretient avec le naturalisme :

La nouvelle école, a-t-on dit, veut reprendre la tradition du naturalisme et plus spécialement de ce Huysmans pour lequel André Thérive professe la plus profonde admiration [...]. Or Huysmans, plus qu'aucun naturaliste, a connu les curiosités mystiques, et il a, dans *Là-bas*, traité la magie, comme Lefèvre dans *Samson*.

Pourtant, on l'a répété aussi, le populisme tient à s'opposer au naturalisme, et notamment sur l'un des points les plus caractéristiques de l'œuvre de Zola : le scientisme.<sup>17</sup>

Lemonnier cite autant dans son *Manifeste* que dans le recueil *Populisme* – qui le complète avec d'autres articles et le prolonge – Huysmans et Maupassant comme modèles de l'écriture. Néanmoins, il dénonce les prétentions scientifiques de l'esthétique de Zola et précise que le naturalisme zolien ne peut pas servir à la nouvelle école que la mouvance du roman populiste doit représenter. En lieu de ce scientisme, Lemonnier exige l'étude des « croyances obscures et secrètes »<sup>18</sup> des 'petites gens', outre la description des métiers. De cette façon, l'esthétique du roman populiste doit reprendre un « naturalisme interne »<sup>19</sup> que l'œuvre de Huysmans représente.

Les ambiguïtés du terme 'réalisme' sont aussi palpables du côté des écrivains communistes. En 1935, Aragon se réfère au modèle de Zola dans son discours au congrès international des écrivains afin d'illustrer sa vision du réalisme socialiste en France.<sup>20</sup> Aragon y juxtapose Zola à Hugo en affirmant que les deux auteurs seraient réalistes :

Réalisme socialiste ou romantisme révolutionnaire : deux noms d'une même chose, et ici se rejoignent le Zola de *Germinal* et le Hugo des *Châtiments*. Il fallait, pour que cette synthèse fût possible, l'écroulement du capital et la victoire de l'économie socialiste sur un sixième du globe.<sup>21</sup>

Pour Aragon, contrairement à Lemonnier, le réalisme ne doit pas tellement se soucier de la littérature, mais établir le lien avec le monde extratextuel et doter la littérature d'une valeur de dénonciation. En ce sens, Aragon peut considérer à la fois Hugo et Zola comme des auteurs réalistes. Dans sa conception, réalisme signifie donc un certain engagement qui s'appuie sur l'humanisme littéraire, ce qui inclut une esthétique populiste en ce sens que l'écrivain parle pour les opprimés, met en scène leur quotidien en le valorisant et cherche à lancer un appel pour l'amélioration de leurs conditions de vie. Ce réalisme socialiste doit aussi comporter un renouveau des techniques d'écriture afin de créer l'effet

---

<sup>17</sup> L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 132sq.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 185.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 186.

<sup>20</sup> L. ARAGON, *Pour un réalisme socialiste*, Paris, Denoël et Steele, 1935, p. 69-87.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 86.

de réel adéquat pour le XX<sup>e</sup> siècle. Par conséquent, Aragon revendique même les avant-gardes comme des courants réalistes et justifie la récupération de leurs techniques.<sup>22</sup>

Chez Lemonnier et Aragon, le naturalisme zolien n'est donc mobilisé comme une facette d'un renouveau du réalisme. Cette prise de position particulière dans la vogue néo-naturaliste, typique pour l'époque, recèle également une conception générale du réalisme littéraire et des procédés qu'il doit employer : en effet, Lemonnier semble constater, comme la plupart des critiques de l'époque, que l'omniscience narrative qui distingue encore le réalisme dans les romans de Zola n'est plus capable de susciter l'effet de réel ; l'insistance sur le « naturalisme interne » de Huysmans semble en effet indiquer que Lemonnier préfère le modèle du réalisme subjectif et qu'il cherche d'autres voies de la totalisation narrative que le « grand réalisme » du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>. La visée du 'retour au réel' chez les populistes semble se situer à un autre niveau : contrairement au roman expérimental qui revendique la méthode scientifique afin d'aboutir à la création artistique, le populisme souligne davantage le projet d'une création artistique *empathique*, qui doit aboutir à une réévaluation des couches défavorisées de la société comme étant le noyau essentiel de la cohésion sociale.

Il faut donc retenir que le terme de 'réalisme' recouvre pendant l'entre-deux-guerres non seulement la nécessité de s'insérer dans l'héritage du réalisme et du naturalisme du XIX<sup>e</sup> siècle, mais de chercher un réalisme alternatif, au-delà de la narration omnisciente et évoquant d'un point de vue plus subjectif le quotidien vécu de la population moyenne. La nouvelle conception du réalisme de l'entre-deux-guerres – et, en conséquence aussi l'esthétique populiste – s'appuie donc sur l'idéal du 'moyen' et du 'médiocre'<sup>24</sup>. Afin de l'évoquer, certains éléments esthétiques de base sont mobilisés et, ensuite, discutés par la critique littéraire ; ces éléments seront l'objet du prochain sous-chapitre.

---

<sup>22</sup> *Id.*, p. 77 : « La machine est entrée dans l'art. L'affiche, la réclame se sont fait poèmes. Le voyant, selon Rimbaud, rivalise avec le bonniseur des foires, l'agent de publicité, le haut-parleur de la radio, le refrain des voûtes du métro : *Dubo... Dubon... Dubonnet*. Dans l'univers affolé de la production capitaliste, c'est par le réalisme, et par le réalisme seul que valent l'humour sinistre d'un Alfred Jarry, le lyrisme de Guillaume Apollinaire. »

<sup>23</sup> Le terme de « grand réalisme » ainsi que la ligne générale de l'hypothèse sont de B. DENIS, « Le roman peut-il se passer du réel ? Les querelles du réalisme », *op. cit.*, p. 26.

<sup>24</sup> Le terme est repris des recherches de Iacopo Leoni, à titre d'exemple cf. I. LEONI, « Figure della povertà nella letteratura populista francese degli anni Trenta », dans E. Sibilio (éd.), *Rappresentazioni artistiche e sociali della povertà*, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2017, p. 240-255, p. 242.



### 3.2. Le réalisme de l'entre-deux-guerres et l'esthétique populiste

Les réflexions de Lemonnier signalent donc un changement de l'esthétique du réalisme dont les enjeux principaux sont l'effet de réel – ou plus précisément : la revendication de la 'vérité' par les écrivains –, le besoin d'une alternative au « grand réalisme » ainsi que la représentation du français populaire au sein du roman. Ces stratégies doivent suggérer l'idée d'une solidarité universelle et d'une sympathie pour ces parties de la société qui ne seraient pas représentées au niveau de la littérature – et au niveau du cinéma dans un deuxième pas. Le populisme littéraire reprend par conséquent trois grands axes de l'interrogation sur la forme romanesque de l'époque et cherche en grande partie à rejoindre des esthétiques antérieures sans pour autant se limiter à des traditions littéraires établies.

#### 3.2.1. Authenticité, témoignage, réalité : la revendication de la 'vérité'

L'idéal de l'authenticité est au cœur de ce renouveau de l'écriture réaliste. L'esthétique populiste se distingue par sa revendication de l'expression du 'vrai' face à une littérature « snob »<sup>25</sup> ou « bourgeoise »<sup>26</sup>, représentée comme égocentrique et 'dégénérée', sans véritable intérêt pour la représentation de la réalité. Cette réclamation de la vérité pour le roman se retrouve de la même façon dans les programmes du roman populiste et de la littérature prolétarienne quoique Henry Poulaille emploie un lexique différent qui souligne encore davantage le besoin d'une « authenticité » littéraire. Si Poulaille utilise donc le terme d'authenticité de manière emphatique, il serait cependant erroné d'y voir une particularité personnelle ou de la littérature prolétarienne ; bien au contraire, une juxtaposition aux réclamations programmatiques du roman populiste peut dégager les ressemblances entre les deux programmes. Plus encore, la réclamation de l'authenticité s'inscrit dans une tendance générale d'élever les sujets 'médiocres' à une catégorie thématique et esthétique de premier rang<sup>27</sup>.

Autant le *Manifeste du roman populiste* que *Nouvel Âge littéraire* d'Henry Poulaille attaquent la tradition littéraire à cause de leur prétendue fausseté et opposent à la 'littérature bourgeoise' une autre expression plus « simple », voire plus « authentique » : Lemonnier, pour sa part, exige dans son *Manifeste du roman populiste* que « la vie ou le métier

---

<sup>25</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, op. cit., p. 162.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 163 ; Henry Poulaille partage la même position réprobatrice envers la littérature 'dominante', mais il critique « L'art bourgeois » en général qui est, à son avis, « un art de condamnés, un art condamné » (cf. H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, Bassac, Plein Chant, 1986, p. 112). Quant à la littérature, il la désigne comme une « littérature de chambre », trop aliénée de la vie réelle de la majorité de la société (cf. *Id.*, p. 101).

<sup>27</sup> Cf. à ce propos B. DENIS et J. DUBOIS, « Du médiocre jusqu'à La Nausée. Canonisation d'un thème et transactions au sein de la hiérarchie littéraire de l'entre-deux-guerres en France », dans D. Saint-Jacques (éd.), *Que vaut la littérature?*, Québec, Éd. Nota Bene, 2000, p. 187-217.

aient mis le romancier en contact avec les gens qu'il veut peindre »<sup>28</sup> afin de fournir les informations justes du milieu décrit. L'enjeu est ici explicitement le dépassement d'une observation scientifique des milieux, présenté comme la base des romans naturalistes. Au lieu de s'engager dans des recherches et des observations savantes, le romancier populiste doit davantage transposer le vécu « afin d'imaginer le réel »<sup>29</sup>.

Une telle transposition du réel doit s'effectuer par l'usage d'un style particulièrement simple, car, comme l'explique Lemonnier, « [l]a chose exprimée a plus d'importance que l'expression. Usons, comme le peuple, de mots francs et directs »<sup>30</sup>. La proximité avec le milieu du roman doit certes être recherché, mais non comme une fin de l'écriture romanesque ; seulement en partageant complètement le quotidien avec des individus qui peuvent éventuellement fournir les éléments thématiques d'un roman le romancier peut acquérir tout le savoir nécessaire pour la rédaction de son œuvre. Dès lors, la question du style ne se pose plus ou elle est moins signifiante. Lemonnier défend un réalisme qui se base sur les expériences personnelles de ses auteurs. Pour cette raison, il ne rejette pas la pratique du reportage et les connaissances journalistiques chez les écrivains parce qu'il les considère comme l'occasion de faire connaissance des « mondes les plus divers »<sup>31</sup>. Le journalisme et une écriture journalistique peuvent pour cette raison servir comme base de l'esthétique populiste – pourvu que le style littéraire demeure simple.

Néanmoins, la revendication de la vérité est chez Lemonnier restée surtout une position de combat. L'intérêt du *Manifeste* gît surtout dans la présentation du roman populiste comme réaction « antimoderne »<sup>32</sup> à la tendance littéraire à l'analyse psychologique, qui chercherait dans chacun des personnages une pathologie<sup>33</sup> et fausserait ainsi l'observation du réel. Tandis que « la littérature d'analyse »<sup>34</sup> fausserait l'observation par l'application des théories psychologiques de Freud et que « l'esthétisme » tournerait le dos à la narration du réel par sa recherche stylistique perçue comme 'précieuse'<sup>35</sup>, le recours au 'peuple' que Lemonnier propose est une manière d'aboutir à l'expression 'juste' de la société parce qu'il se distancie de l'artifice – de la « pose » – et parce qu'il s'appuie sur le sens commun : « [l]e populisme est un retour à la raison, qui est la commune mesure

---

<sup>28</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, Paris, Jacques Bernard, 1930, p. 56.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 57.

<sup>30</sup> *Id.*, p. 79.

<sup>31</sup> *Id.*, p. 56sq.

<sup>32</sup> Je reprends le terme d'A. COMPAGNON, *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>33</sup> L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 196.

<sup>34</sup> *Id.*, p. 194.

<sup>35</sup> *Id.*, p. 194: « Nous voulons que le style se garde de la préciosité. »

entre les hommes »<sup>36</sup>. De ce point de vue s'explique l'importance du 'peuple' chez Lemonnier : en premier lieu, celui-ci n'est qu'un sujet pour mettre en scène « cette âpre nécessité d'après-guerre : gagner sa vie »<sup>37</sup>. Les « petites gens » de Lemonnier ne sont ni envisagées comme public, ni comme auteurs du roman populiste<sup>38</sup>, ils doivent seulement garantir de la « raison » de la narration et servir comme signe de distinction.

La revendication de l'authenticité au sens propre se trouve cependant chez Poulaille. Dans *Nouvel Âge littéraire*, Poulaille la définit comme l'intérêt de la littérature sociale dont la littérature prolétarienne doit être une expression :

Autrement elle [la littérature] ne peut être envisagée comme d'une portée sociale, que si elle exprime des caractères d'authenticité absolue. C'est ainsi que l'œuvre de Ramuz, celle de Thomas Hardy, de Bojer sans être soumises à quelque idéal politique que ce soit, sont des documents de littérature sociale plus importants que les essais révolutionnaires de Barbusse ou les romans de Romain Rolland, Victor Margueritte lesquels cachent des professions de foi ou les exposent.<sup>39</sup>

Dès lors, il est possible d'entrevoir la portée de la notion d'authenticité chez Poulaille, mais également dans l'entre-deux-guerres en général, vu qu'elle est, comme le confirme Jérôme Meizoz, « un enjeu d'époque »<sup>40</sup> et n'apparaît pas uniquement chez l'auteur cité. À la suite de la publication de son roman *Voyage au bout de la nuit*, même Céline cherche encore à défendre la valeur authentique de son œuvre ; dit d'une autre manière, il présente une « symbiose sociale de l'auteur et de ses personnages »<sup>41</sup>. Pour Henry Poulaille, le cas est semblable.

Dans *Nouvelle Âge littéraire*, l'authenticité est une catégorie à double tranchant, d'un côté biographique et paratextuel, de l'autre esthétique et apolitique comme le confirme la citation. Poulaille rejette surtout la présence d'une empreinte idéologique dans le roman prolétarien parce qu'elle corromprait l'expression authentique des conditions de vie de la classe prolétarienne. L'idéologie politique aurait besoin, selon Poulaille, d'une adaptation des faits 'réels' ; l'intégration d'une morale, qu'elle soit socialiste ou anarchiste comme chez Barbusse ou seulement pacifiste et progressiste chez Rolland ou Margueritte, détourne la narration de la simple représentation des conditions de vie et déforme ainsi la portée sociale du roman dans le sens d'un programme politique ou d'une morale préexistants. Ce qui importe pour Poulaille est néanmoins la prééminence de la

---

<sup>36</sup> *Id.*, p. 199.

<sup>37</sup> *Id.*, p. 168.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 181 : « La littérature populiste n'est pas nécessairement faite *par* le peuple. Elle n'est point non plus nécessairement faite *pour* le peuple » (Italiques repris de l'original).

<sup>39</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 155.

<sup>40</sup> J. MEIZOZ, « "Nous voilà tout de même singulièrement rapprochés". Henry Poulaille et C.-F. Ramuz face à la question de l'"authenticité" », dans *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, Aix-en-Provence, PUP, 2003, p. 83-96, p. 85.

<sup>41</sup> Y. PAGES, *Les fictions du politique chez L. - F. Céline*, Paris, Seuil, 1994, p. 44.

représentation des conditions sociales ; l'authenticité de la représentation garantit la véracité du récit et simultanément l'indépendance de la littérature et de l'écrivain face à des intérêts politiques ou idéologiques, même face aux autorités du champ littéraire face auxquelles l'écrivain prolétarien doit garder ses distances<sup>42</sup>. L'authenticité inclut pour cette raison le refus d'une prise de position politique nette ; en outre, ce refus doit également assurer la valeur universelle de l'écrit prolétarien : Poulaille explique à l'exemple de *Clarté* d'Henri Barbusse que la littérature 'politique' perd d'intérêt « une fois la révolution faite »<sup>43</sup>, c'est-à-dire après le changement de régime politique, alors que la description authentique des conditions de vie d'une classe sociale garderait toujours sa valeur<sup>44</sup>. Afin que la littérature prolétarienne soit universelle et à la hauteur de la littérature canonisée, elle doit donc être apolitique.<sup>45</sup> L'apolitisme n'est cependant pas la seule motivation pour la revendication d'une littérature authentique.

Comme c'est le cas dans le *Manifeste* de Lemonnier, Poulaille exige avec la notion de l'authenticité une connaissance complète des milieux populaires, mais il radicalise la position au point où il exclut les auteurs populistes : ainsi, Poulaille affirme que « [p]our parler de la misère, il faut l'avoir connue »<sup>46</sup> ; d'une certaine façon, le parcours biographique légitime l'écrivain prolétarien comme un expert de la misère étant donné que sa biographie garantit de l'authenticité du récit. Cela ne veut cependant pas dire, comme il sera évident par la suite, que la littérature prolétarienne doit se limiter à des récits autobiographiques. Si Poulaille ne demande pas explicitement la mise en récit de la biographie de l'auteur, elle doit néanmoins influencer sur la perspective adoptée dans le roman.

Par le décalage de l'authenticité comme catégorie abstraite vers un ton d'authenticité, Poulaille cherche à fusionner le domaine sociologique – les origines des écrivains et leur entrée dans le champ littéraire – avec le style littéraire de leurs textes ; par conséquent, la notion d'authenticité ne doit pas servir uniquement à légitimer les textes prolétariens dans le champ littéraire, mais aussi à valoriser leur style particulièrement réel.

L'authenticité est cependant un critère de qualification qui s'appuie seulement en second lieu sur une esthétique littéraire : Philippe Geneste propose cinq caractéristiques du concept de l'authenticité qui se cristallise dans les textes critiques d'Henry Poulaille

---

<sup>42</sup> Cf. J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant: (1919 - 1939) ; écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, p. 228.

<sup>43</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire, op. cit.*, p. 156.

<sup>44</sup> *Id.*, p. 157.

<sup>45</sup> K.-A. ARVIDSSON, *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*, Göteborg, Acta Universitatis Gotheburgensis et al., 1988, p. 68-71.

<sup>46</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire, op. cit.*, p. 144 ; cf. également K.-A. ARVIDSSON, *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930, op. cit.*, p. 58.

dont seulement deux sont de nature littéraire<sup>47</sup> : Poulaille comprendrait l'authenticité d'abord comme une confirmation biographique du récit : l'auteur prolétarien aurait développé par son parcours une proximité avec les milieux qu'il décrit et refuserait le succès littéraire afin de garder la proximité (critère 1 et 2) ; il partage avec les ouvriers une origine prolétaire qui garantit une association à la classe ouvrière au moins au niveau des parents (critère 3).

À part un tel raisonnement biographique, l'authenticité de la littérature prolétarienne est garantie au niveau esthétique par le fait que la littérature envisagée par Poulaille doit exprimer les conditions de vie de la classe ouvrière : l'écrivain prolétarien a « quelque chose à dire »<sup>48</sup> et ne s'occupe pas de questions stylistiques car l'expression de l'émotion compte (critère 4) :

Le style pétrifié qui est le « style » ne leur [i.e. aux écrivains prolétariens] suffit pas. Ils recréent leur style, car ils savent qu'il doit être dans le rythme de la vie, et non dans celui des livres, pour être eux et lui à la fois et ce qu'ils veulent exprimer. Ils vont dans le sens de leur temps, au contraire des autres qui restent dans le Passé sous le joug des traditions.<sup>49</sup>

Chaque inscription dans un certain style littéraire ou la recherche artificielle d'une expression artistique est vaine et inadéquate pour une littérature de la classe prolétarienne, selon Poulaille. La modernité de l'écriture prolétarienne dépend justement du refus d'une recherche stylistique en faveur d'une simplicité capable à exprimer le quotidien des ouvriers. De cette simplicité de l'expression, Poulaille dégage une portée d'engagement de la littérature prolétarienne<sup>50</sup> ; au lieu de plonger dans un esthétisme parnassien, le texte prolétarien doit ignorer toute interrogation esthétique afin de se focaliser sur le rôle social du texte comme révélateur de l'inégalité.<sup>51</sup> La négation de l'esthétique qui se manifeste dans sa position signifie cependant toujours une préoccupation esthétique<sup>52</sup>, à savoir celle de donner l'impression de simplicité – exigence qui se laisse également observer chez les romanciers populistes comme montré ci-dessous.

Le dernier critère présenté chez Geneste est intrinsèquement lié à l'esthétique de la simplicité : la littérature prolétarienne se distinguerait d'un « ton » qui « doit être dans

---

<sup>47</sup> P. GENESTE, « Henry Poulaille et l'authenticité », dans *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, Aix, PUP, 2003, p. 153-168, surtout p. 158-161.

<sup>48</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>49</sup> *Id.*, p. 438.

<sup>50</sup> Par ex. *Id.*, p. 104 : « La mission de l'écrivain n'est-elle pas de tendre à éveiller les énergies ? Le romancier, l'auteur dramatique devrait prendre à cœur d'être le témoin impartial de son époque, ou partial même. C'est une question de tempérament. Mais sa première condition d'être devrait l'amener à recréer la vie, à dégager les grandes lignes des problèmes de la vie. Avoir une utilité en somme. »

<sup>51</sup> *Id.*, p. 47 : « Elle [la littérature prolétarienne] est l'expression d'une classe et dit les aspirations, les volontés de cette classe sovent, car la plupart de ses manifestations sont des œuvres de combat. »

<sup>52</sup> Cf. également K.-A. ARVIDSSON, *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*, *op. cit.*, p. 71-75.

le rythme de la vie»<sup>53</sup>. La notion du « ton » de la littérature prolétarienne souligne précisément la préoccupation pour le réalisme littéraire chez Poulaille : non seulement la littérature prolétarienne doit représenter le quotidien et les conditions de vie des classes défavorisées afin de fournir un « document humain », mais afin d’y aboutir, cette littérature doit soigner la forme et ainsi authentifier la réalité du récit. Pour cette raison, Poulaille s’intéresse dans son roman *Le pain quotidien* à l’intégration de longs discours directs écrits dans un style oralisé<sup>54</sup> ; dans ses autres romans, il inclut en outre des pages de journaux ou autres documents inscrits – comme l’a déjà fait Aragon dans *Le Paysan de Paris* – à même le récit<sup>55</sup>. C’est cependant surtout la présence de passages écrits dans un style oralisé qui reprennent les erreurs et les déformations du français populaire de l’époque qui doivent authentifier le récit.

À nouveau, Poulaille n’est pas seul à revendiquer l’oralisation du discours romanesque afin d’augmenter l’effet de réel : Lemonnier prône dans son *Manifeste*, comme déjà montré, l’usage « des mots francs et directs »<sup>56</sup>. En outre, la présence d’un langage qui cherche à s’adapter au français parlé est un enjeu majeur de l’époque qui mobilise autant romanciers que critiques et linguistes, comme l’a déjà constaté Jérôme Meizoz.<sup>57</sup>

Le « ton » dont parle Poulaille dans *Nouvel Âge littéraire* résume en soi le paradoxe antistyliste qui détermine l’esthétique populiste : le roman ne doit pas disposer d’un style, mais exprimer la réalité. Une telle posture antistyliste n’est bien entendu qu’un simulacre derrière lequel se cache une interrogation importante de la forme dont la réalité extratextuelle peut être mise en récit. Jacques Dubois confirme dans *Les romanciers du réel* que l’écriture du réel a forcément besoin d’innovations stylistiques afin que l’effet de réel aie une fonction<sup>58</sup>. En conséquence, l’esthétique populiste ne dispose pas d’une technique d’écriture consciente et prescrite par des textes programmatiques comme le *Manifeste du roman populiste* ou *Nouvel Âge littéraire*, mais le roman populiste et la littérature prolétarienne doivent suivre les tendances de l’écriture réaliste de leur époque afin que l’effet de réel opère aux yeux du public.

---

<sup>53</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 438.

<sup>54</sup> cf. par exemple A. NOT et C. ROUAYRENC, « La parole du peuple dans le roman est-elle possible ? La voix de “la” Radigond (Poulaille, *Le Pain quotidien*) », dans C. Grenouillet et É. Reverzy (éd.), *Les voix du peuple dans la littérature des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles: actes du colloque de Strasbourg, 12,13 et 14 mai 2005*, Strasbourg, Presses Univ. de Strasbourg, 2006, p. 155-165 ; je reviendrai à la question de l’oralisation dans le chapitre 1.1.3.

<sup>55</sup> cf. P. GENESTE, « Henry Poulaille et l’authenticité », *op. cit.*, p. 164. C’est notamment le cas dans *Les Damnés de la terre* de 1935 où Poulaille intègre des discours de Jaurès ou d’Hervé ainsi que des affiches.

<sup>56</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>57</sup> J. MEIZOZ, *L’Âge du roman parlant*, *op. cit.*

<sup>58</sup> J. DUBOIS, *Les romanciers du réel*, *op. cit.*, p. 34.

Avant de définir en détail les enjeux narratologiques du réalisme dans le contexte de l'esthétique populiste, il faut revenir sur la notion de témoignage qui surgit dans le même contexte. En effet, Poulaille affirme que « les véritables artistes » doivent assumer « la mission d'écrire ayant à porter témoignage »<sup>59</sup> ainsi que ce témoignage littéraire « introduit le facteur expérimental dans l'esthétique littéraire » et que « le vrai peut être d'autant de valeur, pour le moins que le 'bien fabriqué' »<sup>60</sup>. La littérature prolétarienne doit, selon Poulaille, se baser sur un témoignage personnel d'un parcours dans la classe prolétaire et les écrivains prolétariens « disent leur expérience vivante »<sup>61</sup> ; mais dans son article sur la littérature prolétarienne en 1935, il précise que cette authenticité du témoignage ne se base pas nécessairement sur un pacte autobiographique :

[c]ela ne veut pas dire que la littérature prolétarienne doive faire fi de l'imagination ou de la fantaisie. Elle va de la poésie épique d'un Giono au réalisme rude d'Henriette Valet ou d'Henri Hisquin, de l'humour de Georges David et de la malicieuse ironie d'un Jean Reboul aux recherches psychologiques de Louis Guilloux. Quant aux décors : voici les champs, avec Lucien Gachon, Émile Guillaumin, Joseph Voisin, Rose Combe ; le village, avec Henri Hisquin, Georges David, Ludovic Massé, Gabriel Gobron ; l'école, avec H.-V. Crouzy, Albert Thierry, Roger Denux ; l'usine, avec Albert Soulillou, Marc Bernard ; l'atelier, avec Marguerite Audoux, Lucien Bourgeois, René-Léon Gauthier ; les postes, avec Charles Bontoux-Maurel, Sylvain Massé, le facteur Lucien Brunel, Henriette Valet ; les chemins de fer, avec René-Marie Hermant, Louis Paul ; le chantier, avec les Bonneff, Poulaille, Georgette Guégen-Dreyfus ; la mine, avec Constant Malva, Louis Gérin, Pierre Hubermont ; la mer, avec Édouard Peisson ; les bureaux, avec Ginevra Hubac, Léon Gerbe, pour ne citer que quelques noms.<sup>62</sup>

En montrant tout le panorama de ce que Poulaille entend par 'littérature prolétarienne', il dévoile les problèmes conceptuels de cette catégorie vu que ni les styles, ni les thématiques ne semblent partager des points en commun. Le seul élément qui semble intéresser le critique est l'origine prolétaire des auteurs alors que leur œuvre est extrêmement hétérogène. Comme le constate également le début de la citation, on ne peut même pas catégoriser toutes les œuvres des auteurs cités comme des textes autobiographiques. À part l'origine des auteurs, l'authenticité et l'impression de témoignage que ces auteurs savent créer d'après Poulaille, ne s'explique que par le « ton » déjà cité. Cela affaiblit considérablement la notion d'authenticité chez Poulaille, mais elle montre également la difficulté des esthétiques des groupements littéraires de l'époque : avide de trouver autant de membres possibles, les critiques négligent la définition précise de leurs esthétiques.

---

<sup>59</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire, op. cit.*, p. 37.

<sup>60</sup> H. POULAILLE, « Une opinion. Littérature prolétarienne », *Le Mois*, n° 52, avril-mai 1935, p. 153-160, repris dans et cité d'après H. POULAILLE, *La littérature et le peuple*, J. Radwan (éd.), Bassac, Plein chant, 2003, p. 252-262, p. 255. Les citations suivantes de cet article se reporteront toujours à la réédition dans cette publication.

<sup>61</sup> *Id.*, p. 256.

<sup>62</sup> *Id.*, p. 260sq.

Pour cette raison, le roman populiste et la littérature prolétarienne ne semblent pas se différencier au plan esthétique.

La notion de ‘témoignage’ peut donc sembler bien faible dans le contexte de la littérature prolétarienne, mais elle s’inscrit dans une définition du témoignage très répandue à l’époque : Jean Norton Cru amorce le débat autour du terme avec sa publication de *Témoins. Essai d’analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* de 1929. Dans son ouvrage volumineux, l’essayiste s’interroge sur la véracité d’environ 300 récits de guerre qui dominent le champ littéraire français de l’époque et les qualifie de ‘témoignages’, empruntant ainsi ce terme du domaine juridique et l’appliquant dans un contexte social et littéraire – alors que, tout comme Henry Poulaille, il revendique une position anti-littéraire face au témoignage étant donné que la recherche d’effets littéraires éloignerait le récit de la représentation de la réalité. Cela ne veut cependant pas dire que l’agencement esthétique ne peut pas, selon lui, aussi corroborer l’effet documentaire du récit.<sup>63</sup> À titre d’exemple, Norton Cru critique l’ouvrage *Les Chemineaux de l’Orient*<sup>64</sup> de la manière suivante : « Les idées justes, originales abondent dans le livre, bien que trop souvent mal exprimées »<sup>65</sup> ; le style est donc aussi important pour Norton Cru, mais il ne doit pas s’imposer au lecteur de manière qu’il lui impose un jugement des scènes décrites. Comme presque au même moment chez Henry Poulaille, l’authenticité du récit dépend selon Norton Cru d’une part de la biographie de l’auteur : il doit avoir des expériences directes de la guerre et le lecteur doit être capable de vérifier la correspondance entre les faits réels, le ‘vécu’ de l’écrivain et son récit.<sup>66</sup> D’autre part, le style semble encore plus important que la teneur autobiographique du récit, comme le montrent les louanges de *Sous Verdun*<sup>67</sup> de Maurice Genevoix :

Ces dialogues si nombreux, qui ne peuvent pas avoir été notés en sténographie et que l’on pourrait déclarer fictifs, sont en réalité une de ces réussites merveilleuses qui font penser au génie. Comparez-les aux dialogues des romans de guerre, évidemment artificiels, comparez-les aux quelques dialogues des souvenirs et vous trouverez ceux de Genevoix savoureux dans leur simplicité, exempts d’effort et d’esprit littéraires, adaptés aux personnages, poilus, civils ou officiers. Genevoix est doué d’une mémoire auditive qui lui a permis de retrouver les mots typiques de chaque individu, son accent, sa manière de discuter, tout son tempérament enfin qui se faisait jour dans ses paroles. Aucun écrivain de l’avant

---

<sup>63</sup> Cf. aussi C. PROCHASSON, « Les mots pour le dire : Jean-Norton Cru, du témoignage à l’histoire », *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, vol. 48, n° 4, 2001, p. 160-189, p. 165.

<sup>64</sup> H. de BERNADOTTE, *Les Chemineaux de l’Orient*, Paris, Albert Messein, 1921.

<sup>65</sup> J. NORTON CRU, *Témoins. Essai d’analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Étoiles, 1929, p. 88.

<sup>66</sup> C. PROCHASSON, « Les mots pour le dire », *op. cit.*, p. 164.

<sup>67</sup> *Sous Verdun* est édité dès 1949 avec d’autres textes de Genevoix comme partie de *Ceux de 14* (édition actuelle : M. GENEVOIX, *Ceux de 14*, C. Rivet (éd.), Paris, Larousse, 2012, p. 14)



ou de l'arrière n'a su faire parler les poilus avec un réalisme d'aussi bon aloi, un réalisme qui ne les idéalise pas plus qu'il ne les avilit.<sup>68</sup>

Tout en soulignant la qualité littéraire de *Sous Verdun* en affirmant qu'« [a]ucun récit de guerre ne ressemble plus à un roman »<sup>69</sup>, le 'ton' des dialogues semble authentifier le récit et le doter de toutes les qualités nécessaires pour un véritable 'témoignage' : il est simple et réaliste, qualificatifs qui suffisent pour exclure tout 'effet' littéraire<sup>70</sup>.

Le cas de Jean Norton Cru illustre donc la portée du terme de 'témoignage' à l'entre-deux-guerres : il prend d'envergure dans la discussion de la véracité des récits de guerre, mais il trouvera aussi d'autres champs d'application, comme le montre l'usage du terme chez Henry Poulaille. Le 'témoignage' ne limite cependant pas sa valeur à la seule présence d'un 'témoin' qui décrit son quotidien dans une situation particulière – la guerre ou le travail en usine et dans les ateliers d'artisan – ; le témoignage est également le résultat d'un agencement littéraire particulier : il doit porter à croire que le texte n'est pas un résultat d'un travail esthétique au style, mais le style doit justement sembler le résultat spontané d'une transcription directe du réel et du 'ton' des dialogues. Les catégories de l'authenticité et du témoignage, telles qu'elles figurent chez Poulaille et dans une intensité mineure également chez Lemonnier, s'inscrivent ainsi dans un débat autour des termes de l'époque et adoptent pour la plus grande partie la position de Norton Cru. Si celui-ci écarte le roman, considérant sa valeur comme témoignage plus faible que celle d'un journal ou d'une correspondance<sup>71</sup>, ce refus du genre romanesque est cependant absent chez Henry Poulaille qui recourt à des romans afin de définir sa littérature prolétarienne. Le témoignage doit donc être compris d'abord comme le résultat d'un travail littéraire qui cache ses propres opérations, dans un deuxième temps, il est encore corroboré par la possibilité de vérifier les faits relatés par la biographie de l'auteur<sup>72</sup>. Un pacte autobiographique n'est cependant pas nécessaire.

---

<sup>68</sup> J. NORTON CRU, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>69</sup> *Id.*

<sup>70</sup> Il est intéressant de souligner ici que les romans d'Henri Barbusse sont écartés par Norton Cru comme de mauvais témoignages parce qu'il se focaliseraient trop sur l'agencement littéraire et la représentation des horreurs de la guerre (*Id.*, p. 161, cf. également C. PROCHASSON, « Les mots pour le dire », *op. cit.*, p. 168).

<sup>71</sup> J. NORTON CRU, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>72</sup> Après la Seconde Guerre mondiale, le terme de témoignage a été l'objet de reformulations qui l'appliquent surtout à des récits de la Shoah ce qui masque l'usage antérieur du terme de manière que la catégorisation des romans prolétariens et populistes comme 'témoignages' semble aujourd'hui absurde : Si l'on suit la catégorisation générique des témoignages que propose Nathalie Heinich à propos des témoignages de la déportation nazie, il s'agit au mieux de romans de témoignage (cf. <sup>72</sup> N. HEINICH, « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Mots*, vol. 56, n° 1, 1998, p. 33-49, p. 40.). Dans l'intérêt de fournir une définition plus abstraite, Philippe Roussin définit le témoignage comme une « forme de la preuve et de la vérité donnée par l'expérience et par le pathos » qui s'appuie sur la « linéarité du récit [...] de l'identité narrative » et qui s'inscrit dans le cadre d'un usage social du récit (P. ROUSSIN, « L'économie du témoignage », *Communications*, vol. 79, n° 1, 2006, p. 337-363, p. 338).

Les exemples de *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit – à la fois revendiqué par Lemonnier et Poulaille pour leurs groupements respectifs – et le roman *Le Pain quotidien* d'Henry Poulaille illustrent cette situation : les deux romans rejettent le pacte autobiographique parce qu'il n'y a aucune identité entre auteur, narrateur et personnage principal<sup>73</sup> ; dans le cas du *Pain quotidien*, le personnage qui doit être identifié avec l'auteur est le petit garçon Loulou qui ni ne partage le nom avec l'auteur, ni n'est présenté comme le personnage principal du récit<sup>74</sup>. Quant à *L'Hôtel du Nord*, le narrateur est extradiégétique et observe une pléthore de personnages différents ; en outre, si Dabit était le fils des propriétaires de l'hôtel<sup>75</sup>, il va jusqu'à constater la destruction de l'hôtel à la fin du récit, même s'il existe toujours, en vérité. Cela n'empêche pas que l'œuvre des deux romanciers soit considérée comme des exemples de témoignages authentiques<sup>76</sup>. Est donc témoignage tout texte qui se base sur des événements assez proches de la biographie de l'auteur pour que le lecteur puisse croire à la véracité du récit. Le témoignage est donc compris comme un texte proche de la réalité vécue, ce qui réactualise l'effet du réel du 'grand' réalisme.

De cette façon, il faut corriger légèrement la vision de Maria Chiara Gnocchi qui voit dans les textes prolétariens la continuation des témoignages de guerre :<sup>77</sup> S'il est vrai que les auteurs s'y réfèrent et que la mode du témoignage est vive pendant l'entre-deux-guerres, il faut voir que derrière ce classement littéraire se cachent aussi des textes qui ne sont pas des récits d'événements réels, mais qui s'inspirent plus ou moins explicitement

---

Dans un tel contexte qui souligne l'importance de la forme avant celle du contenu, il est possible de reconnaître dans quelques romans de l'entre-deux-guerres, la forme du témoignage ce qui se montrera dans la suite ; la linéarité du récit n'est cependant pas aussi importante que le souci du 'ton' des récits analysés dans cette thèse.

<sup>73</sup> P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 26.

<sup>74</sup> Michel Ragon constate que dans sa série de romans que *Le Pain quotidien* commence, Poulaille « retrace l'existence d'une famille d'ouvriers au début de ce siècle. Et, pour ce faire, il a choisi ses parents comme modèles » (cf. M. RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française: littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*, Paris, A. Michel, 1986, p. 206). La trame du roman ne révèle pourtant pas du tout ce lien biographique ; il est seulement possible à partir de la connaissance des paratextes : la préface anonyme de l'édition de 1986 décrit le roman comme « un témoignage de l'auteur qui nous raconte ici les souvenirs de son enfance » (H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, Paris, Grasset, 1986, p. 9.) et la dédicace suggère l'identité d'Henri et d'Hortense Magneux avec les parents de Poulaille (*Id.*, p. 11).

<sup>75</sup> M. RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française, op. cit.*, p. 211.

<sup>76</sup> À titre d'exemple, André Thérive lui-même écrit une critique panoramique de la littérature et le 'peuple' déjà en 1925 et y cite le roman *Âmes neuves* comme un exemple d'une littérature qui cherche « à dépouiller toute littérature apparente et à laisser aux choses toutes simples leur nudité » ; s'il boude cette approche comme trop simpliste, Thérive constate la valeur de témoignage du roman : « Cela vaut surtout comme document sur les mœurs » (A. THERIVE, « Les romans et le peuple », *L'Opinion*, 24 octobre 1925, p. 15-17, p. 17). Quant à Dabit, Poulaille lui-même défend l'authenticité de son œuvre en renvoyant à sa biographie (H. POULAILLE, « Une littérature neuve : à propos du Populisme », *Paris et le monde*, n° 3, 3 mai 1930, p. 1 et 3, repris dans H. POULAILLE, *La littérature et le peuple, op. cit.*, p. 101-110).

<sup>77</sup> M. C. GNOCCHI, « Classements gênants : les réalistes de l'entre-deux-guerres et leur réception critique », *op. cit.*, p. 94sq.

de la biographie de l'auteur ou de son entourage. Un véritable témoignage demanderait cependant plus de détails et un pacte de lecture divers que ces récits réalistes<sup>78</sup>.

Pour conclure, l'authenticité littéraire est au niveau de l'esthétique une catégorie anti-styliste qui revendique, au lieu de défendre la 'beauté' de l'expression littéraire, la représentation crue du réel et un programme mimétique. Dans le cas du roman *Le Pain quotidien* d'Henry Poulaille, cet anti-stylisme s'affiche dans la prédominance du dialogue face à la faible présence d'un narrateur hétérodiégétique ; de cette manière, Poulaille dissimule la médiation de son récit. Le roman apparaît comme un compte rendu de la vie quotidienne des personnages mis en scène. Cette impression est renforcée par la transcription de l'argot. Cependant, *Le pain quotidien* n'est ni un document, ni le résultat d'une observation sociologique minutieuse ; l'œuvre est un véritable roman et à ce titre une création de fiction. Cela veut dire que l'authenticité de Poulaille ne peut pas annuler le style comme Poulaille affirme vouloir le faire ; l'authenticité est plutôt un *effet d'authenticité*, suscité par des moyens stylistiques ce qui montre que Poulaille s'inscrit dans le renouveau du réalisme pendant la période de l'entre-deux-guerres.

En effet, le terme d'authenticité cache – au moins au plan esthétique – un retour aux esthétiques du 'grand' réalisme.<sup>79</sup> Derrière la revendication de la 'vérité' ne se cache pas une esthétique bien nette, mais une dénonciation des pratiques littéraires du début du XX<sup>e</sup> siècle. La catégorie de la véracité de l'expression littéraire doit donc avant tout servir à séparer deux camps dans le champ littéraire : celui de la littérature dite bourgeoise, qui se consacre à des expériences de forme qualifiées comme inutiles, et celui d'une littérature sociale qui exprime le 'peuple'. Cette dichotomie se manifeste autant chez Lemonnier que chez Poulaille : le premier décrit le roman populiste comme « une réaction contre la littérature d'analyse, contre l'esthétisme, contre tout ce qu'on est convenu d'appeler la littérature moderne »<sup>80</sup> ; Poulaille, pour sa part, confirme l'existence de deux littératures, « [u]ne de jeu, et une pour qui écrire n'est pas un jeu »<sup>81</sup>, c'est-à-dire la littérature 'bourgeoise' et la littérature prolétarienne qui est éclipsée par l'autre alors qu'elle serait la

---

<sup>78</sup> À part le pacte autobiographique du témoignage, ce genre nécessite surtout un cadre particulier de la publication absente pour les écrits prolétariens et populistes : « Ces conditions [...] comprennent principalement soit la notoriété de l'auteur — c'est-à-dire son statut de personne publique —, soit des circonstances historiques qui valorisent l'individu en tant que témoin » (cf. M. POLLAK et N. HEINICH, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, n° 1, 1986, p. 3-29, p. 13). Si ces textes traduisent certes un « vécu collectif », ils ne sont pas le résultat d'un trauma historique collectif ou d'un événement historique passé dont la littérature doit 'témoigner'. Au contraire, les romans qui sont l'objet des analyses présentes, cherchent à transmettre une image des conditions de vie de l'époque contemporaine et de ses problèmes sociaux qui persistent.

<sup>79</sup> M. C. GNOCCHI, « Classements gênants : les réalismes de l'entre-deux-guerres et leur réception critique », *op. cit.*, p. 95.

<sup>80</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>81</sup> H. POULAILLE, *La littérature et le peuple*, *op. cit.*, p. 254.

seule 'vraie' littérature<sup>82</sup>. À part effectuer cette division, la réclamation d'une littérature authentique contient un projet littéraire qui se base sur le réalisme littéraire. La conception de cet héritage réaliste est semblable entre le roman populiste et la littérature prolétarienne, mais de légères différences se laissent distinguer, notamment à propos de la transcription du langage parlé.

### 3.2.2. *Le langage représentatif : l'enjeu du français populaire*

Le renouveau du réalisme va de pair avec une valorisation de l'idéal stylistique de la simplicité. La revendication d'un style simple est autant visible chez Lemonnier que chez son adversaire Poulaille, même si les deux auteurs ont une compréhension légèrement divergente de la notion. Néanmoins, l'idéal de la simplicité est déjà répandu avant l'entrée de ces deux agents dans le champ littéraire. En vérité, la simplicité est au cœur de l'esthétisme littéraire de l'époque, notamment chez les auteurs de la *N.R.F.*<sup>83</sup>. Malgré les attaques du pôle esthète au sein de son *Manifeste*, Lemonnier évoque de nombreuses préoccupations qui étaient déjà objet de débats dans les pages de la *N.R.F.*, qui accueille dès les années 1920 de divers écrivains qui prônent la simplicité<sup>84</sup>.

Vu d'une perspective plus large, l'enjeu de la simplicité du style s'intègre dans une longue lignée de débats au sein du champ littéraire français qui exige dès l'âge classique un style clair et limpide ; en conséquence, exiger un style simple s'intègre dans la plupart des cas à un projet littéraire traditionaliste. Mais l'appréciation d'une littérature populaire de par sa simplicité traditionaliste se laisse également observer avant la Grande Guerre : Le lien entre traditionalisme, valorisation littéraire et le style simple, perçu comme le signe de poéticité et de qualité impérissable, est déjà établi, par exemple, dans les critiques des œuvres de Charles-Louis Philippe ou Marguerite Audoux<sup>85</sup>, deux modèles historiques qui sont cités comme exemples de la littérature prolétarienne<sup>86</sup>. Nelly Wolf constate que l'installation de l'obligation scolaire dans la Troisième République conduit à une canonisation de l'écriture réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle ; devenu « un nouvel académisme »<sup>87</sup>, les nouveaux écrivains ressortissants de l'école républicaine, cherchent à innover l'expression littéraire et prennent congé du français du roman réaliste en faveur d'un français qui

---

<sup>82</sup> Cf. H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 142 : « Le peuple a, au contraire de ce que maintes gens du peuple pensent, la plus belle part. En effet, c'est à lui qu'appartiennent la plupart des chefs-d'œuvre de la littérature du monde [...] »

<sup>83</sup> Pour un relevé détaillé du débat autour de la simplicité, cf. S. SMADJA, *La nouvelle prose française: étude sur la prose narrative au début des années 1920*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.

<sup>84</sup> S. SMADJA, « Le style simple dans les années 1920 : le mode majeur de la prose française », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 18, 18 décembre 2016, en ligne, paragraphes 8-18.

<sup>85</sup> *Id.*, paragraphes 5-7.

<sup>86</sup> Notamment dans H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 221-238 et p. 255-258.

<sup>87</sup> N. WOLF, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, 1. éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 158.

incarne davantage un savoir partagé de tous et s'appuient sur le français d'école afin de créer un style 'simple', voire 'naïf', procédé qui se laisserait observer par exemple chez Charles-Louis Philippe<sup>88</sup>, co-fondateur de la *N.R.F.*

Mais le terme de 'simplicité' n'a pas toujours le même sens. Les grands auteurs consacrés de l'entre-deux-guerres qui se rassemblent autour de la *N.R.F.*, notamment André Gide, revendiquent par exemple un style simple pour leurs propres créations alors que leur style littéraire se compose d'un mélange de stratégies d'écriture qui s'opposent en partie contre une esthétique de simplicité<sup>89</sup>. L'importance de la simplicité devient particulièrement évidente chez Cocteau qui la cite comme une des valeurs essentielles de la nouvelle littérature dans *Le Rappel à l'ordre* en 1926 :

Le mot SIMPLICITE qui se rencontre souvent au cours de ces notes mérite qu'on le détermine un peu.

Il ne faut pas prendre *simplicité* pour le synonyme de *pauvreté*, ni pour un recul. La simplicité progresse au même titre que le raffinement et la simplicité de nos musiciens modernes n'est plus celle des clavecinistes.

La simplicité qui arrive en réaction d'un raffinement relève de ce raffinement ; elle dégage, elle condense la richesse acquise.<sup>90</sup>

Les essais qui composent *Le Rappel à l'ordre* se distinguent souvent par leur style très concis et hétéroclite, de sorte que le lecteur a l'impression de lire plutôt des notes et maximes éparses qu'un texte homogène. Malgré cette forme de mosaïque, plutôt complexe que simple, Cocteau exige de l'art nouveau de son époque un retour aux valeurs classiques qui n'exclut pas des innovations formelles, mais qui s'appuie surtout sur la redécouverte de techniques traditionnelles, dans quel domaine artistique que ce soit (art plastique, littérature, musique). Ce « retour à l'ordre »<sup>91</sup> est possible parce que la reprise de techniques simples ou institutionnalisées implique selon Cocteau une réflexion sur le « raffinement » antérieur. Par conséquent, la littérature peut revenir vers une expression classique parce que le classicisme comporte en soi les conquêtes de l'avant-garde.

Autrement dit, Cocteau considère la simplicité et le classicisme comme égaux dans *Le Rappel à l'ordre* ; de ce point de vue, il semble être d'accord avec les critiques de la *N.R.F.* qui misent également sur la valeur de la simplicité dans la perspective d'un retour aux

---

<sup>88</sup> Wolf appelle cette stratégie qu'elle observe chez Péguy ou Philippe comme une « transgression par le bas » qui s'oppose au « beau style » et qui recourt notamment à des procédés de répétition et de parallélisme (cf. *Id.*, p. 160sq.)

<sup>89</sup> Cf. S. SMADJA, « Le style simple dans les années 1920 », *op. cit.*, paragraphe 34.

<sup>90</sup> J. COCTEAU, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926, p. 15, italiques et majuscules reprises de l'original.

<sup>91</sup> Le terme du « retour à l'ordre » a trouvé notamment dans l'histoire de l'art une forte répercussion et désigne les courants de l'entre-deux-guerres qui reviennent à une peinture objective – comme le *realismo magico* italien ou la nouvelle objectivité allemande – après la phase de l'abstraction et s'appuie sur la formulation de Cocteau (cf. A. LANTENOIS, « Analyse critique d'une formule : "retour à l'ordre" », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 45, n° 1, 1995, p. 40-53).

traditions de la littérature française. Si au début des années 1920 la question de la simplicité est surtout focalisée sur la structure du récit romanesque, puis au style d'écriture, elle devient un enjeu différent à partir de 1926 où il y a peu à peu des interrogations politiques<sup>92</sup>. L'emphase de la simplicité comme seule option stylistique autant dans le roman populiste que dans la littérature prolétarienne en témoigne : l'argument stylistique y est utilisé comme signe de distinction entre ces courants socialement 'engagés' et la littérature dite moderne, perçue comme « snob » ou « bourgeoise ».

Cela devient palpable à l'orée des années 1930 et la publication du *Manifeste du roman populiste* dans lequel 'simplicité' est opposé à la littérature du pôle esthète :

Notre mouvement est d'abord une réaction contre la littérature d'analyse, contre l'esthétisme, contre tout ce qu'on est convenu d'appeler la littérature moderne. Nous avons choisi ce mot de populisme, 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 pose.

Nous voulons que le style se garde de la préciosité. Un mot doit s'entendre sans cette méprise que voulait Verlaine. 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 à plus d'importance que l'expression.<sup>93</sup>

Même si Lemonnier n'utilise pas littéralement le terme de 'simplicité' pour désigner le style recherché du roman populiste, sa revendication de cet idéal reste pourtant évidente. Par ailleurs, il est clair aussi que cette simplicité s'oppose à la « préciosité » de la littérature moderne et qu'elle devient par conséquent un enjeu du combat contre l'esthétisme. Lemonnier récuse la recherche d'un style extravagant pour son mouvement et adopte une position anti-styliste afin d'expliquer son anti-élitisme.

Cette posture n'est pas sans rappeler celle d'Henry Poulaille qui prône une esthétique similaire dans *Nouvel Âge littéraire*. La simplicité revêt ici le rôle d'un bouclier contre les tendances de la littérature 'moderne' ou moderniste :

Quand on déclare que la littérature moderne est supérieurement intelligente, on sous-entend « cérébrale ». Jamais, certes la littérature et l'art n'ont été si gonflés d'intelligence. Cela n'empêche pas qu'au strict point de vue humain cet art et cette littérature, manquent de la plus élémentaire intelligence restant du domaine spéculatif.

C'est à qui sera plus intelligent que son voisin. Hélas nul ne se préoccupe d'être surtout simple, intelligible.<sup>94</sup>

Poulaille demande que la littérature soit intelligible au lieu d'être cérébrale. Cette revendication est très similaire à celle de Lemonnier : il est évident que les deux critiques partagent la position anti-styliste face au pôle esthète et emploient pour cette raison la

---

<sup>92</sup> S. SMADJA, « Le style simple dans les années 1920 », *op. cit.*, paragraphe 24.

<sup>93</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, *op. cit.*, p. 194sq.

<sup>94</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 111.

notion de simplicité afin de désigner leur style. Comme Poulaille, Lemonnier exprime sa méfiance contre la littérature moderne institutionnalisée, il l'identifie à une création élitiste et il la confronte à une contre-littérature simple et stylistiquement transparente, une littérature en somme qui doit comporter un message au lieu de se soucier de son agencement rhétorique. La simplicité prônée chez les deux auteurs est en tout cas représentée comme une réaction nécessaire aux débauches de la tradition symboliste.

De ce point de vue, la valeur de la simplicité change : si elle se réfère dans la *N.R.F.* et chez Cocteau dans les années 1920 à la forme romanesque et au style littéraire, ce style commence à comporter une portée sociale qui doit marquer un positionnement différent dans le champ littéraire. Cela se manifeste dans le décalage du sens de la simplicité qui, pendant les années 1920, doit se traduire dans un style transparent et pratiquement invisible et qui implique, à partir de la fin de la décennie, mais notamment pendant les années 1930, une opposition à l'esthétisme littéraire. Cette position anti-styliste, que le terme de simplicité recèle dans le contexte de l'esthétique populiste, implique en outre un intérêt de plus en plus accru pour un rapprochement littéraire du langage parlé. Le « cloisonnement des voix »<sup>95</sup>, c'est-à-dire la limitation d'une expression argotique au discours direct du roman, est lentement abandonné en faveur d'une technique d'« oralisation »<sup>96</sup>, autant au niveau des dialogues des personnages qu'à celui du discours narratif. Il faut souligner le fait que l'ouverture du roman à l'oralisation est explicitement identifiée avec la notion de simplicité, comme le prouvent le *Manifeste du roman populiste* et *Nouvel Âge littéraire*.

Ce rapprochement entre la simplicité et l'oralisation est favorisé par les débats linguistiques qui ont libre cours pendant l'entre-deux-guerres. En 1921, le linguiste Joseph Vendryès constate le grand écart entre la langue parlée et l'écriture et constate dans la langue française une « misère orthographique »<sup>97</sup> causée par l'écart ; bien qu'il soit convaincu qu'une réforme de l'orthographe peut avoir des effets bénéfiques pour la langue française, il s'interroge sur sa faisabilité<sup>98</sup>. En conséquence, les littéraires réagissent de deux manières sur ce constat<sup>99</sup> : certains écrivains et critiques comme Cendrars, Ramuz, Giono, Queneau et Céline cherchent à démolir la frontière entre l'écrit et le parlé en employant de stratégies de transposition de l'oral dans leurs récits.

---

<sup>95</sup> Terme repris de J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>96</sup> Le terme provient d'A. BLANK, *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*, Tübingen, Narr, 1991 qui analyse les procédés de la transposition du français populaire dans le langage littéraire à partir de *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline et du *Chiendent* de Raymond Queneau.

<sup>97</sup> J. VENDRYÈS, *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1968 (1921), p. 362.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>99</sup> Cf. également P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 305-309.

D'autres, notamment les créateurs plus conservateurs comme André Thérive, louent en revanche l'écart entre l'écrit et l'oral et plaident pour la considération du langage littéraire comme langue morte<sup>100</sup>. En 1929, Thérive est notamment connu comme chroniqueur grammatical et critique littéraire et publie dans cette fonction en 1923 un essai sur l'évolution du français, *Le Français, langue morte ?*.<sup>101</sup> Comme dans son article de 1925, Thérive y défend une position puriste qui argumente pour le respect des règles grammaticales et l'usage d'un vocabulaire classique dans le roman. Pour cette raison, il défend la position des « grammairiens » contre la littérature moderne :

N'avaient-ils pas raison de croire que la stylistique d'une nation dépend de l'ensemble de l'usage de cette nation, et non pas des arbitraires de tel ou tel écrivain isolé ? Le soin extrême qu'ils apportaient à faire rentrer toute chose dans la régularité, dans l'alignement, à dénoncer comme mauvais ce qui au fond n'était que trop neuf ou trop rare, ce soin dénotait à tout le moins un anti-individualisme, qui paraît aujourd'hui peu conciliable avec l'art.<sup>102</sup>

Adopter le langage populaire, ou mieux, chercher à le transposer à l'écrit équivaldrait donc, aux yeux de Thérive, à une révolte contre l'ordre et les valeurs nationales. Selon Thérive, le roman littéraire doit cependant participer à la création d'une identité et une culture nationale et justement s'opposer contre l'individualisme de la littérature moderne. À l'aide de ces repères, la position de Thérive s'explique clairement : son soutien pour le renouveau d'une littérature du 'peuple' doit s'exprimer par un langage littéraire simple, mais non point oralisé. Contrairement à l'oral qui est difficile à contrôler et régulariser, l'écrit demeure pour Thérive le foyer de l'ordre, de l'identité nationale et du patrimoine ; par conséquent, l'écrivain doit à son avis honorer cet héritage et le perpétuer, ce qu'illustrent aussi ses romans.

Le roman *Le Charbon ardent* ne fait que confirmer l'obsession pour l'ordre et la volonté de revenir à une structuration claire de la société : au niveau de l'histoire, le roman met en scène le rapprochement renouvelé d'un couple marié qui s'est séparé, uniquement motivé par des préoccupations morales<sup>103</sup>. Ce faisant, le roman ne s'intéresse pas aux

---

<sup>100</sup> Cf. également J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant, op. cit.*, p. 157-173.

<sup>101</sup> À propos de l'influence de Thérive sur le débat linguistique dans le champ littéraire de l'entre-deux-guerres, cf. *Id.*, p. 157-173. Dans le paragraphe suivant, je suis les grandes lignes de l'analyse de Meizoz.

<sup>102</sup> A. THERIVE, *Le Français, langue morte?*, Paris, Plon, 1923, p. 177.

<sup>103</sup> A. THERIVE, *Le Charbon ardent*, Paris, Grasset, 1929, p. 271 : « Mon honneur exige que je montre mon mari que je suis aussi digne que lui de respecter l'état de mariage. Notre morale, je disais, vaut mieux que la sienne, à ce cogot ! » Un autre exemple de la mise en scène d'un 'drame' moral se trouve dans *La femme sans péché* de Léon Lemonnier (1927) où une famille petite-bourgeoise se charge de l'éducation d'un enfant du voisinage après la mort de ses parents. Après la mort de la fille de la famille, causée par une maladie à laquelle le garçon a survécu, la famille se désintègre. Néanmoins, la mère continue à soigner le garçon qui l'exploite jusqu'à son adolescence. Le père qui a commencé une nouvelle vie avec une jeune voisine se rapproche de son épouse à la fin. Les problèmes économiques et les conditions de vie ne sont que de mineure importance ; au centre est la problématisation du mariage, de la religion et des conceptions morales qui informent la structure familiale.



grandes transformations de la vie urbaine ou à l'essor de la classe ouvrière dans les banlieues ;<sup>104</sup> tout au contraire, il brosse le portrait d'un 'peuple' passif et fataliste qui assure néanmoins la cohésion sociale par son traditionalisme<sup>105</sup>. Au niveau linguistique, le roman corrobore encore davantage l'impression d'un 'retour à l'ordre', car Thérive structure clairement les discours entre celui de ses personnages, le monologue intérieur et le discours du narrateur. Si le point de vue du narrateur varie aucune tournure du français populaire ne s'introduit dans le roman. Le style demeure sobre et classique<sup>106</sup>.

La représentation du 'peuple' est, dès lors, motivé par le souci de garder l'ordre au sein de la société. Dans l'argumentation de Thérive, l'inclusion du langage parlé dans la littérature menace à la fois l'unité de la langue au niveau de l'écrit, mais aussi l'unité de la nation ; intégrer les parlers populaires signifierait, au contraire, la mise en scène d'un individualisme qui menace l'ordre et la cohésion sociale. Pire encore, assumer les incorrections du langage parlé menacerait la correction morale de la société. Thérive associe irrémédiablement l'état de la langue à celui de l'état et de son 'peuple'<sup>107</sup>. Par conséquent, l'idéal de la simplicité se réalise dans son œuvre par le biais de l'annulation des sociolectes et équivaut au purisme langagier.

Néanmoins, la position de Thérive ne détermine pas complètement la position des adeptes du roman populiste. Si les auteurs ne défendent pas un renouveau radical de la littérature à partir de l'oral, leur esthétique s'appuie également sur l'identification de l'oral avec la simplicité et ils s'intéressent à une écriture simple. Ce faisant, ils marquent leur distance par rapport à la position conservatrice de Thérive.

Les différents moments de l'identification de l'idéal de la simplicité avec un intérêt pour le langage parlé se laissent observer à partir de la formation programmatique du groupe autour de Lemonnier et Thérive : dans son article « Les romans et le peuple » de 1925 qui préfigure la publication du *Manifeste* de Lemonnier, André Thérive limite encore la portée de la simplicité romanesque et avertit les écrivains – avant tout Henry Poulaille qu'il critique – de confondre celle-ci avec la naïveté. Thérive affirme simultanément que

---

<sup>104</sup> C'est, selon Annie Fourcaut, un des éléments centraux pour la constitution d'une historiographie de la banlieue, cf. A. FOURCAUT, « Banlieue rouge, au-delà du mythe politique », dans A. Fourcaut (éd.), *Banlieue rouge, 1920 - 1960: années Thorez, années Gabin ; archétype du populaire, banc d'essai des modernités*, Paris, Ed. Autrement, 1992, p. 12-37, p. 16.

<sup>105</sup> C'est aussi la critique de J. GUEHENNO, « Notes de lecture : Le Secret », *Europe*, n° 85, 15 janvier 1930, p. 112-116, p. 116 : « 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 de la Révolution. »

<sup>106</sup> Trois chapitres du roman se présentent sous la forme d'un monologue intérieur du protagoniste alors que le reste du récit est rapporté par un narrateur hétérodiégétique.

<sup>107</sup> J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 168.

« [l']art a des fins moins pratiques qu'une chronique ou un reportage passager »<sup>108</sup> et justifie ainsi « une traduction plus savante » des sujets populaires dans la littérature.

La perspective change si l'on consulte *Populisme* de Léon Lemonnier où le critique semble plutôt souligner les atouts d'une influence 'naïve' : désormais, le style simple ne signifie donc plus nécessairement une expression claire et transparente, mais davantage une expression sans système, 'des simples pour les simples'. Ainsi, Lemonnier rappelle dans un interview qu'il a écrit son roman *La Femme sans péché* « sans aucun esprit de système » et qu'il « [s]e trouvai[t] dans un milieu simple et sympathique »<sup>109</sup> qui l'a influencé pendant la rédaction. De ce point de vue la distinction entre « naïveté » populaire et « simplicité » littéraire que Thérive établit seulement quelques années auparavant semble s'évaporer : Lemonnier, contrairement à Thérive, prône l'immersion complète dans le milieu populaire pour la rédaction du roman populiste et s'oppose à une approche savante.

Le *Manifeste du roman populiste* propage aussi l'idée d'une assimilation du langage oral dans le roman, mais témoigne aussi de ses limites : comme déjà mentionné, l'auteur doit user « comme le peuple, de mots francs et directs »<sup>110</sup> ; cependant, la question du langage romanesque est moins importante dans l'économie du *Manifeste*. Certes, Lemonnier exige que le style du roman doit contribuer à « faire vrai, et non point bizarre »,<sup>111</sup> mais Lemonnier n'évoque le sujet du style qu'afin de souligner l'importance d'un style imperceptible qui ne s'oppose pas au projet réaliste. Moins que la question du style et du langage romanesques compte pour Lemonnier l'évocation du « peuple » comme « matière romanesque »<sup>112</sup>. Selon Lemonnier, le roman doit seulement se pencher sur les marges de la société afin d'établir un lien avec le réel. La portée de la simplicité qu'il cherche dans les « mots francs et directs » du « peuple » reste vague.

Pour résumer, le roman populiste de Thérive et de Lemonnier reprend donc l'esthétique de la simplicité du pôle esthète autour de la *N.R.F.*, mais charge cette étiquette, qui aurait dû conduire chez les promoteurs de la revue à un classicisme moderne, d'une portée représentative de la population française. Si cette simplicité doit soi-disant s'adapter à la manière de parler du 'peuple', les romans des chefs de file ne poursuivent pas l'objectif d'une oralisation du discours romanesque et d'un 'décloisonnement' des voix. En revanche, la récusation du « snobisme » littéraire s'appuie au moins chez Thérive

---

<sup>108</sup> A. THERIVE, « Les romans et le peuple », *op. cit.*, p. 17.

<sup>109</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>110</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>111</sup> *Id.*, p. 80.

<sup>112</sup> *Id.*, p. 73.

sur la compréhension du roman comme un élément du patrimoine national qui doit activement participer à la conservation de la culture française. Si donc la simplicité de leur style doit porter une valeur représentative et démocratique, celle-ci s'explique donc plutôt dans la conservation des codes langagiers dans la création romanesque et, par ce biais, de l'héritage national.

La situation se présente d'une manière différente dans les romans d'Henry Poulaille qui se distinguent par la grande attention prêtée aux discours des personnages. Dans *Le Pain quotidien*,<sup>113</sup> premier roman qui ouvre la série des romans autour de la famille Magneux, l'écrivain met en scène la vie d'un immeuble à plusieurs familles d'artisans au XV<sup>e</sup> arrondissement de Paris, au début du vingtième siècle. La narration du récit est en large partie confiée aux dialogues entre les personnages. L'écrivain utilise les répliques de ses personnages afin de transposer des expressions et tournures argotiques à l'écrit et profite au cours de la présentation des dialogues de discuter le langage utilisé, comme le montre l'extrait suivant :

Pour Loulou, un litre c'était un litron, les heures des plombes, l'argent du pèse ou de l'auber ; les pronoms je, te, se transformaient en mézigue, tézigue, moi en « mon gniasse », moi aussi en « moi-saucisse » ! [...]

Quand Émile usait de ces mots, elle le reprenait, sans sévérité, mais adroitement, elle en eût fait volontiers autant pour le petit Magneux, mais, n'osait. Il y avait, peut-être, aussi en plus de la pudeur qui l'empêchait de sermonner l'ami de son fils, l'attrait qu'avait pour elle ce vocabulaire, où l'image fraîche, côtoyait malheureusement trop souvent, le terme ordurier. Cet attrait, elle le subissait, elle ne pouvait le nier.

Quand Loulou disait « J'm'ai carapaté », « J'm'ai » pour « je me suis » la gênait plus que le verbe si vivant qui venait après, si nettement expressif.<sup>114</sup>

La mère d'Émile, un des amis du petit Loulou Magneux, assume apparemment la même position que Poulaille lui-même<sup>115</sup> : si le vocabulaire du langage populaire est présenté comme charmant et expressif, la construction syntaxique des phrases doit demeurer simple et obéir à la norme pour ne pas gêner. Au fil des pages du roman, cette discussion entre la norme grammaticale et le vocabulaire riche du parler populaire réapparaît et dans la plupart des cas, la narration souligne d'abord les avantages de l'expression argotique. Néanmoins, la voix du narrateur n'emploie guère des stratégies d'oralisation du discours. Pour cette raison, *Le Pain quotidien* n'aboutit pas à un véritable 'décloisonnement' des voix ; si les incorrections morphosyntaxiques et des écritures alternatives figurent dans le texte,

---

<sup>113</sup> La première édition du roman est H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, Paris, Librairie Valois, 1931 ; les citations dans ce travail se reportent néanmoins à la réimpression de 1986 chez Grasset (H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, 1986, *op. cit.*).

<sup>114</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, 1986, *op. cit.*, p. 253.

<sup>115</sup> C'est également le jugement de Meizoz qui met cette citation en relation aux textes théoriques de Poulaille (cf. J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 251).

ils ne s'introduisent pas exactement dans le discours du narrateur, mais elles apparaissent soit dans le dialogue, soit entre guillemets qui doivent encore souligner la particularité de l'expression, soit dans la forme du discours indirect libre.

Ainsi, Poulaille respecte la hiérarchie classique des voix et des discours – selon laquelle le narrateur doit représenter l'ordre, suivre la norme grammaticale de la langue et respecter un certain style soutenu –, mais *Le Pain quotidien* donne aussi lieu à des procédés de « contamination énonciative »<sup>116</sup> : à l'aide du discours indirect libre, les expressions argotiques et les techniques d'oralisation – c'est-à-dire les écritures se rapprochant de la prononciation, l'élision des 'e', 'f' ou 'r' muets, les fautes grammaticales – entrent au niveau de la narration ; cependant, ce n'est pas vraiment le narrateur qui emploie de manière assumée un discours oralisé, mais au contraire le narrateur prend du recul afin de laisser l'espace aux personnages de prononcer leur pensée :

Janvier passé, c'est février. Il fait un peu moins froid, mais plus humide. On se sentirait plutôt plus mal qu'en plein hiver. Parce que l'on est forcé de compter tout ce que l'on a déjà dépensé en pétrole, en charbon.

Et c'te salop'rie d'cuisinière qui tire pas ! On est enfumés comme des cochons...  
Et les hommes rentrent mouillés, i's puent l'chien ! I's ont aussi un caractère de chien. Ah ! lala !<sup>117</sup>

À part le fait que l'alinéa marque clairement le changement de voix, les signes graphiques d'élision, les trois points et les points d'exclamation soulignent que le narrateur a confié le récit au personnage de la Radigond. S'il ne s'agit pas ici d'un discours direct classique, il n'est également pas possible de qualifier cet extrait comme un exemple d'une ouverture de la voix de narration au discours oralisé. Bien au contraire, les voix du discours se distinguent clairement par le changement de graphie et de construction de la phrase.

Au lieu de donner l'impression d'une ouverture latente de la voix du narrateur à l'oralisation, on peut observer souvent l'intrusion du style soutenu dans la parole des personnages, comme le montrent notamment les répliques de Magneux qui ne résiste pas à l'usage du subjonctif plus-que-parfait, très rare dans le langage oral<sup>118</sup>. En général, les parents Henri et Hortense Magneux représentent des formes plutôt correctes et peu oralisées de parler ce qui contraste notamment avec les personnages de la Radigond, son mari et sa famille ainsi que du fils des Magneux, Loulou.<sup>119</sup> Les différences entre les voix

---

<sup>116</sup> *Id.*, p. 260sq.

<sup>117</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, 1931, *op. cit.*, p. 321.

<sup>118</sup> Cf. H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, 1986, *op. cit.*, p. 285 et J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 265.

<sup>119</sup> C'est aussi ce qui constate K. D. DRISSEN, « Populisten, Anarchisten, Proletarier: *L'Hôtel du Nord* (1929) von Eugène Dabit und *Le Pain quotidien* (1931) von Henri Poulaille », dans E. Reichel et H. Thoma (éd.), *Zeitgeschichte und Roman im Entre-Deux-Guerres*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1993, p. 109-124, p. 120, sans pour autant chercher une explication pour une telle inconséquence.

des personnages doivent marquer le niveau d'érudition des personnages : Hortense Magneux parle simple, mais de manière correcte, ayant intériorisé les règles grammaticales et représentant les valeurs de l'école dans le roman ; Henri Magneux, en revanche, représente le modèle de l'autodidacte anarchiste qui a abouti par ses propres moyens à une certaine forme d'érudition, modèle pour tous les autres personnages du roman qui n'ont pas encore conscience de leur position de classe<sup>120</sup>. Ainsi, la présence des techniques d'oralisation sert à la réalisation d'un panorama 'authentique' qui inclut les différents rôles que les ouvriers peuvent revêtir au sein de la société. L'intrusion de l'argot et la polyphonie du roman doit s'opposer à la « littérature littéaturante »<sup>121</sup> que Poulaille condamne dans *Nouvel Âge littéraire*.

Cet exemple montre que l'idéal de la simplicité de Thérive correspond à un rapprochement du langage littéraire et de l'expression orale. Au niveau de la graphie, en revanche, l'idéal de l'authenticité conduit Poulaille plutôt à la complexité et à un certain manque de système, vu que les graphies alternatives pour les mêmes mots se succèdent : par exemple, le pronom 'elle' s'écrit « elle », « alle » ou « a » avec peu de paragraphes de séparation. Dans d'autres cas, Poulaille supprime des 'r' ou 'l' muets sans pour autant élider les 'e' qui suivent afin de garantir la lisibilité du texte : 'être' devient « êt'e », mais non \*êt'.<sup>122</sup> Ces incohérences sont au service d'un mimétisme langagier et Poulaille ne trahit ainsi pas l'idéal de la simplicité. Mais un décalage flagrant s'opère chez lui : alors que la simplicité est chez Thérive une obligation afin de conserver la langue française, Poulaille situe la simplicité dans l'expression naturelle du 'peuple' qu'il veut transposer. Ce faisant, il garde les différences de niveau entre l'ensemble des personnages ainsi qu'entre les personnages et le narrateur et valorise indirectement les règles du français standard<sup>123</sup>.

La simplicité du *Pain quotidien* a été accueillie plutôt défavorablement par la critique de l'époque : à titre d'exemple, Jean Guéhenno reproche à Poulaille de « sténographier des conversations et de photographier des paysages »<sup>124</sup> sans investir un travail stylistique

<sup>120</sup> Cf. C. POBEL, « La représentation du peuple à travers ses prises de parole: du sociotype d'Émile Zola au contresociotype d'Henry Poulaille (*Le Pain quotidien*) », dans C. Grenouillet et É. Reverzy (éd.), *Les voix du peuple dans la littérature des XIXe et XXe siècles: actes du colloque de Strasbourg, 12,13 et 14 mai 2005*, Strasbourg, Presses Univ. de Strasbourg, 2006, p. 279-289, p. 283-285 ou A. NOT et C. ROUAYRENC, « La parole du peuple dans le roman est-elle possible ? La voix de "la" Radigond (Poulaille, *Le Pain quotidien*) », *op. cit.*, p. 163sq., où l'écart entre la Radigond et Magneux est souligné ; finalement, J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 262 constate la différence entre les modes de parler masculin et féminin.

<sup>121</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>122</sup> A. NOT et C. ROUAYRENC, « La parole du peuple dans le roman est-elle possible ? La voix de "la" Radigond (Poulaille, *Le Pain quotidien*) », *op. cit.*, p. 157.

<sup>123</sup> Nelly Wolf compte donc pour cause Henry Poulaille parmi les écrivains chez qui « le choix retenu est toujours celui du langage cité, ou celui des citations intermédiaires, discours indirect libre, mimétisme de la voix narrative » (N. WOLF, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, *op. cit.*, p. 156sq).

<sup>124</sup> J. GUEHENNO, « Notes de lecture : Littérature prolétarienne », *Europe*, 15 décembre 1931, p. 568-576, p. 570.

d'écrivain dans son projet d'écriture. Selon Guéhenno, Poulaille trahit le sujet de son livre, se focalisant trop sur la reproduction d'« expressions souvent savoureuses »<sup>125</sup> et le légitimant trop avec ces origines médiocres. Mais cela ne lui suffit pas :

Ce n'est donc pas le métier qui distinguera jamais la « littérature prolétarienne » de la littérature. Du point de vue technique, il y a de bons et de mauvais écrivains. Voilà tout. Si l'on devait former un vœu, ce serait seulement que les écrivains du peuple doivent à leur simplicité même, à leur naïveté, à ce bonheur qu'ils ont d'être encore tout mêlés à la vie la plus naïve, de retrouver les principes de cet art simple et naturel qui fait des grandes œuvres des sources où tous les hommes s'abreuvent. Des règles, ceux qui sont trop allés aux écoles savent mieux les petites que les grandes. Ils connaissent mieux les 'poétiques' que les poèmes.<sup>126</sup>

Selon Guéhenno, l'absence de règles et une mauvaise construction du livre ne s'excuse pas par le fait que le récit est écrit par un 'véritable' ouvrier. Les règles et le respect des normes seraient importants pour former une œuvre universelle comme ce serait le cas pour tous les autres métiers aussi. Le reproche fait à Poulaille ne se réfère cependant pas seulement aux techniques d'oralisation qu'il emploie, mais au fait qu'il ne poursuit pas l'idéal de la simplicité au niveau de l'histoire de son récit : Poulaille abandonnerait la simplicité en faveur de la représentation de scènes filmiques et rappelle qu'« un scénario de film n'est pas un livre »<sup>127</sup>. La domination du récit par le dialogue est alors au centre de la critique de Guéhenno. Une telle construction pourrait, selon le critique, aboutir à illustrer bien la « vie populaire » par le fait que le langage et les dialogues sont aussi expressifs, mais un roman devrait atteindre un message ultérieur qui ne reste pas à la représentation des manières de parler. En effet, Poulaille recourt dans ses représentations par dialogue au même exotisme du quotidien qui se trouve également chez les véritables populistes comme Lemonnier et Thérive. Son cloisonnement des voix finit de même par exhiber ce qu'il qualifie comme langage populaire au lieu de le légitimer ou de le mettre à la position d'une expression prestigieuse<sup>128</sup>.

Pour cette raison, il n'est pas aisé de distinguer la production qui se résume sous le terme de la littérature prolétarienne du roman populiste. Dans les deux cas, les idéaux d'un réalisme 'authentique' ainsi que de la simplicité du langage se manifestent, même si avec des accentuations et dans des intensités diverses. Les deux groupes se servent des mêmes éléments esthétiques, même si l'oralisation est plus au centre de la littérature prolétarienne, même si aucun écrivain de ce groupe parvient à une véritable oralisation du récit. Les revendications divergentes des deux groupes ne signifient cependant pas un écart esthétique énorme ; il est plutôt vrai que les deux critiques concentrent leur attention

---

<sup>125</sup> *Id.*

<sup>126</sup> *Id.*, p. 571.

<sup>127</sup> *Id.*, p. 569.

<sup>128</sup> C'est la conclusion de J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 267.

sur des éléments différents, mais défendent en fin de compte la même esthétique d'un renouveau de l'écriture du réel.

Les exemples cités montrent de quelle manière l'idéal de la simplicité qui domine le champ littéraire de l'époque est doté successivement d'une facette sociale et idéologique ; alors que les écrivains dominants du champ débattent aux années 1920 la forme stylistique de la simplicité dans leurs écrits, Thérive et Lemonnier, mais aussi Poulaille identifient la simplicité avec l'expression du 'peuple' – contrairement à l'expression de la littérature. Afin de rénover l'expression littéraire et d'adapter le style à leur sujet, ils recourent donc à l'idéal d'un langage littéraire 'simple' – qu'ils définissent cependant différemment : les populistes ont tendance à l'identifier avec un purisme langagier alors que Poulaille l'identifie avec le langage populaire, mais surtout avec son vocabulaire. Néanmoins, son usage fréquent de termes argotiques et son recours majoritaire au dialogue ne représente pas une véritable esthétique prolétarienne qui s'opposerait au purisme de Thérive. Les deux positions représentent plutôt les pôles extrêmes qui ouvrent l'espace des possibles de l'esthétique populiste dans lequel se situent les ouvrages de cette époque, à l'exception des romans de Céline et de Queneau qui représentent plutôt des débouchés alternatifs ou des progressions de l'esthétique populiste. Dans tous les cas, l'idéal de la simplicité, quelle que soit sa définition, doit contribuer au dépassement des codes des traditions du réalisme.

### 3.2.3. *La transcendance du réel : populisme, réalisme magique et réalisme poétique*

Pendant l'entre-deux-guerres, les techniques narratives réalistes héritées du XIX<sup>e</sup> siècle ne semblent plus adaptées aux écrivains qui tentent de sonder les fonds de la subjectivité<sup>129</sup>. Les romanciers de l'entre-deux-guerres envisagent une écriture du réel qui doit garder la prétention d'analyser les hiérarchies sociales et de révéler les défauts du tissu social, tout en employant une voix individualisée qui traduit bien la subjectivité de l'observation. Souligner cette subjectivité comporte cependant un grand problème : bien entendu, la subjectivité de la voix narrative authentifie d'une certaine façon le récit, surtout si des traces d'un pacte autobiographique se laissent soupçonner ; néanmoins, l'objectif de fournir une image 'totale' de la société qui caractérise également l'écriture du réel se complique considérablement : comment peut-on convaincre le lecteur de disposer de tout le matériel pour une analyse complète de la société si l'on souligne simultanément sa subjectivité, faisant référence ainsi à la limitation nécessaire du point de vue personnel ?

---

<sup>129</sup> Pavel constate que les romanciers du XX<sup>e</sup> siècle brisent avec les modèles d'une narration objective et claire en faveur d'une narration subjective qui s'écarte de la narration de faits réels, cf. T. PAVEL, *La pensée du roman*, Nouvelle édition, revue et refondue, Paris, Gallimard, 2014, p. 517sq.

Les solutions que proposent les romans populistes et la littérature prolétarienne varient, mais ne permettent pas une distinction nette entre les courants : s'il existe une tendance dans la littérature prolétarienne à employer un narrateur homodiégétique et une focalisation interne – ce qui signifie assumer pleinement la limitation du point de vue et du projet totalisant de l'écriture du réel<sup>130</sup> – elle n'est ni universelle, ni majoritaire. La plupart des romans des deux côtés – et pratiquement l'intégrité des romans du corpus analysé au fil de ce travail – cherchent une autre manière de transcender le réalisme historique tout en gardant la prétention d'écrire le réel : l'esthétique populiste analysée ici s'appuie notamment sur la fragmentation de la narration (c'est notamment le cas dans les romans de Pierre Mac Orlan et d'Eugène Dabit), le retrait du narrateur en faveur du discours direct (ce qui se laisse observer chez Henry Poulaille), voire, dans les cas moins extrêmes, sur le changement systématique, de chapitre en chapitre, de la focalisation ou même du narrateur (ce qui est illustré par les romans d'André Thérive).

Les techniques employées par les romans analysés dans ce cadre ne représentent pas des innovations littéraires à l'époque ; plus précisément, elles semblent renouer avec le projet du renouveau du roman que Jacques Rivière a déjà proposé en 1913 sous le nom de « roman d'aventure ».<sup>131</sup> Rivière décrit ce roman comme l'exemple d'une « littérature nouvelle » qui doit correspondre aux « goûts si changés »<sup>132</sup> au sein de la société française. Celle-ci aurait été trop fortement dominée par la poésie symboliste qui représenterait une littérature des « plaisirs de gens fatigués »<sup>133</sup> alors que la littérature nouvelle doit trouver des modes d'expression plus adaptés à une société active et rapide. Afin d'y aboutir, le roman que Rivière prévoit doit être une « œuvre habitée » par « tout un peuple de personnages qui vivront tout seuls et qui n'auront pour se présenter à nous, pour se faire comprendre de nous, que leurs noms propres »<sup>134</sup>. Le roman d'aventure se distingue par un réalisme particulier qui s'appuie sur la diversité et la variété des événements qui le composent et l'abondance des personnages qui y figurent, personnages dont le caractère ne se limite pas à une esquisse rapide ou à la copie de poncifs littéraires, mais qui révèlent leur complexité seulement au fil du texte. Cette « profusion de traits particuliers »<sup>135</sup> doit créer un fort effet de réel chez le lecteur et le convaincre du caractère 'vrai' de l'œuvre.

---

<sup>130</sup> Pour une analyse du rôle des stratégies totalisantes dans le roman du réel, cf. J. DUBOIS, *Les romanciers du réel*, *op. cit.*, p. 70-87.

<sup>131</sup> J. RIVIERE, « Le roman d'aventure », *NRF*, vol. 53-54-55, mai 1913, p. 748-765, 914-932, 56-77. Par la suite, je cite cet essai dans l'édition suivante : J. RIVIERE, *Le Roman d'aventure*, A. Clerval (éd.), Paris, Des Syrtes, 2000.

<sup>132</sup> J. RIVIERE, *Le Roman d'aventure*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>133</sup> *Id.*, p. 24.

<sup>134</sup> *Id.*, p. 65.

<sup>135</sup> *Id.*, p. 61.



Néanmoins, Rivière termine son essai avec la remarque que le devoir de l'écrivain n'est pas uniquement de copier la 'réalité', mais d'employer des techniques – qu'il ne décrit plus précisément – « que l'écrivain doit faire subir à la réalité pour la rendre véritable [...] : en passant dans un livre, les événements du monde extérieur ne peuvent rester ce qu'ils sont, que s'ils se transforment complètement »<sup>136</sup>. Si l'objectif de Rivière est donc clairement réaliste, le roman d'aventure n'est pas conçu comme étant documentaire ; l'écrivain doit toujours opérer une transposition particulière des faits réels, c'est-à-dire une fictionnalisation. Celle-ci ne doit cependant pas aliéner le récit du réel mais au contraire l'en rapprocher. Le roman d'aventure tel qu'il est imaginé par Rivière, correspond donc exactement à l'image du roman du réel avec sa recherche de l'exhaustivité de la narration d'un monde particulier ainsi que par l'importance des détails réels qu'il doit comporter.

L'aventure du roman réside selon Rivière dans un certain regard posé sur la vie quotidienne, toujours remplie d'un certain enchantement de la part du narrateur. L'écrivain doit se soucier de créer une image d'un narrateur naïf qui ne fait que découvrir le monde ensemble avec le lecteur<sup>137</sup>. Pour résumer, le roman d'aventure décrit une esthétique romanesque qui s'appuie sur des modèles de narration réalistes, mais la forme de la « totalisation »<sup>138</sup> qu'il doit opérer change : la variété des personnages et l'instabilité de leurs caractères sont des nouvelles valeurs qui doivent garantir une représentation plus complète de la réalité ; le narrateur ne doit pas uniquement figurer comme un observateur, mais comme un observateur enchanté en train de découvrir le monde qu'il décrit.

Si d'un côté le roman d'aventure s'inscrit donc consciemment dans un héritage réaliste, il cherche également à le dépasser en introduisant une forme d'émerveillement 'magique' dans le point de vue du narrateur. Cela devient plus clair en considérant que le roman *Le Grand Meaulnes* de l'ami et beau-frère de Rivière, Alain-Fournier, est le plus souvent cité comme exemple du roman d'aventure moderne et de l'esthétique du « réalisme magique » qu'il comporte<sup>139</sup>. Le roman d'Alain-Fournier se sert des mêmes éléments esthétiques que Rivière introduit dans son essai : si le début du roman est encore situé dans un milieu réaliste – une école de garçons de province – le protagoniste Augustin Meaulnes se retrouve dans un château merveilleux pendant un mariage dans une atmosphère de conte de fée. Le mélange entre la description de situations quotidiennes et

---

<sup>136</sup> *Id.*, p. 81sq.

<sup>137</sup> *Id.*, p. 66.

<sup>138</sup> Jacques Dubois décrit la « totalisation » ou « l'effet de totalité » des romans du réel comme une tentative de « produire un univers romanesque tellement dense et plein qu'il paraît se refermer sur lui-même et assurer ainsi son autonomie » (J. DUBOIS, *Les romanciers du réel, op. cit.*, p. 76).

<sup>139</sup> Il suffit de citer B. DENIS, « Le roman peut-il se passer du réel ? Les querelles du réalisme », *op. cit.*, p. 27 et A. MINGELGRÜN, « Le domaine français », dans J. Weisgerber (éd.), *Le Réalisme magique. Roman, peinture et cinéma*, Genève, L'Âge d'Homme, 1987, p. 180-200, p. 182.

le merveilleux, les départs toujours renouvelés de Meaulnes ainsi que la confrontation de la perspective subjective, souvent romantique, du jeune François Seurel avec des scènes de désenchantement illustre la fusion entre une forme de réalisme subjectif et l'emphase de la représentation d'émotions toujours changeantes que Rivière exige dans son essai. *Le Grand Meaulnes* se focalise sur la représentation de la vie intérieure de ses personnages et refuse une perspective naturaliste dans le sens du XIX<sup>e</sup> siècle : de cette façon, le roman doit aboutir à une représentation plus large de la vie 'réelle', ne s'appuyant plus uniquement sur les évidences objectives, mais aussi en décrivant l'intériorité la plus enfouie de ses personnages<sup>140</sup>.

Cette combinaison entre la volonté de renouveler et préciser le réalisme et l'exploration de l'intérieur se résume dès lors sous l'étiquette de « réalisme magique » et connaît d'abord une répercussion moins importante pendant la Première Guerre Mondiale dans l'espace de la littérature française ; après 1918, cette esthétique romanesque semble perdre de l'importance face à la condamnation du roman par les surréalistes<sup>141</sup>. En examinant les manifestes et les critiques de l'époque, un tel constat n'est pourtant pas complètement exact : en effet, Léon Lemonnier semble défendre justement cette esthétique s'il exige de son roman populiste de représenter « non seulement les gestes et le métier de ses personnages, mais encore leurs croyances obscures et secrètes »<sup>142</sup>. Lemonnier réclame la même dualité et la réconciliation entre la représentation de scènes quotidiennes et du portrait de « l'atmosphère morale »<sup>143</sup> du 'peuple' représenté, c'est-à-dire que les récits des conditions sociales doivent être enrichies par une mise en intrigue de la vie psychique des personnages, de leurs superstitions et de leurs angoisses secrètes. Faisant abstraction de la condamnation du roman par les surréalistes, le réalisme magique sous-tend l'esthétique littéraire de l'époque ; au moment où les surréalistes se mettent à écrire à leur tour des romans, comme André Breton *Nadja* ou Louis Aragon son *Paysan de Paris*, l'influence des concepts esthétiques du réalisme magique y transparaissent aussi<sup>144</sup>.

Quant au programme du roman populiste, ce « naturalisme interne »<sup>145</sup> doit se réaliser sans que la narration s'intègre dans la tradition de la littérature d'analyse que Lemonnier perçoit comme l'incarnation de la littérature moderne qu'il veut combattre<sup>146</sup>. Si Lemonnier demande donc une représentation des processus psychiques des

---

<sup>140</sup> B. DENIS, « Le roman peut-il se passer du réel ? Les querelles du réalisme », *op. cit.*, p. 27.

<sup>141</sup> É. LYSØE, « Le réalisme magique : avatars et transmutations », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 21, 15 août 2002, p. 10-23, p. 16sq.

<sup>142</sup> L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 185.

<sup>143</sup> *Id.*, p. 188.

<sup>144</sup> J'y reviendrai à propos de Philippe Soupault et *Les Dernières nuits de Paris* dans le troisième chapitre.

<sup>145</sup> L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 186.

<sup>146</sup> *Id.*, 194.

personnages dans le roman, elle ne peut pas être au centre du récit romanesque, mais elle doit s'allier à la représentation des conditions de vie ; avant tout, le roman populiste doit broser un portrait 'positif', c'est-à-dire empathique pour les personnages représentés :

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 prendre le peuple pour un troupeau bestial, en proie à ses instincts et à ses appétits. Nous croyons qu'il est possible de le peindre autrement, en montrant, avec ses qualités, la pittoresque rudesse de sa vie.<sup>147</sup>

Selon Lemonnier, le naturalisme n'a pas réussi à montrer la vie des marginalisés et des basses classes. Ses techniques narratives n'auraient contribué qu'à créer l'image d'un 'peuple' hideux et détestable alors qu'une autre représentation est possible, s'appuyant sur la valeur du regard sympathique et sur le pittoresque. L'esthétique populiste reprend donc, avec des termes changés, la position de base du roman d'aventure : il doit représenter la réalité extratextuelle, mais également examiner les croyances de ses personnages ; il doit se baser sur des expériences de la vie quotidienne mais également en souligner le côté magique : « [l]e monde n'est plus à découvrir, mais la vie quotidienne nous réserve des surprises »<sup>148</sup>, constate Lemonnier. Seulement si le roman inclut cette représentation « pittoresque », il aurait la force de créer des personnages qui restent dans la mémoire du lecteur vu comme s'ils étaient réels. De cette manière, Lemonnier défend l'idée d'une transcendance du réalisme traditionnel par l'inclusion d'une certaine forme de merveille ; le côté magique dont dispose le roman d'aventure est supplanté chez Lemonnier par une autre terminologie : la « sympathie » et le « pittoresque » est ce que le roman populiste doit révéler dans la misère et la « rudesse » de la vie des « petites gens ».

Le *Manifeste* n'est pas le seul texte de l'entre-deux-guerres qui montre l'importance du dépassement du réalisme traditionnel par la représentation du 'magique' ; effectivement, l'idée du pittoresque, du fantastique et de l'aventure<sup>149</sup> dans le roman sont des éléments récurrents dans l'œuvre de Pierre Mac Orlan qui s'intègre bien dans la production magico-réaliste de l'époque comme nous verrons. Mais en outre, c'est le critique littéraire influent Edmond Jaloux qui discute le terme à plusieurs reprises dans sa rubrique « L'esprit des livres » dans *Les Nouvelles littéraires*<sup>150</sup>. Dans ce contexte, il est important de retenir le jugement de ce critique à propos du récit *Un mort tout neuf* d'Eugène Dabit, lauréat du premier Prix du roman populiste en 1931 : Jaloux compte Dabit parmi

---

<sup>147</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 73.

<sup>148</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 37.

<sup>149</sup> Mac Orlan reprend, à titre d'exemple, le terme de l'aventure et l'importance de celle-ci pour le roman dans son essai satirique P. MAC ORLAN, *Petit manuel du parfait aventurier*, S. Goudemare (éd.), Paris, Éd. Sillage, 2009.

<sup>150</sup> É. LYSØE, « Le réalisme magique », op. cit., p. 17sq.

les « auteurs qui se servent d'un réalisme aussi brutal et aussi précis [que les naturalistes] pour y introduire cette poésie centrale, cette atmosphère de rêve et de magie qui, pour certaines imaginations, se dégage tout naturellement du spectacle même de la réalité »<sup>151</sup>. Selon Jaloux, la prose de Dabit se présente sous une apparence dénuée et simple qui se rapproche du reportage ; ce dénuement et cette volonté de ne vouloir rien introduire que la narration des faits, sans jugement ou commentaire, créerait dans ses romans une image 'différente' du réel qui donne au lecteur la sensation de découvrir une nouvelle réalité. Si donc le dépassement du réel est une volonté affirmée dès le *Manifeste du roman populiste*, elle se trouve également réalisée dans les œuvres des romanciers de l'époque – ou c'est au moins la critique de l'époque qui l'y trouve.

Ces quelques remarques illustrent que l'idéal du réalisme magique n'est pas absent dans la littérature française avant les années 1930 ou bien, comme l'affirme Benoît Denis, complètement absorbé par le surréalisme<sup>152</sup>. Au contraire, parallèlement au surréalisme surgit avec le roman populiste une réactualisation de cette esthétique qui se positionne contre l'avant-garde française. Si elle est aujourd'hui peu connue, cela ne veut pas dire qu'elle était sans influence : en effet, l'esthétique cinématographique de l'entre-deux-guerres qui s'appelle aujourd'hui, d'après un article de Georges Sadoul<sup>153</sup>, le « réalisme poétique » est fortement imbue de l'esthétique populiste. Un article devenu célèbre<sup>154</sup> de Marcel Carné, publié en 1933, résume de manière succincte la manière dont la représentation de conditions de vie précaires doit contribuer à un renouveau d'un réalisme dans le cinéma et s'appuie, pour ce faire, sur les mêmes notions esthétiques que le roman populiste. Le cinéaste, au moment de la parution de l'article peu connu<sup>155</sup>, s'interroge sur le réalisme du film de la manière suivante :

---

<sup>151</sup> E. JALOUX, « L'Esprit des livres. Un mort tout neuf, par Eugène Dabit - Mythologie personnelle, par Maxime Alexandre », *Les nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 28 avril 1934, p. 3-3.

<sup>152</sup> B. DENIS, « Le roman peut-il se passer du réel ? Les querelles du réalisme », *op. cit.*, p. 27 : « [E]ntre ces deux dates [la mort d'Alain-Fournier et de Jacques Rivière], se situe l'émergence du surréalisme qui, en condamnant le roman, s'approprie pour un temps le monopole de la définition du « poétique » en le plaçant dans une relation d'équivalence avec la notion de merveilleux, le genre romanesque étant purement et simplement assimilé à une esthétique déterministe et rationaliste. » Si les observations à propos du surréalisme sont correctes, le réalisme magique persiste également en dehors de ce groupe d'avant-garde.

<sup>153</sup> Comme le montre François Albera, le terme de réalisme poétique n'est pas inventé comme une catégorie objective pour désigner une époque historique du cinéma, mais il devient d'un usage commun à partir d'un « ralliement » successif au terme par le critique Georges Sadoul (F. ALBERA, « 1945 : trois « intrigues » de Georges Sadoul », *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, vol. 21, n° 2-3, 2011, p. 49-85, p. 74-79.) Pour un survol général sur l'arrivée du terme dans la critique du cinéma, cf. le même article, p. 68-74, et J. D. ANDREW, *Mists of regret: culture and sensibility in classic French film*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1995, p. 11-19.

<sup>154</sup> Ainsi, Pierre Billard prend l'article de Carné comme point de départ du cinéma du « réalisme poétique » qu'il appelle – également à partir de l'article de Carné – « populisme tragique », cf. P. BILLARD, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995, p. 245-266.

<sup>155</sup> Jusqu'en 1933, il n'a tourné qu'un documentaire, *Nogent, Eldorado du dimanche* (1929), et a assisté à la mise en scène de *Cagliostro* de Richard Oswald (1929) et de *Sous les toits de Paris* de René Clair (1930) ; cf. E. B.

[q]ui chantera le vrai mirage, l'attraction, la puissance de Paris, sans clichés et sans fard, et quand donc un cinéaste nous rendra la beauté majestueuse des quais de l'île Saint-Louis noyés d'une brume ténue ; le « climat » équivoque, inquiétant, des environs de l'École militaire, envahis un peu plus chaque jour par les constructions neuves ; de l'atmosphère poignante du quartier d'Italie, étalant sa pauvreté comme une lèpre ?<sup>156</sup>

Les éléments esthétiques relevés par Carné dans la citation ci-dessus font indirectement référence au roman populiste : ils montrent les paradoxes du style cinématographique recherché par Marcel Carné et qu'il est convenu d'appeler le « réalisme poétique » : d'un côté, Carné revendique une représentation 'vraie', 'directe' – « sans clichés et sans fard » – qui doit exprimer la réalité telle que chaque observateur peut la voir. Dès le titre de son article, Carné renoue un tel réalisme avec une certaine tradition du film muet qui inclut notamment le tournage dans les rues de la capitale française, sans pour autant chercher la représentation de monuments ou de paysages urbains connus. Carné exige un retour du cinéma à une esthétique de la rue qui évoque « la vie simple des petites gens »<sup>157</sup> et qui serait créé par le biais d'un tournage dans les quartiers populaires de la capitale. Certes, le recours du film parlant à un appareil technique complexe et encombrant afin d'enregistrer le son explique le tournage des films en studio, néanmoins, Carné affirme que la présence de coulisses peintes qui reprennent des monuments emblématiques pour les scènes situées à l'extérieur, prive l'image d'un regard 'vrai' sur la capitale ; le film ne montre ainsi qu'un « Paris-Cartes Postales »<sup>158</sup>, c'est-à-dire un paysage urbain monumental qui se sépare de la sphère de la vie quotidienne et qui se limite à la représentation de poncifs. Carné cherche, en revanche, un retour à l'image 'vraie' qui serait encore visible dans certains films du cinéma muet par le fait qu'ils ont été tournés dans les rues des faubourgs, de la banlieue et des quartiers populaires de Paris. Selon le programme esthétique de Carné, seulement ces lieux marginaux de la capitale ont le pouvoir de représenter la vie sociale 'vraie', le 'réel' ou l'« authentique ».

Néanmoins, les termes dans lesquels Carné fait référence à ces espaces réels de Paris ne s'intègrent que difficilement dans un projet 'réaliste' de par leur valorisation esthétisante : Carné cherche la représentation de l'« inquiétant » dans le paysage urbain, le « pittoresque »<sup>159</sup> de la périphérie parisienne et de ses constructions exigües. La représentation de l'espace urbain réel ne doit donc pas uniquement servir à doter le film

---

TURK, *Child of Paradise : Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*, s. 1., Harvard University Press, 1989, p. 19-29.

<sup>156</sup> M. CARNE, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », *Cinémagazine*, vol. 13, novembre 1933, p. 12-14, p. 14.

<sup>157</sup> *Id.*, p. 14.

<sup>158</sup> *Id.*, p. 13-14.

<sup>159</sup> *Id.*, p. 14.

d'un « effet de réel » qui situe l'action dans le contexte d'un monde extratextuel, mais les espaces ainsi que les personnages des films doivent suggérer au public que le quotidien des quartiers populaires et des banlieues dispose d'une transcendance esthétique à la fois capable d'inquiéter et d'éblouir le spectateur. Si le cinéaste ne doit pas truquer les lieux de tournage, voire recourir à des coulisses qui évoquent les grands monuments de la ville, le film doit néanmoins, selon Carné, chercher la représentation d'espaces et de milieux sociaux « pittoresques », c'est-à-dire autrement spectaculaires, par le fait qu'ils transportent un surplus atmosphérique<sup>160</sup> qui dépasse le réalisme et qui ouvre la voie à une interprétation subjective des espaces réels filmés comme des terrains dangereux, mais séduisants.

Vers la fin de son article, Carné défend son esthétique cinématographique en se référant à la littérature<sup>161</sup>. Après avoir eu recours à un grand nombre de noms d'auteurs – parmi eux Pierre Mac Orlan, Jules Romains, Eugène Dabit ou André Thérive – de cinéastes – notamment René Clair ou des maîtres du film muet expérimental comme Dimitri Kersanoff ou Eugène Deslaw – et même de photographes documentaires et expérimentaux de l'époque – comme Brassai, André Kertész, Germaine Krull ou Man Ray – Marcel Carné reprend l'appellation de Lemonnier et de Thérive en défense de l'esthétique qu'il envisage pour le film en général et pour sa création en particulier. Le grand écart entre la représentation crue de la réalité à même les rues de Paris et sa transformation en image pittoresque et esthétisante du quotidien, qui se laisse entrevoir déjà dans cet article et qui sera encore plus flagrant dans ses adaptations filmiques comme *Le Quai des brumes* ou *Hôtel du Nord*,<sup>162</sup> est donc identifié avec l'esthétique du roman populiste ; simultanément, Marcel Carné montre que ses exigences esthétiques ne se limitent uniquement à la sphère littéraire, mais qu'elles transcendent les médias. Le « populisme » tel qu'il le décrit et le comprend trouve donc ses répercussions également dans les débuts du film et dans la photographie de son époque.

La citation de noms de photographes expérimentaux comme Man Ray ou Germaine Krull montre, en outre, que ce populisme que Carné décrit, transcende la création uniquement documentaire ou journalistique et se matérialise également dans la

---

<sup>160</sup> Ben McCann montre que le cinéma du réalisme poétique fait un usage particulièrement renforcé du décor et de l'espace filmé pour transporter une signification, de sorte que l'espace devient un « action space » (cf. B. MCCANN, « “A discreet character?” Action spaces and architectural specificity in French poetic realist cinema », *Screen*, vol. 45, n° 4, 1<sup>er</sup> décembre 2004, p. 375-382). Une telle charge de l'espace qui doit ainsi traduire une 'ambiance' et toucher ainsi l'humeur de l'individu qui le confronte correspond à la définition de l'atmosphère comme un 'espace à humeur' (« gestimmter Raum ») dans G. BÖHME, *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, s. 1, Fink, 2001, p. 51.

<sup>161</sup> M. CARNE, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », *Cinémagazine*, novembre 1933, vol. 13, S. 14.

<sup>162</sup> Voir à ce propos D. ANDREW et S. UNGAR, *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University, 2005, p. 277-298 et chapitre 8.2. de ce travail.

création d'avant-garde. Carné comprend ainsi le populisme comme il sera analysé également ici : il est une position de base esthétique qui se matérialise dans les créations les plus divers ; le « roman populiste », réclamé par Lemonnier et Thérive, n'en est que sa manifestation la plus directe.

La citation antérieure fournit également un résumé concis de cette esthétique populiste : il s'agit de représenter la simplicité de la vie des « petites gens » et de présenter par conséquent une image réaliste du quotidien ; cette simplicité se traduirait notamment dans la représentation du travail et de la vie quotidienne dans les quartiers populaires. Par ailleurs, une telle représentation contraste fortement avec une création cinématographique soi-disant dominante jusqu'alors, qui ne fait voir que la vie d'une élite inatteignable et décadente.

L'article de Carné accentue donc les éléments centraux de l'esthétique populiste, au moment où elle se traduit de manière consciente dans le cinéma<sup>163</sup> : la représentation des quartiers populaires d'un mode pittoresque qui souligne également l'aspect inquiétant et dangereux de ces espaces, les modalités de la vie en communauté dans les mêmes quartiers ainsi que le monde du travail, ses transformations et la crise de l'emploi. Ces trois domaines seront dans la suite de cette thèse l'objet d'analyses détaillées. Pour l'instant, il suffit de retenir que le réalisme poétique du cinéma recourt à la même esthétique populiste qui se manifeste dans la littérature : elle y comprend un retour à l'écriture réaliste, mais avec un décalage vers la représentation de ce qui transcende la seule représentation des milieux sociaux. L'esthétique populiste met l'emphase sur une présentation 'sympathique', voire 'pittoresque' des milieux défavorisés et veut, par ce biais, aboutir à une représentation plus exacte de ces milieux que le naturalisme zolien<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> Le cinéma muet cité par Carné ne peut être considéré que l'avant-coureur de l'entrée de l'esthétique populiste vu que le choix de tourner sur les rues de Paris n'est pas uniquement un choix artistique mais également une contrainte budgétaire ; par ailleurs, les films évoqués par Carné s'inscrivent davantage dans l'héritage du cinéma documentaire naissant (cf. M. JUAN, « Le cinéma documentaire dans la rue parisienne », *Sociétés & Représentations*, n° 17, janvier 2004, p. 291-314, p. 291).

<sup>164</sup> Ainsi, Lemonnier constate dans *Populisme* que « pour peindre un milieu, il faut, non seulement l'imagination qui le fait revivre, mais aussi la sympathie qui le fait aimer » (cf. L. LEMONNIER, *Populisme*, *op. cit.*, p. 189sq.).

### 3.3. Le réalisme et la crise : fantastique social, *inquiétude*, *realismo magico*

Si l'on peut donc constater un certain dépassement des codes traditionnels du réalisme dans la littérature – et en conséquence dans le film – de l'entre-deux-guerres, la recherche d'un nouveau réalisme au cœur de l'esthétique populiste s'inscrit dans un cadre plus large qu'il convient de découvrir : en effet, le réalisme de l'entre-deux-guerres est l'expression d'une conscience de crise à plusieurs niveaux. D'un côté, la transformation de l'esthétique se manifeste comme une réaction à la crise historique que la nation française subit à la fin de la Première Guerre mondiale, de l'autre, ce renouveau du réalisme conduit le même en crise dans les expressions artistiques qui cherchent le 'fantastique' dans les réalités vécues de leur temps. Par conséquent, je m'intéresserai à la situation de l'esthétique populiste par rapport aux diverses expressions de la conscience de la crise de l'entre-deux-guerres. Cela permettra de revenir d'abord aux crises sociales qui éveillent l'intérêt des écrivains de l'époque, ensuite, à l'expression littéraire de la conscience d'une crise morale chez les auteurs de l'*inquiétude* et conduisent enfin à la considération de la mise en récit d'une inquiétude sociale avec des auteurs comme Pierre Mac Orlan, qui entretient en outre un rapport intime avec les esthétiques de la *Neue Sachlichkeit* allemande et du *realismo magico* italien, deux approches supplémentaires d'une esthétisation de la crise.

#### 3.3.1. *Dérégulation et narration : la notion de crise dans l'entre-deux-guerres*

La culture de l'entre-deux-guerres est fortement déterminée par la conscience d'une crise à toutes les échelles. La Première Guerre mondiale a laissé surtout en France des traces considérables et la reconstruction de la société se heurte à partir des années 1930 aux conséquences du krach boursier de 1929 qui marque l'époque avec un chômage de masse inouï. Mais déjà à l'orée de la Grande Guerre, la société subit des changements importants : la fin des batailles marque le début du véritable essor de la classe ouvrière en France, comme le remarque Annie Fourcaut<sup>165</sup>. Les usines de l'Île de France, notamment dans le secteur de l'industrie automobile française, deviennent les nouveaux grands employeurs et demandent beaucoup de main-d'œuvre<sup>166</sup>. Cette apogée est accompagnée par d'autres transformations importantes : importance grandissante du travail en usine, imposition du PCF dans les municipalités comme porte-parole politique de la classe ouvrière, augmentation des logements en banlieue. Une telle transformation ne demeure

---

<sup>165</sup> A. FOURCAUT, « Banlieue rouge, au-delà du mythe politique », *op. cit.*, p. 16.

<sup>166</sup> Pierre Lannoy montre que l'industrie automobile devient dans l'entre-deux-guerres l'incarnation de la prouesse industrielle de la nation, notamment par le biais de la photographie documentaire (cf. P. LANNON, « L'usine, La photographie et la nation. L'entreprise automobile fordiste et la production des photographes industriels », *Genèses*, n° 80, 21 septembre 2010, p. 114-135.)



pas sans conséquences pour la composition démographique de la France de cette époque : les structures urbaines et avec elles la répartition du travail entre les régions rurales et urbaines se transforment fortement, mais même la composition des quartiers et des banlieues des grandes villes change complètement. Dans le cas de Paris, cela signifie notamment la disparition des fortifications qui entourent l'espace *intra muros* entre 1919 et 1929 et la libération de la « zone » non habitable ce qui permet la création de nouveaux projets de logements.

La ville grandit de cette façon et après les grandes transformations de l'haussmannisation à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont renouvelé notamment les quartiers centraux de la ville, c'est maintenant dans les quartiers extérieurs et dans l'entourage immédiat que la ville change de visage : la « zone » devient un espace contradictoire où de nouveaux projets d'habitations à bon marché et des projets prestigieux comme la Cité universitaire contrastent avec l'existence continue d'espaces marginaux, *slums* et habitations insalubres<sup>167</sup>. Les projets de logements ne suffisent donc pas pour résoudre la crise du logement ; la banlieue immédiate demeure toujours en grande partie un espace surpeuplé et marginal<sup>168</sup>. Cette crise du logement ne devient que plus urgente dans le sillage de la crise financière en aggravant encore la situation de mal-lotissement des banlieusards.

L'industrialisation et la reconstruction après la guerre conduisent donc à un bousculement des pratiques de vie urbaines, changent le visage des quartiers, mais ne réussissent pas à résoudre les problèmes structurels qui dominent déjà les régions suburbaines avant la guerre. Suite au krach de 1929, la pauvreté et la marginalité des individus logés en banlieue empire encore ; du coup, l'évocation de la banlieue et des quartiers extérieurs dans la littérature et dans les articles journalistiques de l'époque est souvent accompagnée d'un imaginaire qui les représente comme espace unique et homogène, indigent et criminel<sup>169</sup>. C'est espace est souvent appelé les « faubourgs » et englobe autant les quartiers extérieurs de Paris que la « zone » et la banlieue qui entoure la ville. Deux exemples s'imposent pour l'illustration de la notion : Eugène Dabit publie en 1933 le recueil *Faubourgs de Paris* où le XIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> arrondissement sont confrontés à la représentation de la « grande banlieue sud »<sup>170</sup> ; Lucien Bourgeois mélange d'une

---

<sup>167</sup> J. CANNON, *The Paris Zone: A Cultural History, 1840-1944*, Farnham, Ashgate, 2015, p. 126sq.

<sup>168</sup> Cela n'empêche pas, pourtant, que le rêve pavillonnaire, c'est-à-dire la volonté d'une grande partie des banlieusards de construire leur propre maison dans l'espace de la banlieue, persiste et fleurit également dans cette époque (cf. A. FOURCAUT, « Banlieue rouge, au-delà du mythe politique », *op. cit.*, p. 21).

<sup>169</sup> *Id.*, p. 29. Angelil et Siress constatent que la dichotomie entre centre-ville et banlieue représente classiquement la dichotomie entre bien et mal (cf. M. ANGÉLIL et C. SIRESS, « The Paris "Banlieue": Peripheries of inequity », *Journal of International Affairs*, vol. 65, n° 2, 2012, p. 57-67, p. 58.)

<sup>170</sup> E. DABIT, *Faubourgs de Paris*, Paris, Gallimard, 1990, p. 101.

manière assez similaire dans les récits de *Faubourgs* la description du sort de jeunes femmes de la zone, d'ouvriers banlieusards et d'artisans des quartiers périphériques de Paris<sup>171</sup>. Dans les ouvrages de l'entre-deux-guerres, se crée ainsi l'imaginaire d'un espace défavorable aux bords des grandes villes qui est le décor de la misère sociale qu'une grande partie de la population doit affronter. Cela n'empêche pas Pierre Mac Orlan d'affirmer que justement ces espaces marginaux transportent l'idée de l'identité française :

Ce n'est pas par l'architecture officielle que les villes opposent leurs personnalités, mais par cette indéfinissable apparence des rues populaires qui sont autant de petites chansons d'un patriotisme très délicat. [...] Ce ne sont pas les grands hôtels internationaux, les ministères et les banques, les églises et les tempes qui donnent la personnalité à une ville, mais tout au contraire les souvenirs intelligents de ces quartiers populaires qui font naître des bars dans la brume et qui présentent ingénument une théorie de spectacles dont les origines sont innombrables et qui peuvent aboutir aux guinguettes de Frascati, aux tôles ondulées de la banlieue occupée par les chiffonniers, en passant par tous les bals musette de la Bastille, du Temple et des Gravilliers.

Paris, si l'on veut bien le comprendre est toujours le Paris de François Villon.<sup>172</sup>

La découverte de la vraie identité de la ville se fait donc, selon Mac Orlan, par la fréquentation des rues populaires dans les quartiers populaires ou même en banlieue. Même si les espaces sont dangereux par leur criminalité – la mention des bals-musette ainsi que des spectacles « dont les origines sont innombrables » fait référence à l'ambiguïté de ces lieux de loisir populaires en voie de déchéance<sup>173</sup> – ce sont eux qui servent comme fondation du « patriotisme » et qui représentent la tradition de l'identité française à partir de François Villon, cité comme symbole du non-conformisme, soi-disant typique de l'identité française<sup>174</sup>.

Ces remarques illustrent que le discours sur la crise de l'entre-deux-guerres doit forcément se focaliser sur les marges de la ville, les quartiers populaires et la périphérie suburbaine afin d'évoquer le choc entre tradition et modernité que la société subit à cette époque. La banlieue et les quartiers populaires figurent dans un nombre considérable des romans de l'époque comme cadre du récit ; simultanément, la banlieue est également au centre de l'intérêt de la politique et des planifications urbanistiques. Les espaces urbain et suburbain représentent ainsi une articulation d'envergure entre le champ culturel et le discours sur la crise du logement, de l'économie et les transformations culturelles du temps. La modernisation industrielle entre dans le contexte du débat sur les formes de vie

---

<sup>171</sup> L. BOURGEOIS, *Faubourgs. Douze récits prolétariens*, Bassac, Plein chant, 2015.

<sup>172</sup> P. MAC ORLAN, « Atget », dans P. M. Orlan, *Masques sur mesure*, Paris, Cercle du bibliophile, 1970, p. 348-361, p. 356.

<sup>173</sup> Cf. à ce propos, avec beaucoup de prudence à cause de l'imprécision et la nostalgie apparente de l'auteur face à son sujet, C. DUBOIS, *La Bastoche. Une histoire du Paris populaire et criminel*, Paris, Perrin, 2011, p.

<sup>174</sup> J. CANNON, *The Paris Zone, op. cit.*, p. 130 et 183.

en banlieue et dans les quartiers populaires de la grande ville, notamment de Paris, dans la création littéraire et propose un script narratif servant à transcrire les changements des conditions de vie.

Néanmoins, les mutations démographiques et structurelles en ville ne sont pas les seules transformations qui marquent le champ culturel de l'entre-deux-guerres : comme le remarque Pascal Ory<sup>175</sup>, la culture française développe la conscience d'une crise double, d'une part par le décalage de l'attention vers les nouveaux médias comme le cinéma, le disque et la radio qui montent en considération et qui s'emparent d'une partie du prestige anciennement attribué à la littérature<sup>176</sup> ; d'autre part, cette nouvelle concurrence aggrave encore la situation précaire dans laquelle se trouve le financement de spectacles publics et d'autres activités artistiques<sup>177</sup>. Si cette crise touche tous les domaines de la création artistique de l'époque et ne laisse pas de côté les nouvelles formes d'expression, la crise économique ébranle notamment les secteurs 'classiques' de la création, dont également le livre qui ne se vend guère plus à l'étranger. Du coup, il n'est pas surprenant si une conscience de crise détermine la création de l'époque ; cette crise prend l'allure d'une secousse qui affecte la prédominance culturelle de la France et devient ainsi une question nationale : de moins en moins visible à l'étranger, en cours d'une mutation importante, la culture française, représentante de la culture européenne, semble, à l'œil d'observateurs aussi variés que Marcel Arland, Paul Valéry ou Pierre Mac Orlan, menacée par une inquiétude déclenchée par la guerre :

Cette période dont nous sommes l'élément musical et sensible est une époque de craintes et de superstition. Une sensibilité nouvelle, une morale nouvelle s'ébauchent petit à petit dans une nuit à peu près préhistorique à force d'être primaire, malgré les éblouissements pratiques que la science fait crépiter au bout des doigts de ses jeunes savants. [...] Le mystère inventé par la science est infiniment plus angoissant que celui qui fut créé par l'imagination des intermédiaires divins. [...] Les hommes qui vécurent les heures rapides de la fin de ce qui fut leur civilisation, c'est-à-dire la mortification d'un grand organisme social, connurent-ils cette angoisse délicate ?<sup>178</sup>

Dans cette citation exemplaire, Pierre Mac Orlan souligne la portée de la modernisation technique au sein de l'imaginaire de la société et la représente comme l'apocalypse de la culture européenne : les progrès de la science inquiètent les gens au point où toute la civilisation telle qu'elle s'est présentée jusqu'alors leur semble menacée de disparaître. Par

---

<sup>175</sup> P. ORY, *La Belle illusion: culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935 - 1938*, Paris, Plon, 1994, p. 27.

<sup>176</sup> À propos de la considération dont jouit le cinéma notamment dans l'entre-deux-guerres en France parmi les littéraires, cf. notamment N. COHEN, *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

<sup>177</sup> Je suis ici encore le raisonnement de P. ORY, *La belle illusion, op. cit.*, p. 32-35.

<sup>178</sup> P. MAC ORLAN, « Le demi-jour européen », dans P. Mac Orlan, *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, F. Lacassin (éd.), Paris, Phébus, 2000, p.p. 113.

conséquent, la crise qui ébranle réellement le champ culturel de l'entre-deux-guerres et qui transforme ses formes d'expression se fait voir au sein de la création même comme cadre sombre et pessimiste.

Par la suite, je chercherai à jauger les différentes expressions d'une telle conscience de crise dans la littérature de l'époque ; contrairement à la visée de Pascal Ory, qui analyse plutôt les conditions logistiques et économiques de la création artistique des années 1930, je m'intéresse aux répercussions des crises sociales et économiques dans la production littéraire en soi, perspective fortement négligée encore. En effet, les citations ci-dessus montrent déjà que la notion de la crise ne se reporte pas uniquement au domaine de la politique ou de l'économie, mais que la crise est bien au contraire une métaphore centrale avec laquelle les écrivains de l'entre-deux-guerres décrivent la situation morale et sociale de leur époque.

### 3.3.2. *La génération de l'inquiétude et la conscience de la crise*

Roger W. Baines suit dans sa monographie sur Pierre Mac Orlan les grandes lignes de la critique littéraire de l'entre-deux-guerres en appelant « inquiétude » le malaise dont l'auteur serait le représentant idéal<sup>179</sup>. Effectivement, le terme revient souvent dans les essais de Mac Orlan, mais son utilisation de la notion diverge de l'emploi qui se manifeste dans la critique littéraire de son temps. Pour cette raison, il convient de distinguer deux 'inquiétudes' qui sont néanmoins intrinsèquement liées : d'un côté le concept d'inquiétude qui peut se trouver dans chaque œuvre littéraire, peu importe l'appartenance à un genre ou à un groupe littéraire, de l'autre, je distingue l'*inquiétude* – en italiques – de la notion globale pour évoquer un groupe littéraire de l'entre-deux-guerres qui se constitue à partir d'une discussion de la critique littéraire, notamment dans les pages de la *N.R.F.*<sup>180</sup>. Si j'argumenterai que le concept d'inquiétude se réfère chez Mac Orlan à son appréhension du réel et des rapports sociaux, Mac Orlan partage néanmoins avec les auteurs de l'*inquiétude* la prise de conscience d'une crise.

Paul Valéry est parmi les premiers à constater une crise profonde de la société française dans son essai *La Crise de l'esprit* de 1919 :

[l]a crise militaire est peut-être finie. La crise économique est visible dans toute sa force ; mais la crise intellectuelle, plus subtile, et qui, par sa nature même, prend les apparences les plus trompeuses (puisqu'elle se passe dans le royaume même

---

<sup>179</sup> R. W. BAINES, « *Inquietude* » in *the work of Pierre Mac Orlan*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

<sup>180</sup> Si Roger W. Baines distingue Mac Orlan des auteurs de l'*inquiétude*, il le fait en le démarquant néanmoins comme un auteur qui « certainly fitted into this framework, but he was unusual » (*Id.*, p. 15) par son intérêt pour le romantisme allemand. En général, Baines ne semble pas différencier assez le concept d'inquiétude de la discussion autour de la *N.R.F.* de sorte qu'il cherche des signes de l'inquiétude aussi chez des auteurs divers comme Gide, Drieu la Rochelle ou Malraux (*Id.*, p. 19-22). Pour un portrait du groupe d'*inquiétude* cf. R. WINTER, « "Moderne Hamlets": Die französische Autorengruppe der Inquietude 1924-1927 », dans G. Lauer (éd.), *Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationenforschung*, Göttingen, Wallstein, 2010, p. 85-107.

de la dissimulation), cette crise laisse difficilement saisir son véritable point, sa *phase*<sup>181</sup>.

En effet, on peut constater en regardant les statistiques établies par les historiographes de cette époque que la ‘Grande Guerre’ a bousculé la société française : la France a perdu suite à la guerre 1.400.000 personnes dans les tranches d’âge productives et en sort affaiblie ; la reconstruction de l’économie française exigeait la mobilisation de nouveaux employés et ouvriers ce qui a déclenché l’appel aux travailleurs étrangers et ruraux, mais aussi l’activation de la main d’œuvre féminine<sup>182</sup>. Le résultat est donc un système de liens sociaux changés : les rôles des sexes se trouvent en partie assouplis et la société française doit se considérer dès lors comme un pays d’immigration qui a besoin de la main d’œuvre étrangère. Tous ces éléments se trouvent résumés par Valéry dans la citation antérieure dans l’image d’une crise qui se répand comme un virus et qui touche les différents domaines de la vie sociale, commençant avec la guerre et allant par le ressort économique jusqu’au domaine des idées et de la morale.

Chez Valéry, la conséquence logique de la guerre et de la crise économique est un effondrement de la croyance moderne au progrès ; par conséquent, Valéry compare la société européenne à un « Hamlet intellectuel »<sup>183</sup>, indécis et méditant toujours les effets dévastateurs du progrès et de la modernité. La société européenne aurait, selon Valéry, perdu la confiance en sa force de changer et améliorer les conditions de vie ; pour cette raison, le regard vers l’avenir n’est plus accompagné par la foi au progrès, mais seulement par un certain « ennui de recommencer le passé »<sup>184</sup>. En conséquence, le modèle de l’histoire comme éternelle ascension s’est transformée en une boucle sans issue qui pousse les individus d’une indécision à l’autre.

Si l’évocation d’Hamlet comme représentation du statut de crise est une métaphore typique pour les récits de crise<sup>185</sup>, le portrait que Valéry brosse de la société de l’entre-deux-guerres est aussi à l’origine de l’esthétique du groupe de *l’inquiétude*<sup>186</sup>. Le critique littéraire Benjamin Crémieux voit les conséquences de la perturbation de l’ordre sociétal chez les jeunes écrivains après la guerre. Selon lui, leurs œuvres se distinguent par une nouvelle tendance à l’introspection et à l’exploration de l’identité propre tout en gardant

---

<sup>181</sup> P. VALÉRY, *La Crise de l’esprit* [1919], repris dans *Œuvres I*, J. Hytier (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1957, p. 990.

<sup>182</sup> Ralph Schor: *Histoire de la société française au XXe siècle*. Paris: Belin 2005, p. 153-154.

<sup>183</sup> P. VALÉRY, *La Crise de l’esprit* [1919], repris dans *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 993.

<sup>184</sup> *Id.*

<sup>185</sup> Cf. W. HÜLK, « Narrative der Krise », dans U. Fenske, W. Hülk et G. Schuhen (éd.), *Die Krise als Erzählung: transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*, Bielefeld, Transcript, 2013, p. 113-131, p. 125.

<sup>186</sup> La référence à Hamlet comme représentant de la génération de l’entre-deux-guerres que Daniel-Rops reprend dans son essai en est la preuve (DANIEL-ROPS, *Notre inquiétude. Essais*, Paris, Perrin, 1927, p. 86).

la distance avec l'écriture d'analyse telle qu'elle se serait manifestée chez Marcel Proust<sup>187</sup>. Au lieu de disséquer la vie intérieure, les nouveaux écrivains présentent, selon Crémieux, leurs impressions de manière désorganisée et convulsive. Le désordre que la guerre a provoqué dans la société trouverait ainsi une répercussion dans l'expression littéraire. Crémieux n'est pas le seul à constater ce parallélisme entre la société traumatisée et la littérature comme mode d'expression d'une inquiétude personnelle : suite à son enquête de 1923, d'autres auteurs et critiques qui publient notamment à la *N.R.F.* comme Marcel Arland ou Daniel-Rops adoptent le terme d'inquiétude pour décrire leur propre écriture et celle de leurs contemporains<sup>188</sup>.

Dans ce cadre, Marcel Arland légitime cette nouvelle inquiétude en le comparant au « mal de siècle » qu'Alfred de Musset a constaté pour les intellectuels romantiques qui ont atteint la majorité après la défaite de Napoléon et qui se sentaient par conséquent déracinées<sup>189</sup>. A partir de l'article d'Arland, le terme d'inquiétude se répand dans la critique littéraire et devient, selon Albert Léonard, « le thème à la mode et fait la manchette de tous les journaux et revues entre 1925 et 1935 »<sup>190</sup>. Ainsi, Daniel-Rops publie en 1927 une collection d'essais sous le nom *Notre inquiétude*<sup>191</sup> dans laquelle il analyse à son tour les dimensions de cet état de crise personnelle et religieuse :

[...] les signes par lesquels se marque le nouveau mal du siècle sont nombreux. Témoins des catastrophes, les auteurs de cette génération nouvelle sont, comme le dit M. André Germain, « assis sur les tronçons de notre civilisation ». Ils se connaissent mal, ont peur de se connaître, et répètent volontiers le cruel « Que suis-je ? » des inquiets. *Nés pour partir* (Ph. Soupault), ils fuient aussi bien les règles extérieures que les lois du destin. Cette jeunesse d'aujourd'hui n'a pas l'âme forte. Elle cherche un maître avec émoi. Non un maître artificiel, imposé par l'éducation ou l'habitude, mais ce maître mystérieux que l'on se construit soi-même, au plus profond de son âme. Cependant, partagé entre le goût de l'équilibre et sa crainte, elle hésite en sa recherche, va dans l'indécision – vit dans l'inquiétude.<sup>192</sup>

L'*inquiétude* apparaît comme un phénomène qui concerne la jeunesse qui n'a pas participé à la guerre mais qui l'a observée de l'extérieur. Cette jeunesse n'a plus confiance dans les autorités établies et cherche de nouveaux modèles tout en s'interrogeant sur les conséquences d'un tel modèle. La reconnaissance de leur propre identité présente un problème majeur pour ces individus parce qu'ils ne peuvent pas prendre les mesures

---

<sup>187</sup> B. CREMIEUX, « Le bilan d'une enquête », *N.R.F.*, n° 120, 1923, p. 287-294, ici p. 293.

<sup>188</sup> R. W. BAINES, « *Inquietude* » in *the work of Pierre Mac Orlan*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>189</sup> M. ARLAND, « Sur un nouveau mal du siècle », *N.R.F.*, n° 125, 1924, p. 149-158. Sur le terme de mal de siècle dans le contexte du romantisme, cf. D. GUTERMANN, « Mal du siècle et mal du « sexe » dans la première moitié du XIXe siècle. Les identités sexuées romantiques aux prises avec le réel », *Sociétés & Représentations*, n° 24, 1<sup>er</sup> novembre 2007, p. 195-210.

<sup>190</sup> A. LEONARD, *La Crise du concept de littérature en France au XXe siècle*, Paris, Corti, 1974, p. 59.

<sup>191</sup> DANIEL-ROPS, *Notre inquiétude. Essais*, *op. cit.*

<sup>192</sup> *Id.*, p. 72.

nécessaires afin d'aboutir à une connaissance d'eux-mêmes. Daniel-Rops caractérise donc l'inquiétude comme une méfiance généralisée envers la société et ses règles, aboutissant à une individualisation complète et, en dernière conséquence, une dispersion des liens sociaux dans cette génération, uniquement semblable dans sa désorientation.

Daniel-Rops caractérise l'*inquiétude* d'abord comme un traumatisme psychique, causé par la guerre, et s'approche ainsi d'une conception psychologique de 'crise' : « Et le sens de cette inquiétude tel que nous l'entendons s'élargit, embrasse tous les domaines. Il est bien vrai que l'émotion devant le péril y figure. Pourquoi la nier ? »<sup>193</sup> Daniel-Rops affirme qu'à partir de cette angoisse face à la terreur de la guerre, les individus vivent par ailleurs plusieurs niveaux d'inquiétude : tout d'abord, une inquiétude « métaphysique »<sup>194</sup>, pascalienne, qui les fait osciller entre la distraction active et la recherche du repos ; mais ils font aussi preuve d'une inquiétude « esthétique »<sup>195</sup> qui déclenche un scepticisme accru envers les valeurs établies et qui, par conséquent, facilite un potentiel créatif<sup>196</sup>. L'inquiétude comme sentiment général ne doit donc pas uniquement être perçue comme un désespoir ou une expérience d'impuissance dans un ordre social rétabli, mais, au contraire, l'inquiétude est plutôt une condition préalable pour la création et dote celle-ci d'une atmosphère de pessimisme et du tragique, comme le constate Nicholas Hewitt : « Consciously or unconsciously [...], the adoption of a 'nouveau mal du siècle' takes the form of the creation of a whole set of pre-conditions for a new system of thought and fiction based upon a return to tragedy, which is the ultimate aim of the entire process. »<sup>197</sup> Le concept de l'*inquiétude* comme crise personnelle, déclenchée par l'expérience de la guerre, devient ainsi le cadre pour la forme narrative et influence la tonalité des œuvres d'un groupe entier d'écrivains. La trame est représentée par un style nerveux et versatile, comme le suggère déjà Benjamin Crémieux<sup>198</sup> ; en outre, l'exploration de la personnalité individuelle que Marcel Arland et Daniel-Rops exigent de la littérature de l'*inquiétude* s'exécute avec du pathos qui doit créer le sens tragique de la narration. Ce sens tragique est le mode d'écriture de la crise de l'entre-deux-guerres.

Comme le *mal du siècle* romantique, l'*inquiétude* traduit le sentiment d'inutilité et de désorientation de la jeunesse – surtout masculine –, imbue de l'idéal de l'héroïsme, face

---

<sup>193</sup> *Id.* p. 23sq.

<sup>194</sup> *Id.*

<sup>195</sup> *Id.*, p. 24.

<sup>196</sup> Cette valorisation positive de l'inquiétude serait, d'après Tonnet-Lacroix, surtout visible dans l'œuvre de Gide qui contraste le groupe de l'*inquiétude*, cf. E. TONNET-LACROIX, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 174.

<sup>197</sup> N. HEWITT, *Les maladies du siècle: the image of malaise in French fiction and thought in the inter-war years*, Hull, England, Hull University Press, 1988

<sup>198</sup> B. CREMIEUX, « Le bilan d'une enquête », *op. cit.*, p. 293.

au ‘retour à l’ordre’<sup>199</sup> de la société. Si certains éléments de cette écriture de l’*inquiétude* se retrouvent également chez Pierre Mac Orlan, on peut néanmoins y observer une autre approche qui ne cherche pas nécessairement les raisons de l’angoisse de ses contemporains dans le traumatisme de la Grande Guerre, mais plutôt dans l’expérience de la modernisation et des nouvelles formes de pauvreté et d’insécurité qu’elle crée au sein de la société. En général, le concept d’*inquiétude* n’apparaît pas comme une crise de la personnalité, mais comme une crise sociale et des conditions de vie de la population urbaine. Par conséquent, elle engage chez Pierre Mac Orlan une toute autre forme d’écriture qui interroge la portée du réalisme historique et cherche un renouveau de l’écriture en faveur de l’effet ‘pittoresque’ qui a également été prôné par Léon Lemonnier dans son *Manifeste*. Chez Mac Orlan, ce pittoresque est également inquiétant et s’exprime dans la mise en scène des conditions sociales des marginalisés et de leurs problèmes de subsistance dans une société fortement technologisée et marquée par la vitesse. Son *inquiétude* se base donc sur le concept de l’inquiétante étrangeté freudienne, l’« unheimlich »<sup>200</sup>, qui se cristalliserait selon l’auteur dans l’espace urbain.

Crémieux, Arland et Daniel-Rops excluent en bloc la portée sociale de l’*inquiétude* : elle est toujours décrite comme une pulsion personnelle qui porte les individus à s’interroger eux-mêmes ; des répercussions sur la position des personnes dans la société ou sur leur implication dans le monde du travail ne sont pas particulièrement évoquées. C’est exactement pour cette raison que Mac Orlan prend une position particulière face au groupe de l’*inquiétude*. Dans « Le Décor sentimental », Mac Orlan semble vouloir explicitement se séparer de l’*inquiétude* à la manière d’Arland et de Daniel-Rops :

L’*inquiétude* contemporaine a deux origines : elle est morale chez certains et purement sociale chez les autres. Les uns demandent aux dieux la paix de la chair et de l’esprit et les autres demandent à leur patrie le pain quotidien et tous les détails de l’économie domestique que ce cliché contient en soi.<sup>201</sup>

Mac Orlan fait référence au concept religieux de l’*inquiétude* que notamment Daniel-Rops propage dans ses essais ; mais contrairement à ce groupe d’‘inquiets’, Mac Orlan s’intéresse davantage à l’*inquiétude* qui trouve ses origines dans le système social et son conditionnement économique, comme il l’affirme explicitement dans son essai « Désarroi littéraire » de 1931<sup>202</sup>. Afin de dégager cette *inquiétude* collective – pour ne pas dire cette

---

<sup>199</sup> À propos de ce terme, très répandu dans la critique d’art des années 1920, cf. Annick Lantenois: Analyse critique d’une formule: « retour à l’ordre ». In: *Vingtième siècle. Revue d’histoire* 45.1 (1995), p. 40-53.

<sup>200</sup> Cf. S. FREUD, « Das Unheimliche », dans S. Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet* XII, A. Bernays (éd.), Frankfurt/Main, Fischer, 1999, p. 227-278.

<sup>201</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », dans P. M. Orlan, *Masques sur mesure*, Paris, Cercle du bibliophile, 1970, p. 13-108, p. 74.

<sup>202</sup> P. MAC ORLAN, « Désarroi littéraire », dans P. Mac Orlan, *Domaine de l’ombre. Images du fantastique social*, Paris, Phébus, 2000, p. 105-108, p. 105.



crise –, il s'inspire dans ses œuvres, comme l'a déjà montré Roger W. Baines<sup>203</sup>, de l'expressionnisme allemand et introduit les problématiques sociales, qui sont cependant travaillées avec la même tonalité tragique que Hewitt constate pour le groupe de l'*inquiétude*.

À titre d'exemple, le roman *Le Quai des brumes* illustre la conception d'une rupture profonde entre d'une part les marginalisés, exclus à cause de leur pauvreté et de leurs difficultés d'entrer dans le marché du travail, et d'autre part une 'haute classe' d'individus aliénés qui s'accordent à une vie 'rapide' et 'monotone', imposée par la technique. Le chômage provoque un glissement des personnages dans la clandestinité, la prostitution ou l'affrontement de la violence au sein de l'armée. L'insécurité et l'effondrement des liens sociaux sont, en résumé, les grands sujets qui informent l'œuvre macorlanienne et qui provoquent un changement des paradigmes esthétiques de l'*inquiétude* : au lieu de s'intéresser à la mise en récit d'un sentiment de désorientation de la jeunesse, Pierre Mac Orlan met au centre de ses textes la représentation des luttes quotidiennes de la pauvreté et de l'exclusion.

Si les écrivains de l'*inquiétude* identifient toujours la Première Guerre mondiale comme déclencheur de la crise, Pierre Mac Orlan propose avec son roman *Le Quai des brumes* une origine plus vaste dans toute l'organisation de la société dès l'avant-guerre. Par conséquent, la crise qui figure chez Mac Orlan prend une dimension plus sociale qu'individuelle comme c'est le cas avec Arland ou Daniel-Rops. Afin de définir la forme de crise qui surgit dans l'œuvre macorlanienne et dans celle de ses contemporains comme Dorgelès, Carco ou même Soupault, il suffit de considérer la citation de *Le Quai des brumes* suivante qui mentionne la menace latente d'une crise sociale imminente : « À cette époque l'Europe dormait entre ses pattes comme une bête de proie hypocrite, et l'humanité pensait à tort et à travers avec la permission tacite de la bête endormie »<sup>204</sup>. Avec cette phrase, Mac Orlan propose un rapprochement entre la trame de son roman, qui se focalise sur cinq personnages divers, et l'état politique de la société française et européenne entre 1910 et 1930 au sein de la narration même. La trame de son roman figure ainsi comme exemple d'une crise plus grande qui trouve seulement son apogée avec la Grande Guerre. Mac Orlan conclut que la société du début du XX<sup>e</sup> siècle se trouve à un moment critique ce que montre, de manière exemplaire et allégorique, la trame du roman.

Pierre Mac Orlan a trouvé une appellation particulière pour cet état de crise et l'*inquiétude* qui informe l'esthétique de son œuvre et de celle de ses contemporains. Dans

---

<sup>203</sup> R. W. BAINES, « *Inquietude* » in the work of Pierre Mac Orlan, *op. cit.*, p. 32.

<sup>204</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, Paris, Gallimard, 1927, p. 149.

« Le Décor sentimental », il présente le concept du « romantisme social » qu'il atteste pour l'imaginaire de la société de l'entre-deux-guerres :

Ce temps dans lequel nous vivons nous semble singulièrement opaque. Il enveloppe toutes les catastrophes d'une sorte de halo mystérieux qui leur confère une autorité romanesque. Le romantisme social contemporain est constitué par la menace latente de catastrophes sociales encore mieux combinées que les précédentes. Chacun se confie à son propre instinct du danger que la dernière guerre développa. La confiance, non pas dans les lois humaines, mais dans la responsabilité de l'homme et des collectivités d'hommes, disparaît chaque jour un peu plus. A des dangers héréditaires d'autres dangers mécaniques se nouent en vue d'on ne sait quelle apothéose.<sup>205</sup>

Pierre Mac Orlan opère avec une acception très large de la notion de romantisme. Au lieu de se référer à une époque historique qui part de certains *a priori* esthétiques comme le retour à la religion liée à l'appréciation de la nature et comme l'intérêt à l'affectivité individuelle<sup>206</sup>, Mac Orlan comprend le « romantisme » comme un imaginaire qui se nourrit d'idées reçues et de concepts flottants qui déterminent la perception du monde réel. Le « romantisme social » signifie ainsi « à la fois déséquilibre des êtres, perméabilité morale, sentimentale et spirituelle »<sup>207</sup>, comme le formule Ilda Tomás. Autrement dit, le « romantisme social » dont parle l'auteur dans la citation désigne un mode de perception esthétique de la modernité qui est centré sur la représentation du danger sous la forme de la violence et de la marginalisation, à la fois sources de la peur des individus et éléments fascinants de la vie moderne. De cette façon, le « romantisme social » peut être compris comme une conscience de crise qui installe dans l'imaginaire collectif une instabilité et le soupçon d'un chavirement prochain de l'ordre social. Ainsi, Mac Orlan conclue que sa génération vit dans « une époque naturellement provisoire, où les hommes commencent à perdre confiance dans leurs professions »<sup>208</sup>. Les individus de l'entre-deux-guerres perdent, selon Mac Orlan, l'espoir d'un emploi sûr face aux scénarios de crise qu'ils ont déjà vécus et qui déterminent leur pensée.

Pierre Mac Orlan et le groupe de l'*inquiétude* sépare donc leur centre d'intérêt. Si les derniers concentrent sur l'exploration de leur propre subjectivité, Mac Orlan se penche sur les lignes de faille de la société. Sa crise se situe dans le domaine social ; par conséquent, il s'intéresse aux phénomènes de la pauvreté, de la 'précarisation' et leurs effets sur la cohésion sociale<sup>209</sup>. L'imaginaire de l'inquiétude que Mac Orlan décrit dans

---

<sup>205</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 67sq.

<sup>206</sup> Ce sont les idéaux du romantisme que relève déjà Henri Peyre, parmi le désespoir mussetien et l'importance de l'historiographie, cf. H. M. PEYRE, *Qu'est-ce que le romantisme?*, 2. éd, Paris, Presses Univ. de France, 1979, notamment p. 164-171.

<sup>207</sup> I. TOMÁS, *Pierre Mac Orlan. Ombres et lumières*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 318.

<sup>208</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 75.

<sup>209</sup> Si j'emploie ici le terme de 'précarisation', il est seulement utilisé pour décrire la dégradation des systèmes du travail et de la sécurité économique. Il faut donc distinguer cet usage de son emploi propre dans le

« Le Décor sentimental » trouve donc, à part l'expérience de la guerre, ses origines dans cette précarité du système professionnel :

Les hommes perdent confiance dans leurs professions. La morale la plus haute contenue dans une profession quelle qu'elle soit est d'apporter la sécurité dans la vie. Toute profession qui ne nourrit pas son homme est un élément de révolte ou, ce qui ne vaut pas mieux, de passivité décourageante.<sup>210</sup>

La précarité du monde du travail apporte, en résumé, une double instabilité au système social qui nourrit, selon Pierre Mac Orlan, l'imaginaire de l'inquiétude : d'un côté, la précarité provoque le désespoir des employés qui doivent affronter la misère même s'ils travaillent dans un secteur primordial de la société. De l'autre, ce désespoir crée un état de crise au sein de la société par le fait que le désespoir peut facilement se transformer en une révolte contre l'État. Par conséquent, l'inquiétude de Pierre Mac Orlan se conjugue avec la conception d'une crise sociale, englobant à la fois l'imaginaire collectif secoué par la Grande Guerre, mais également ébranlé par la crise économique et ses conséquences, notamment la dévalorisation du travail et de l'organisation traditionnelle de l'emploi.

La « montée des incertitudes »<sup>211</sup> se situe donc chez Mac Orlan dans une société précaire et fortement individualisée qui se méfie de ses voisins<sup>212</sup>. L'individualisation n'est pas uniquement la conséquence de la Guerre, mais aussi des conditions de travail modernes. Il est important de rappeler, en revanche, que Mac Orlan signale que ce n'est pas le système de l'État qui est, dans un premier temps, concerné par cette insécurité générale : « La confiance, non pas dans les lois humaines, mais dans la responsabilité de l'homme et des collectivités d'hommes, disparaît chaque jour un peu plus. »<sup>213</sup> Pourtant : bien que les lois ne sortent pas affaiblies de la Grande Guerre, celle-là a profondément changé l'attitude des individus envers la législation. Le résultat est, selon Mac Orlan, une société aliénée dans laquelle les liens sociaux ne valent plus et où la violence détermine chaque échange. Du coup, l'imaginaire des individus de l'entre-deux-guerres apparaît chez Mac Orlan fortement marqué par un sentiment de crise qui provoque une méfiance envers toute forme de progrès technique ou social.

---

contexte sociologique (cf R. CASTEL et K. DÖRRE (éd.), *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt/New York, Campus, 2009, p. 11). Je cherche cependant à faire référence à la description de l'état d'exclusion, de l'insuffisance du travail et des modalités précaires de l'emploi. Une telle conception se dégage à partir de la définition de la précarité dans R. BÖHM et C. KOVACSHAZY (éd.), *Précarité: littérature et cinéma de la crise au XXIe siècle*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2015, p. 9-21, p. 12sq. Cf. également chapitre 1.3.

<sup>210</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 75.

<sup>211</sup> R. CASTEL, *La montée des incertitudes: travail, protections, statut de l'individu*, s. l., 2013.

<sup>212</sup> Robert Castel signale, faisant recours à Norbert Elias, que la société contemporaine affirme de plus en plus la nécessité de l'autosuffisance de l'individu (*Id.*, p. 27). Si son travail se focalise aux transformations sociales à partir de 1970, mais notamment entre 1995 et 2005 (*Id.*, p. 53), on peut observer cette tendance à l'individualisation déjà bien avant, comme le montrera l'analyse de l'œuvre de Pierre Mac Orlan et d'autres auteurs qui se servent de l'esthétique populiste.

<sup>213</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 67sq.

Une telle conception de l'état de la société révèle la manière dont Mac Orlan, mais aussi de nombreux autres auteurs de son époque, indépendamment de leur appartenance à de mouvements littéraires, envisagent la représentation du 'réel' dans leurs œuvres. Au travers de l'imaginaire de la crise sociale, qui crée de nouvelles formes de marginalisation dans une société technisée, la représentation des pratiques du quotidien des 'classes' populaires et des « bas-fonds »<sup>214</sup> est paradoxalement valorisée comme « fantastiques » dans leurs inquiétante étrangeté ce que l'on ne peut pas uniquement observer dans les essais<sup>215</sup> et les romans de Pierre Mac Orlan, mais également dans le groupe surréaliste, notamment dans le concept voisin d'Aragon du « merveilleux quotidien »<sup>216</sup>, et dans l'esthétique populiste qui justement cherche à explorer le quotidien des « petites gens » dans un contexte de crise. La conscience de crise influence largement l'écriture de l'entre-deux-guerres et engendre des idées reçues sur la vie des marginalisés et du quotidien du 'peuple', marqué par le risque de la déchéance et menacé par la violence ce que je montrerai en détail dans la suite. Une telle représentation stéréotypée est à la fois une condition préalable des discours sur la crise et significative pour l'exploration de la manière dont le système social est conçu dans l'entre-deux-guerres.

Cela devient plus clair si l'on se focalise sur l'agencement de l'espace dans *Le Quai des brumes* : Mac Orlan situe la trame de son roman dans un espace de la réalité extratextuelle, mais qu'il agence d'une manière particulière : le Haut-Montmartre. La mise en scène du récit à cet endroit dans cette période n'est pas anodine si l'on tient compte du fait que Montmartre est en train de perdre sa valeur comme centre culturel et intellectuel en faveur de Montparnasse<sup>217</sup>. Le quartier même est donc un terrain de transformation et, par conséquent, d'un bouleversement de la structure urbaine, ce qui est dramatisé dans *Le Quai des brumes*. La déchéance du quartier et le surgissement des 'mauvais garçons' dans un Montmartre démodé sont également le sujet du *Château des brouillards*<sup>218</sup> de Roland Dorgelès, ami de Mac Orlan ; une déchéance semblable est par ailleurs visible dans *L'Équipe. Roman des fortifs*<sup>219</sup> de Francis Carco qui met en scène la vie de cambrioleurs proche des fortifications du XX<sup>e</sup> arrondissement. Carco, Dorgelès et Mac

---

<sup>214</sup> D. KALIFA, *Les bas-fonds: histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013.

<sup>215</sup> À part *Masques sur mesure*, il faut citer ici notamment P. MAC ORLAN, *Chroniques de la fin d'un monde*, Paris, Arléa, 2010 et P. MAC ORLAN, *Rues secrètes*, Paris, Arléa, 2009.

<sup>216</sup> L. ARAGON, « Le Paysan de Paris », dans L. Aragon, *Ceuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 2007, p. 143-301, p. 149. À propos de la proximité des deux concepts, cf, également C. CHEROUX, « Pourtant Mac Orlan. La photographie et le fantastique social », dans P. Mac Orlan, *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2011, p. 7-27, p. 15.

<sup>217</sup> Cf. Évelyne Cohen: *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*. Paris: Publications de la Sorbonne 1999, p. 199.

<sup>218</sup> R. DORGELES, *Le Château des brouillards*, Paris, Albin Michel, 1932.

<sup>219</sup> F. CARCO, *L'Équipe. Roman des Fortifs*, Paris, Albin Michel, 1925.

Orlan font partie d'un groupe d'auteurs bohémiens qui sont restés à Montmartre, dans l'entourage du *Lapin Agile*, et qui ont esthétisé les marges de la société en créant dans leurs ouvrages une atmosphère « pittoresque » des espaces insécurisés<sup>220</sup>. Cette réactualisation de l'imaginaire des quartiers périphériques, de la « zone » ou de la banlieue, souvent associée à la celle-ci<sup>221</sup>, trouve également ses répercussions dans les textes centraux du populisme littéraire. En outre, la représentation qui dépasse la description 'réaliste' des endroits pour la création d'une ambiance inquiétante – 'métaphysique' pour reprendre le terme de Giorgio de Chirico<sup>222</sup> – rapproche l'esthétique de Mac Orlan d'un autre concept esthétique vague de l'entre-deux-guerres : le réalisme magique.

### 3.3.3. *Reconstructions esthétiques : le realismo magico de Bontempelli et le magischer Realismus de Rob*

Mac Orlan ne défend pas l'idéal d'une représentation 'objective' de la réalité dans ses romans comme c'était le cas pour les écrivains réalistes et naturalistes du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>223</sup>. Au contraire : la peur existentielle, déclenchée par le chômage de masse et la crise économique, transformerait la perception des réalités quotidiennes ce qu'il identifie comme le moyen capital afin d'arriver à la création du « fantastique »<sup>224</sup>. Si Mac Orlan affirme que l'on peut déjà observer une telle peur fantastique dans la littérature romantique et ses représentations du diable, le fantastique de la littérature moderne ne peut gagner son effet qu'en poursuivant la localisation des éléments fantastiques dans la société urbaine moderne :

Le diable n'est pas terrifiant sur la lande de Siboro, au milieu des sorcières, mais il peut l'être en apparaissant dans un petit cabaret de la zone, dont le patron, par exemple, fait des réparations de bicyclettes.<sup>225</sup>

Pour évoquer le fantastique, il faut désormais l'ancrer dans la « réalité réelle »<sup>226</sup>, en se référant, à titre d'exemple, à des espaces urbains communément connus ou aux conditions

<sup>220</sup> D. KALIFA, *Les bas-fonds*, op. cit., p. 248sq.

<sup>221</sup> J.-M. STEBE, *La crise des banlieues*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, 2010, p. 19sq. Pour une historiographie culturelle de la « zone », cf. J. CANNON, *The Paris zone: a cultural history, 1840-1944*, Farnham, Surrey, England ; Burlington, VT, Ashgate, 2015.

<sup>222</sup> À propos du terme chez de Chirico, cf. P. VAN BEVER, « "Metafisica", réalisme magique et fantastiques italiens », dans J. Weisgerber (éd.), *Le Réalisme magique. Roman, peinture et cinéma*, Genève, L'Âge d'Homme, 1987, p. 73-89, p. 75-77.

<sup>223</sup> Jacques Dubois constate, à titre d'exemple que « le réalisme produit un ordre, qui est supposé être celui du monde. Il engage donc des procédures variées d'organisation et d'objectivation à l'intérieur du représentable, qui vont de l'inventaire descriptif à la mise à distance ironique. » (J. DUBOIS, *Les romanciers du réel*, op. cit., p. 29).

<sup>224</sup> P. MAC ORLAN, « Le Fantastique », dans *Œuvres complètes VI*, Évreux, Cercle du bibliophile, 1969, p. 329-342, p. 330.

<sup>225</sup> *Id.* 331-332.

<sup>226</sup> Je reprends le terme de N. LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*, 1. Aufl., [Nachdr.], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, p. 229-232, qui l'utilise en le contrastant avec la « réalité fictionnelle » qui n'existe que grâce à son traitement par les médias, alors que la « réalité réelle » se réfère au monde qui facilite le système communicatif de l'art.

de vie des marginalisés. Si la représentation de la vie urbaine chez Pierre Mac Orlan se nourrit notamment d'influences de la littérature romantique<sup>227</sup>, comme le montrent les références récurrentes à l'œuvre des romantiques allemands comme Achim d'Arnim<sup>228</sup> et Adalbert von Chamisso<sup>229</sup>, Mac Orlan qualifie le fantastique traditionnel de « puéril » vu qu'il ne correspond pas au sentiment de menace qui parcourrait la société contemporaine. Afin d'atteindre le public, l'écrivain ou l'artiste doit repérer les éléments fantastiques dans un cadre 'réaliste' qui assure la continuité avec le monde d'expériences du lecteur<sup>230</sup>. Par conséquent, le fantastique que Mac Orlan promeut dans ses textes, auquel il donne, à partir de son essai « Le Fantastique » de 1926 également le nom du « fantastique social », cherche explicitement l'hybridation d'éléments de la littérature fantastique et des conventions de la littérature 'réaliste' de sorte que l'apparence d'éléments surnaturels crée un contraste avec la récurrence d'effets de réel.

L'esthétique littéraire de Pierre Mac Orlan poursuit ainsi le but d'un dépassement des formes établies du réalisme historique sans pour autant partir complètement de l'idéal d'une écriture du réel. Le terme de fantastique social exprime cela par le rapprochement de termes quasi oxymores<sup>231</sup> : l'irréel, le mythe ou l'imaginaire d'un côté et le réel de l'autre. Une telle volonté de dépasser le réalisme comme forme établie du roman s'intègre bien

---

<sup>227</sup> Raymond Queneau signale notamment l'importance de l'œuvre nervalienne pour Pierre Mac Orlan (cf. R. QUENEAU, « Préface », dans P. Mac Orlan, *Œuvres complètes I*, G. Sigaux (éd.), Évreux, Cercle du bibliophile, 1969, p. VII-XX, p. XVII). Dans P. MAC ORLAN, « Le Fantastique », *op. cit.*, p. 331, l'exemple de Nerval sert à illustrer la littérature fantastique française mal réussie par le fait qu'elle apparaît trop rapidement comme un effet littéraire qui ne trouve pas une parallèle dans la vie extratextuelle.

<sup>228</sup> Achim d'Arnim est cité dans P. MAC ORLAN, « Le Fantastique », *op. cit.*, p. 331 comme un des modèles réussis de la littérature fantastique romantique : « Achim d'Arnim pouvait impunément peupler la rue et un cabinet de travail des traditionnels golem [sic] du fantastique allemand. [...] Achim d'Arnim jouait franchement le jeu. » Dans P. MAC ORLAN, *Chroniques de la fin d'un monde*, *op. cit.*, p. 27, l'auteur distingue au début de 1939 le « romantisme de l'Est » moderne des êtres surnaturels d'Achim d'Arnim et d'E.T.A. Hoffmann en constatant que les nouveaux golems et démons sont « des disciplines, des hymnes et des mystiques ». Selon Mac Orlan, les grandes idéologies du XX<sup>e</sup> siècle, le communisme et le fascisme, créent en tant que « propagandes mensongères » (*ibid.*) de nouveaux imaginaires collectifs qui attirent ou effrayent comme des entités fantastiques.

<sup>229</sup> Dans P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, il revient à deux reprises sur Chamisso et son roman *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Dans la première occurrence, Mac Orlan compare la trame du roman au sort de la génération qui a survécu la Première Guerre mondiale : « Ce M. John qui acheta l'âme de Pierre Schlemihl, c'est pour nous la guerre qui acheta des âmes [...] » (p. 17). Il revient sur Chamisso avec Achim d'Arnim en le citant comme un auteur qui « vit le diable et nous le raconta franchement » (p. 85). Les auteurs du romantisme allemand sont pour Mac Orlan donc moins des modèles d'un fantastique absolu qui se nourrit d'images du surnaturel, mais, comme l'a déjà constaté Roger W. Baines, il les emploie comme des exemples d'un fantastique sinistre et suggestif (R. W. BAINES, « *Inquietude* » in *the work of Pierre Mac Orlan*, *op. cit.*, p. 35).

<sup>230</sup> Lorenzo Bonoli définit le texte réaliste comme un genre qui doit renvoyer « à un ensemble de connaissances encyclopédiques à 'forte stabilité culturelle' et largement partagé, que le lecteur n'a pas de problème à ramener à sa connaissance effective du monde réel », cf. L. BONOLI, « Écritures de la réalité », *Poétique*, n° 137, janvier 2004, p. 19-34, p. 22.

<sup>231</sup> La conception du social chez Mac Orlan rejoint la définition du terme chez Durkheim comme « un phénomène qui s'origine au cœur de la société » (cf. C. CHEROUX, « Pourtant Mac Orlan. La photographie et le fantastique social », *op. cit.*, p. 14.)

dans ce que Jacques Dubois appelle le « réalisme de crise »<sup>232</sup> qui détermine la création littéraire de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre.

Il est plus aisé de comprendre la portée du « fantastique social » en le comparant à la notion du réalisme magique qui devient un terme flottant à travers la critique d'art – avec les travaux de Franz Roh<sup>233</sup> – et les avant-gardes littéraires internationales – avec Massimo Bontempelli et sa revue « 900 ». *Cahiers d'Italie et d'Europe* – à partir des années 1920<sup>234</sup>. Jean Weisgerber constate dans son étude introductive sur le réalisme magique que cette esthétique « n'est ni un mouvement d'avant-garde, ni même une école, mais un simple courant littéraire groupant des écrivains isolés et qui s'insère dans le réalisme élargi du XX<sup>e</sup> siècle »<sup>235</sup> et souligne de cette manière que le binôme paradoxal entre les termes du réalisme et du magique excède bien le secteur de la peinture où il a été fondé ; plus encore, le réalisme magique représente un groupement théorique de créateurs de différentes origines qui partagent néanmoins le même souci de vouloir transcender l'esthétique réaliste établie. Ces écrivains et artistes se manifestent en Europe pour la première fois pendant l'entre-deux-guerres. Certes, l'appellation de « magischer Realist » en opposition à « magischer Idealist » a déjà été forgé par Novalis<sup>236</sup>, mais ce n'est qu'à partir de l'ouvrage *Nach-Expressionismus, magischer Realismus : Probleme der neuesten europäischen Malerei*<sup>237</sup> que le terme doit distinguer la production artistique après l'expressionnisme qui poursuit l'idéal d'une représentation figurale et objective du monde et qui est nommé par Gustav Hartlaub la *Neue Sachlichkeit*, la nouvelle objectivité<sup>238</sup>. Le réalisme magique représente chez Roh une récréation de la nature par le biais d'une approche individuelle ; cependant, une telle exigence ne devrait pas mener à une image 'naïve' du monde qui se base sur des concepts ésotériques. Roh n'envisage pas le côté 'magique' de ce nouveau réalisme artistique comme un retour à la magie 'ethnologique', mais la magie se trouverait

---

<sup>232</sup> J. DUBOIS, *Les romanciers du réel*, *op. cit.*, p. 157.

<sup>233</sup> Pour une introduction à la notion du réalisme magique chez Roh, cf. I. GUENTHER, « Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic », dans L. P. Zamora et W. B. Faris (éd.), *Magical realism: theory, history, community*, Durham, N.C., Duke University Press, 1995, p. 33-73.

<sup>234</sup> M. SCHEFFEL, *Magischer Realismus: die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen, Stauffenburg, 1990, p. 16.

<sup>235</sup> J. WEISGERBER, « La locution et le concept », dans J. Weisgerber (éd.), *Le Réalisme magique. Roman, peinture et cinéma*, Genève, L'Âge d'Homme, 1987, p. 11-32 27.

<sup>236</sup> Pour un regard approfondi sur ce terme, cf. C. WARNES, *Magical realism and the postcolonial novel: between faith and irreverence*, Basingstoke ; New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 20-25.

<sup>237</sup> F. ROH, *Nach-Expressionismus : magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.

<sup>238</sup> I. GUENTHER, « Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic », *op. cit.*, p. 34. Jean Weisgerber constate que la définition du réalisme magique change chez Roh : si celui-ci n'est d'abord qu'un synonyme de *Neue Sachlichkeit*, alors que dans les années 1960, la critique reprendrait le terme comme une branche particulière de la nouvelle objectivité, opposée au vérisme (cf. J. WEISGERBER, « La locution et le concept », *op. cit.*, p. 11.

plutôt dans la vénération de l'ordre rationnel de la vie moderne comme miracle<sup>239</sup>. Par conséquent, le réalisme magique de Roh s'exprime plutôt par une tonalité sobre qui doit faire ressortir des objets quotidiens sous un nouveau regard qui les transforme de sorte qu'ils deviennent étrangers et inquiétants ce qui rapproche les concepts de Roh de la « *pittura metafisica* » de Giorgio de Chirico<sup>240</sup>.

Malgré les accentuations différentes des artistes que Roh essaie de regrouper sous la désignation de réalisme magique, Guenther constate des parallèles dans leurs créations : le recours aux sujets pris de la vie quotidienne moderne, c'est-à-dire de la vie urbaine marquée par l'omniprésence de la technologie, la recherche d'une exactitude qui excède le média photographique ce qui rend les choses inquiétants dans le sens de l'« *unheimlich* » freudien<sup>241</sup>. Le réalisme magique de Roh n'entreprind donc pas la recherche d'une représentation du fantastique dans l'art plastique, mais plutôt un certain style de la représentation réaliste.

Ici on peut constater des parallèles avec la littérature de Pierre Mac Orlan : effectivement, lui aussi cherche dans la plupart des cas – au lieu de recourir à des motifs traditionnels de la littérature fantastique et de les actualiser dans un contexte de sa propre contemporanéité – à esthétiser la vie moderne dans les grandes villes en s'intéressant à une description des espaces des marginalisés et de l'atmosphère du danger qu'ils diffusent. Par conséquent, il n'y a pas d'intégration d'éléments surnaturels dans une trame 'réaliste', mais la recherche du dépassement du 'réel' par la conjonction d'espaces de la réalité extratextuelle et des émotions qu'ils provoquent.<sup>242</sup> Une telle conception du fantastique rapproche le romantisme social dont parle Mac Orlan plutôt à l'oxymore du réalisme magique et sa définition chez Franz Roh au lieu de représenter un 'fantastique' au sens de Todorov<sup>243</sup>.

Au moment où Pierre Mac Orlan commence à développer son concept esthétique du fantastique social, la locution de réalisme magique ne s'applique plus uniquement à l'art plastique, mais aussi à la littérature. C'est l'auteur italien Massimo Bontempelli qui

---

<sup>239</sup> F. ROH, *Nach-Expressionismus : magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, *op. cit.*, p. 67sq. Cf. aussi I. GUENTHER, « Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic », *op. cit.*, p. 35.

<sup>240</sup> I. GUENTHER, « Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic », *op. cit.*, p. 36 et 38sq.

<sup>241</sup> *Id.*, p. 53.

<sup>242</sup> C'est dans ce sens qu'il faut comprendre, selon Rauh, la notion d'atmosphère: l'atmosphère se retrouve dans l'espace, mais elle ne dépend pas directement d'un agencement particulier ou d'une description détaillée d'un espace, mais plutôt de l'expérience subjective de l'espace qui peut uniquement être influencée par la distribution de l'espace (cf. A. RAUH, *Die besondere Atmosphäre: ästhetische Feldforschungen*, s. l., 2012, p. 25). Le terme d'atmosphère relie donc nécessairement l'espace avec la subjectivité, tout en prétendant une impersonnalité objective, cf. G. BÖHME, *Aisthetik*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>243</sup> T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.



utilise la même locution<sup>244</sup>. Bontempelli fonde en 1926 ensemble avec Curzio Malaparte la revue « 900 ». *Cabiers d'Italie et d'Europe* et y promeut une rénovation de la littérature italienne à partir d'une image cosmopolite du progrès et de la modernité<sup>245</sup>. De cette manière, il se présente comme défenseur des idéaux de la « *stracittà* », c'est-à-dire d'une inscription de l'Italie dans un contexte européen qui doit rénover la culture italienne<sup>246</sup>. Le cosmopolitisme se fait voir déjà au niveau linguistique de « 900 » vu que les quatre premiers numéros de la revue sont publiés en français. Bontempelli a gagné comme co-rédacteurs de sa revue de grands noms de la littérature européenne moderne comme Ilya Ehrenburg, James Joyce, Georg Kaiser, Ramón Gómez de la Sierna et également Pierre Mac Orlan. « 900 » se présente ainsi comme une plateforme de l'avant-garde littéraire internationale sans pour autant se fixer sur un courant particulier : à titre d'exemple, Bontempelli publie comme premier en Italie autant des extraits de *Ulysse* de Joyce dans sa traduction française que des textes du dadaïste Ribemont-Dessaignes. Avec une telle ouverture vers l'Europe, multiple et urbaine, transgressant les particularités nationales, Bontempelli prend ses distances avec la politique culturelle du fascisme italien qui, à cette époque, souligne notamment les racines rurales et la valeur des traditions<sup>247</sup>. C'est aussi une raison pour la chute rapide de la revue qui ne sait pas s'imposer face à d'autres organes de presse littéraire et culturelle *strapaesana* comme *Il selvaggio* ou *L'Italiano* : à partir de 1928, la revue est publiée en italien et doit abandonner ses co-rédacteurs étrangers afin de s'adapter davantage à la ligne politique fasciste, avant de disparaître en 1929<sup>248</sup>.

<sup>244</sup> Il n'est pas certain si Bontempelli fait référence à Roh ou s'il forge le terme indépendamment. Weisgerber relève de possibles liens entre l'écrivain et le critique artistique, mais souligne également les divergences entre leurs visions du réalisme magique (J. WEISGERBER, « La locution et le concept », *op. cit.*, p. 15).

<sup>245</sup> V. BORSÒ, « “Strapaese o Stracittà?” Massimo Bontempellis “realismo magico” und “900” als kritisches Werkzeug nationaler Identität », dans H. Harth, B. Marx et H. H. Wetzel (éd.), *Konstruktive Provinz. Italienische Literatur zwischen Regionalismus und europäischer Orientierung*, Frankfurt/Main, Moritz Diesterweg, 1993, p. 147-174, p. 147.

<sup>246</sup> F. FABBRI, *I due Novecento: gli anni Venti fra arte e letteratura: Bontempelli versus Sarfatti*, 2. ed, San Cesario di Lecce (Lecce), Manni, 2008, p. 67.

<sup>247</sup> V. BORSÒ, « “Strapaese o Stracittà?” Massimo Bontempellis “realismo magico” und “900” als kritisches Werkzeug nationaler Identität », *op. cit.* Néanmoins, Bontempelli ne peut pas être considéré comme un auteur ‘résistant’, critique du régime, vu qu’il a pris lui-même pendant un an le poste de secrétaire du *Sindacato fascista dei Autori e Scrittori* (1927-1928). Tant la direction politique de « 900 » que celle de Bontempelli restent ainsi ambiguës.

<sup>248</sup> La position politique de Bontempelli même reste cependant trouble. Il ne peut pas être considéré comme un auteur ‘résistant’, critique du régime, vu qu’il a pris lui-même pendant un an le poste de secrétaire du *Sindacato fascista dei Autori e Scrittori* (1927-1928, cf. *Id.*, p. 148). En outre, « 900 » se présente certes comme une revue littéraire et Bontempelli souligne le caractère apolitique de la revue, mais il inclut également dans sa première note introductive une déclaration qui va à l'encontre du cosmopolitisme affiché de la publication : « Nous les nouveaux, nous sommes assoiffés d'universel, et nous nous méfions de toute internationale. C'est pour cela que, dans l'instant même où nous nous efforçons d'être des européens, nous nous sentons éperdument romains » (M. BONTEMPELLI, « Justification », « 900 ». *Cabiers d'Italie et d'Europe*, vol. 1, automne 1926, p. 9-12, p. 12). Bontempelli contredit la création de *Cabiers d'Italie et d'Europe* dans le sens où il se refuse à adhérer à un mouvement international. Le cosmopolitisme, tel qu'il l'affiche dans cette déclaration, doit au contraire promouvoir la culture italienne – notons qu'il évoque l'héritage romain de la nation italienne ce qui correspond à la vision fasciste de l'Italie comme continuation de l'Empire Romain.

Le programme du « *realismo magico* », que Bontempelli élabore plus tard dans son essai « *L'Avventura Novecentista* »<sup>249</sup> à partir de ses préambules de « *900* », s'inscrit dans un terrain politique flou, à la fois revendiquant un héritage futuriste et se rapprochant de l'idée d'une culture populaire, créant des mythes pour le 'peuple' – ce qui correspond aux idées de la politique culturelle fasciste – mais qui transcende également les prérequis du régime en ouvrant par le biais de la métaphore et des démarches de déréalisation un espace de critique voilée du fascisme<sup>250</sup>.

Néanmoins, les quatre premiers numéros de la revue proposent avec les préfaces de Bontempelli une ligne esthétique qui résume bien les particularités de la littérature narrative de l'entre-deux-guerres et qu'il résume lui-même, à partir du quatrième numéro, sous le nom de réalisme magique<sup>251</sup>. Comme pour les auteurs de *l'inquietude*, la Grande Guerre représente ici un tournant décisif qui marquerait seulement la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du romantisme selon Bontempelli<sup>252</sup>. Néanmoins, la guerre ne figure pas comme une crise profonde comme chez Valéry ; pour Bontempelli, la Guerre est l'accomplissement nécessaire d'un ordre de penser qui désormais doit être refondé. De cette façon, la Grande Guerre figure seulement comme le dernier élément de l'époque romantique que le futurisme congédie ultimement au niveau culturel<sup>253</sup>. Mais même si Bontempelli « profess[e] une grande admiration pour le futurisme, qui a carrément et sans égards coupé les ponts qui reliaient le XIX<sup>ème</sup> siècle au vingtième »<sup>254</sup>, le réalisme magique doit clairement se séparer du dernier par son attention portée à la création narrative, son départ du formalisme futuriste, la recherche de la transcription d'une « atmosphère » de l'époque,

---

Pour cette raison Christopher Warnes qualifie Bontempelli comme « a fascist sympathiser » (C. WARNES, *Magical realism and the postcolonial novel*, *op. cit.*, p. 28) et Maggie Ann Bowers renchérit en disant qu'il cherche à « contribute to Mussolini's unification of Italy by creating a common consciousness » (M. A. BOWERS, *Magic(al) realism*, London ; New York, Routledge, 2004, p. 61) à travers l'esthétique du réalisme magique. Néanmoins, Bontempelli rompt à partir de 1936 avec le régime fasciste et la chercheuse Wissia Fiorucci montre, en outre, que les œuvres littéraires et surtout son esthétique du réalisme magique comportent déjà des signes d'une position critique envers le fascisme de sorte qu'elle explique de telles déclarations avec la volonté de gagner l'accord de Mussolini pour la publication de sa revue (FIORUCCI, WISSIA, « Self-censorship in Massimo Bontempelli's Magical Realism », *Between*, vol. 5, n° 9, mai 2015, p. en ligne, 1-24, p. 3). Quoi qu'il en soit, tant la direction politique de « *900* » que celle de Bontempelli restent ainsi ambiguës.

<sup>249</sup> M. BONTEMPELLI, « *L'Avventura novecentista* », dans *Opere scelte*, s. l., Mondadori Editore, 1978, p. 747-803

<sup>250</sup> FIORUCCI, WISSIA, « Self-censorship in Massimo Bontempelli's Magical Realism », *op. cit.*, p. 10.

<sup>251</sup> M. BONTEMPELLI, « Analogies », « *900* ». *Cahiers d'Italie et d'Europe*, été 1927, vol. 4, p. 7-13, p. 9.

<sup>252</sup> M. BONTEMPELLI, « Justification », *op. cit.*, p. 10. Dans la version italienne du texte qui apparaît comme préambule de l'essai *L'Avventura novecentista* de 1938, Bontempelli relativise dans une note la fonction de la Grande Guerre comme point du départ du *novecento* : selon l'auteur, la fin de la Grande Guerre ne fait qu'ouvrir un interstice entre les siècles et la « *Terza Epoca* » ne commence pas encore (cf. M. BONTEMPELLI, « *L'Avventura novecentista* », *op. cit.*, p. 751). De cette façon, Bontempelli souligne encore le rôle prépondérant de sa revue qui doit observer « quella 'atmosfera in formazione' » (*Id.*, p. 750) dont il parle dans son texte.

<sup>253</sup> M. BONTEMPELLI, « Justification », *op. cit.*, p. 10

<sup>254</sup> M. BONTEMPELLI, « Analogies », *op. cit.*, p. 9.

la volonté d'une création « populaire », connue par toute la communauté nationale et « d'usage quotidien », ainsi que par le rejet complet des pratiques sociales du passé – sans se focaliser, comme les futuristes, sur la technique – et par son retour aux spéculations philosophiques en littérature<sup>255</sup>. Si Bontempelli conçoit le projet de la littérature futuriste et des avant-gardes européens comme une critique des discours établis de la tradition littéraire, il inscrit son esthétique du réalisme magique dont « 900 » doit être l'organe de presse comme une reconstruction du langage comme porteur de sens à travers la littérature qui doit rendre compte de la vie moderne. Dès le premier numéro de « 900 », Bontempelli accentue l'importance de la « reconstitution de la réalité extérieure et de la réalité individuelle »<sup>256</sup> qui se sont confondus dans l'époque antécédente ; désormais, il serait nécessaire de « croire de nouveau à un Temps et à un Espace objectifs et absolus » afin d'aboutir à la vraie « redécouverte de l'Individu »<sup>257</sup>. Le romantisme aurait provoqué une littérature trop centrée sur les perceptions intérieures des individus<sup>258</sup>, de sorte que la nouvelle littérature doit observer de près le jeu des interférences entre le monde extérieur, objectif et absolu, et sa valorisation intérieure par les êtres humains. Si Bontempelli insiste donc sur la distinction entre la « réalité extérieure » et la « réalité individuelle », il cherche à mieux dégager l'influence de l'imaginaire et du rêve sur la perception du réel. Seulement la reconnaissance des deux facettes de la réalité comme entités en conflit pourrait créer une image complète du réel<sup>259</sup>. La rencontre de l'observation des faits réels, c'est-à-dire des événements empiriques, et la prise en compte des émotions humaines créerait la magie d'un réalisme accrue qui ne choisit plus entre la représentation de l'intérieur ou de l'extérieur, mais le juxtapose et l'entremêle avant de revenir sur un travail de séparation des deux sphères d'expérience humaine.

Un tel travail de séparation des deux aspects du réel peut seulement être confié, selon Bontempelli, à l'art narratif qui lui semble adapté au devoir de créer « les mythes et les fables nécessaires aux temps nouveaux »<sup>260</sup> par sa capacité d'exprimer la « nouvelle atmosphère »<sup>261</sup> de la vie moderne. Le réalisme magique est ainsi censé représenter le mode adéquate pour la représentation de récits 'identitaires' : effectivement, Bontempelli poursuit le but de créer des œuvres littéraires dont l'auteur s'efface, mais dont l'histoire devient tellement commune qu'elle est connue par la société entière. Les œuvres du

---

<sup>255</sup> *Id.*, p. 10-13.

<sup>256</sup> M. BONTEMPELLI, « Justification », *op. cit.*, p. 8.

<sup>257</sup> *Id.*

<sup>258</sup> M. BONTEMPELLI, « Fondements », « 900 ». *Cahiers d'Italie et d'Europe*, vol. 2, hiver 1926, p. 7-12, p. 10.

<sup>259</sup> M. SCHEFFEL, *Magischer Realismus*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>260</sup> M. BONTEMPELLI, « Analogies », *op. cit.*, p. 10.

<sup>261</sup> M. BONTEMPELLI, « Justification », *op. cit.*

réalisme magique doivent s'inscrire dans la réalité vécue de leurs lecteurs et les convaincre de la véracité du récit qui doit être perçue comme un reportage<sup>262</sup> ; mais par le biais du dépassement de l'écriture réaliste traditionnelle en introduisant un regard 'subjectif' qui esthétise les événements comme magie, le but ultime est de « modifier le monde »<sup>263</sup> en changeant le regard des lecteurs sur celui-ci.

Il ne s'agit donc pas de la perpétuation des traditions nationales ou régionales, mais de la création d'un conditionnement épistémique qui s'oppose à une *mimésis* transparente.<sup>264</sup> En soulignant la différence entre la réalité extérieure et l'expérience individuelle, le réalisme magique met au centre du récit le problème de la perception du réel et l'impossibilité d'une connaissance impersonnelle. Au lieu de narrer les réflexions intérieures d'un personnage ou de décrire des objets et des lieux, le réalisme magique propose un traitement 'atmosphérique' du monde, c'est-à-dire que celui-ci est transformé dans une forme de réassemblage « métaphysique »<sup>265</sup> des objets réels qui expriment un état d'âme intérieur et interrogent ainsi la frontière entre l'intérieur et l'extérieur<sup>266</sup>.

Afin de constituer une nouvelle « civilisation poétique »<sup>267</sup> – après la chute du classicisme et du romantisme –, les mythes doivent raconter des « aventures » : « Piuttosto che di fiaba, abbiamo sete di avventura. La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo : rischio continuo, e continuo sforzo di eroismi o di trappolerie per scamparne »<sup>268</sup>. Dans son insistance sur l'importance de l'aventure de la vie quotidienne, Bontempelli se rapproche de l'esthétique de Jacques Rivière qu'il présente

---

<sup>262</sup> Effectivement, Bontempelli conseille aux jeunes écrivains de travailler pour un journal pour apprendre « *l'art de choisir les détails* » (M. BONTEMPELLI, « Conseils », « 900 ». *Cahiers d'Italie et d'Europe*, vol. 3, printemps 1927, p. 7-13, p. 8, italiques reprises de l'original), ainsi qu'une certaine pratique d'écriture du réel qui correspond à celle du réalisme magique : « Chaque jour ils devront choisir dans un tas de faits-divers banals et sans couleur, en recueillir deux ou trois, leur donner une apparence de bizarrerie, de la vie, la possibilité de recevoir un titre, la force d'intéresser cent mille lecteurs exigeants. » (*Id.*). Une telle écriture du fait divers démontre ce qui est l'enjeu du programme du réalisme magique : il s'agit de narrativiser des faits réels pour un grand public. L'intérêt de Bontempelli aux faits divers rapproche l'auteur des avant-gardes français comme le dadaïsme et le surréalisme, cf. N. PIEGAY-GROS, « Collages et faits divers surréalistes », *Poétique*, vol. 159, n° 3, 2009, p. 287-298.

<sup>263</sup> M. BONTEMPELLI, « Fondements », *op. cit.*, p. 10.

<sup>264</sup> V. BORSÒ, « "Strapaese o Stracittà?" Massimo Bontempelli "realismo magico" und "900" als kritisches Werkzeug nationaler Identität », *op. cit.*, p. 163. Effectivement, Bontempelli constate que les nouveaux écrivains ne doivent pas se soucier de « se renouer à la tradition » vu qu'elle « est faite d'une intime *continuité profonde entre des manifestations nouvelles et inattendues*. Chacun des auteurs que la tradition accueille est un rebelle contre l'aspect traditionnel qui l'a immédiatement précédé : c'était un qui s'en fichait très dévotement. » (cf. M. BONTEMPELLI, « Conseils », *op. cit.* p. 12, italiques repris de l'original). De cette manière la position paradoxale de Bontempelli face à la tradition s'explique par sa définition de celle-ci comme une canonisation de ce qui s'oppose à l'histoire littéraire. Afin de créer une œuvre d'importance transhistorique, celui qui peut entrer dans la mémoire collective jusqu'à devenir un mythe, doit donc être impérativement révolutionnaire.

<sup>265</sup> Bontempelli établit le lien avec ce terme, repris de Giorgio de Chirico, dans M. BONTEMPELLI, « Fondements », *op. cit.*, p. 12. À propos des peintures métaphysiques de Giorgio de Chirico, cf. F. FABBRI, *I due Novecento*, *op. cit.*, p. 77-87.

<sup>266</sup> F. FABBRI, *I due Novecento*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>267</sup> M. BONTEMPELLI, « Justification », *op. cit.*, p. 10.

<sup>268</sup> M. BONTEMPELLI, « L'Avventura novecentista », *op. cit.*, 751sq.

dans *Le Roman d'aventure*<sup>269</sup>. Les deux auteurs cherchent un retour à la littérature à intrigue<sup>270</sup> par le biais de la représentation du quotidien comme une aventure ; une telle forme de représentation du quotidien doit à la fois échapper au déterminisme du naturalisme et au psychologisme par son dynamisme<sup>271</sup>. Le réalisme magique cherche ainsi, comme également le surréalisme<sup>272</sup>, le merveilleux et l'aventureux dans les faits quotidiens et dans les non-événements qui peut transcender la banalité et l'impersonnalité qui étaient au centre dans le réalisme historique du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>273</sup>. Cette constante se retrouve aussi dans le fantastique social de Mac Orlan.

Ce qui distingue néanmoins le réalisme magique de Bontempelli, c'est son insistance sur le travail de reconstruction du langage et de la société à travers la narration. Bontempelli représente le réalisme magique comme un travail de refonte de la perception du réel en soi qui s'est aliénée à travers de la production romantique d'une vision englobante du monde et qui s'est basé sur les dichotomies entre l'intérieur et l'extérieur, le rêve et le réel alors que les deux parties sont indispensables afin d'avoir une vision complète du monde<sup>274</sup>. Cette nouvelle esthétique doit sonner le début de la 'troisième époque' après le classicisme et le romantisme. Mais le réalisme magique ne doit pas s'en tenir à être le régime esthétique de la narration ; tout au contraire, il doit contribuer à faire entrer la narration dans la mémoire collective de la société et former ainsi, de manière plus matérielle, la perception du réel dans la collectivité<sup>275</sup>.

---

<sup>269</sup> Premièrement publié dans J. RIVIERE, « Le roman d'aventure », *op. cit.*. Par la suite, je cite d'après J. RIVIERE, *Le Roman d'aventure*, *op. cit.*.

<sup>270</sup> Rivière critique les romanciers de son temps parce qu'ils se livrent à « un travail critique, plutôt que créateur » (J. RIVIERE, *Le Roman d'aventure*, *op. cit.*, p. 12, alors que Bontempelli cite le roman-feuilleton de Dumas-père comme modèle (M. BONTEMPELLI, « Fondements », *op. cit.*, p. 12).

<sup>271</sup> B. DENIS, « Le roman peut-il se passer du réel ? Les querelles du réalisme », *op. cit.*, p. 27 mentionne déjà cette influence de l'essai de Rivière sur la forme du réalisme magique, sans pour autant mentionner Bontempelli comme l'inventeur de la notion.

<sup>272</sup> Cf. I. RIALLAND, « « C'est alors que le Corsaire Sanglot... ». Le stéréotype romanesque dans les romans surréalistes des années vingt », *Cahiers de Narratologie*, n° 17, 4 janvier 2010, en ligne.

<sup>273</sup> É. LYSØE, « Le réalisme magique », *op. cit.*, p. 22.

<sup>274</sup> Notons à partir de cette volonté de reconstruction d'une unité la proximité du projet de Bontempelli et de celui des surréalistes. Bontempelli note que le réalisme magique – qu'il appelle également « novecentisme » – « refuse le réalisme de même que la « fantaisie pour la fantaisie », et vit par le sens magique qu'il sait découvrir dans la vie quotidienne de la nature » (cf. M. BONTEMPELLI, « Analogies », *op. cit.*, p. 8) alors que Breton formule cette recherche de la réunification des deux domaines de la manière suivante : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. » (cf. A. BRETON, *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 319, italiques reprises de l'original.)

<sup>275</sup> De cette façon, Bontempelli préfigure dans son concept du réalisme magique une théorie de la « communauté narrative » (« Erzählgemeinschaft »), concept forgé par W. MÜLLER-FUNK, *Die Kultur Und Ihre Narrative. Eine Einführung*, Dordrecht, Springer, 2007, p. 110. Warnes constate en des termes plus généraux que le réalisme magique comme esthétique, surtout dans le contexte de la littérature latinoaméricaine, représente un « attempt to supplement, extend or overwhelm causality with the terms of participation. The causal paradigm is seen as flawed because it has been too limited by preconceptions and prejudices born of the circumstances of its development from the early modern period. » (C. WARNES, *Magical realism and the postcolonial novel*, *op. cit.*, p. 11sq.). De cette façon, il voit même dans la continuation de

D'après la conception de Bontempelli, la littérature doit ainsi reprendre une place prépondérante dans la société et contribuer à la former ainsi que sa manière d'apercevoir soi-même. Une telle conception de la littérature rapproche naturellement Bontempelli de la culture politique du fascisme italien et de la possibilité de l'instrumentalisation de la littérature par la politique que Bontempelli exclut d'une part. Mais le but de la création de mythes pour la nouvelle génération comporte encore un autre élément qu'il faut aborder : le réalisme magique ne doit pas représenter une esthétique d'élite, tout au contraire, il doit contribuer à la création d'une littérature populaire, même de masse ce qui se manifeste dans son intérêt prononcé pour le cinéma et le journalisme<sup>276</sup>. Ainsi, l'écrivain souhaite une rénovation de la littérature par les influences des médias<sup>277</sup> mais aussi par un retour aux esthétiques picturales italiennes du XV<sup>e</sup> siècle. Bontempelli note que

[l]e peintre du seizième siècle s'intéressait en plein et exclusivement au monde réel qu'il peignait ; par contre le peintre du quinzième avait laissé supposer un alibi inquiétant de son intérêt le plus secret. Plus il donnait de poids et de solidité à sa matière, et plus il tenait à nous suggérer que son amour le plus intense était pour *autre chose* qui se trouvait autour ou au-dessus. Plus grandes étaient la diligence et la perfection avec lesquelles sa main servait les trois dimensions, et davantage son esprit vibrait dans l'Autre. Plus il se sentait fidèle et jaloux de la Nature, et mieux il parvenait à isoler en l'enveloppant de sa pensée figée dans le surnaturel.

D'où la *stupéur*, expression de magie, véritable protagoniste de la peinture du XV<sup>e</sup> siècle ; et d'où ces atmosphères à haut courant, encore plus précises et vibrantes que les formes de la matière représentée.<sup>278</sup>

À part chercher une expression populaire qui peut reconstruire la société, le réalisme magique doit partir de la représentation des apparences du réel et percer dans « l'Autre » par la représentation d'une « atmosphère ». Le réalisme magique qui prend la peinture du *quattrocento* comme modèle doit également chercher cette « *stupéur* » qui surprend et inquiète le lecteur. L'« atmosphère » porte des traces de l'inquiétant et ébranle les sécurités du lecteurs. De cette façon, elle signifie à la fois un écart du sujet affiché et une concentration accrue sur la déformation des stéréotypes pour une rénovation de la vision du monde. Ce qui compte dans l'écriture du réalisme magique n'est pas tellement l'action de la narration, mais la forme de son traitement qui doit créer un sentiment d'étrangeté chez le lecteur. Pour le dire autrement, le réalisme magique ne doit pas uniquement confier

---

la tradition du réalisme magique une tentative d'une réformation de la vision du monde à travers une naturalisation du surnaturel et une tentative de dépassement de la logique.

<sup>276</sup> Cf. F. FABBRI, *I due Novecento*, *op. cit.*, p. 61sq.

<sup>277</sup> Sont cités cinéma, musique jazz et roman-feuilleton dans M. BONTEMPELLI, « Justification », *op. cit.*, p. 12, et le journalisme notamment dans M. BONTEMPELLI, « Conseils », *op. cit.*, p. 8. Van Bever va jusqu'à affirmer que « [l]e plus grand mérite de Massimo Bontempelli aura peut-être été de contribuer à inventer la langue des mass média » (cf. P. VAN BEVER, « "Metafisica", réalisme magique et fantastiques italiens », *op. cit.*, p. 80.

<sup>278</sup> M. BONTEMPELLI, « Analogies », *op. cit.*, p. 7sq. Italiques reprises de l'original.

à l'efficacité de l'effet de réel pour créer l'attention chez le lecteur ; tout au contraire, l'effet de réel doit toujours être contrasté avec des éléments déréalisants afin que la « *stupéur* » du lecteur soit éveillée. Le but de Bontempelli est ainsi une littérature qui dépasse la simple narration mimétique. Contrairement à la littérature fantastique qui doit également éveiller le doute concernant la véracité du récit, le réalisme magique propose ses éléments déréalisants comme une partie du monde narratif, à la même échelle que les éléments 'réalistes' au sens propre<sup>279</sup>. Le réalisme magique suggère ainsi que la transcendance du 'réel' fait partie du monde narré en soi et ne dépend pas d'une sensibilité subjective.

Chez Pierre Mac Orlan, on peut observer le même détournement du sujet et la déformation du quotidien qui doit ébranler le sentiment de sécurité et déclencher un état d'inquiétude. Son fantastique social se présente ainsi simultanément comme un produit de la crise culturelle dont parle Valéry et un déclencheur de celle-ci ; il est à la fois une méthode esthétique de la représentation 'réaliste' ainsi qu'un imaginaire que Mac Orlan relève dans ses essais. Le fantastique social est comme le réalisme magique une tentative de faire fusionner la réalité extérieure et les sentiments d'inquiétude subjectifs. Le prochain chapitre illustrera ce procédé par l'analyse de la mise en récit de la misère et des espaces urbains marginaux chez Mac Orlan.

D'une manière plus générale, il est cependant aussi possible de constater un rapprochement entre le concept de réalisme magique, de fantastique social et de naturalisme interne que Lemonnier prône dans le *Manifeste*. En effet, l'esthétique populiste se base sur ce même chargement subjectif de l'observation réaliste afin d'exprimer à la fois la crise de la société représentée et le 'pittoresque' de son quotidien. Le prochain chapitre, plus particulièrement centré sur l'œuvre de Pierre Mac Orlan, illustrera davantage ce concept de pittoresque et son rapport avec les représentations de la pauvreté ainsi que les chevauchements avec les exigences du *Manifeste du roman populiste* afin de montrer la portée de l'esthétique populiste dans son œuvre.

---

<sup>279</sup> M. A. BOWERS, *Magic(al) realism, op. cit.*, p. 31 signale également que c'est la distinction principale entre la littérature fantastique et le réalisme magique comme catégorie stylistique transhistorique.

*DEUXIEME PARTIE*

*ELEMENTS CONSTITUTIFS DE L'ESTHETIQUE POPULISTE*



#### 4. La 'beauté' de la pauvreté : le « romantisme social » de Pierre Mac Orlan et la représentation de la misère

*Qu'est-ce qu'un romancier qui ne sait pas, autour de ses personnages, tracer l'halo de l'atmosphère ? Le roman populiste tient compte de cette âpre nécessité d'après-guerre : gagner sa vie.<sup>1</sup>*

L'esthétique populiste se sert de plusieurs scripts narratifs afin de rappeler un certain savoir social. Le premier élément du populisme littéraire qui sera analysé dans le chapitre suivant est la manière dont un grand nombre de romans de l'entre-deux-guerres essaie de revaloriser esthétiquement la pauvreté comme un état favorable de la condition humaine face aux pouvoirs aliénants de la modernité. Autrement dit, le roman de l'entre-deux-guerres tente une revalorisation des milieux pauvres, partant de l'imaginaire social des « bas-fonds »<sup>2</sup> afin d'aboutir à la représentation paradoxale d'une « pègre »<sup>3</sup> honnête – tout en gardant la mise en scène stéréotype des « classes dangereuses »<sup>4</sup> : la misère figure comme une atmosphère inquiétante et décorative, éclairant les lignes de faille et les abîmes de la vie sociale de l'époque. Elle révèle les transformations fondamentales de la société urbaine et les présente comme les éléments d'une crise fondamentale de la modernité où les innovations dans le champ médiatique – comme la radio et les avances du cinéma – ainsi que ceux de la culture industrielle avec ses nouvelles formes de travail s'affrontent avec la misère des couches sociales exclues du progrès<sup>5</sup>.

La citation antéposée illustre très bien cette connexion entre pauvreté et ambiance incertaine : Lemonnier souligne d'abord la nécessité d'une 'atmosphère' qui contribue à la caractérisation des personnages romanesques ; ensuite il stipule le besoin de représenter la précarité économique des personnages. Par conséquent, il exige la création d'une esthétique de crise, qui laisse transparaître l'indigence des individus représentés aussi dans l'entourage dans lequel ils sont présentés ; c'est « l'halo » dont il parle. La manifestation de la crise, de la pauvreté ou de la précarité peut, comme je le montrerai, aller d'un

---

<sup>1</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, Paris, Jacques Bernard, 1930, p. 78.

<sup>2</sup> Kalifa définit les « bas-fonds » comme un décor de la médiatisation des marges sociales qui naît au XIX<sup>e</sup> siècle, décor qui s'appuie néanmoins constamment sur trois autres concepts qui s'y retrouvent : « la misère, le vice et le crime » (D. KALIFA, *Les bas-fonds: histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, p. 11). Les bas-fonds constituent ainsi un imaginaire social qui décrit l'envers de la société bourgeoise, une « contre-société » (*Id.*, p. 61) qui englobe les perdants de l'industrialisation et simultanément la menace de l'ordre social.

<sup>3</sup> Ce terme revient, comme celui de « populace », notamment dans la description de la population appauvrie et révoltée dans la presse du XIX<sup>e</sup> siècle en France et en Angleterre (cf. D. KALIFA, *Les bas-fonds, op. cit.*, p. 116-118).

<sup>4</sup> Pour ce terme, cf. le travail pionnier de L. CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle* [1958], Paris, Perrin, 2007.

<sup>5</sup> Cf. à ce propos également les recherches autour de la culture de la république de Weimar de H. SEGEBERG, *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003, p. 34-54.

agencement esthétique qui conduit à la nostalgie des traditions populaires jusqu'à un sentiment de menace, une inquiétante étrangeté face à la modernité.

Parmi les auteurs de cette esthétisation de la misère, on peut compter Pierre Mac Orlan qui évoque les deux représentations artistiques dans ses essais comme « pittoresque »<sup>6</sup> d'une part, comme « romantisme social »<sup>7</sup> ou « fantastique social »<sup>8</sup> de l'autre. Le chapitre présent suivra les appellations que l'auteur emploie pour évoquer cet imaginaire des « petites gens » et cherchera à définir ses composants esthétiques au sein de la production romanesque et artistique de l'entre-deux guerres, tant à l'échelle nationale qu'internationale, tout en se focalisant sur l'œuvre de Pierre Mac Orlan. Il apparaîtra que l'esthétisme de la misère se réalise notamment dans la description de l'espace urbain qui adopte toutes les qualités de la misère.

---

<sup>6</sup> P. MAC ORLAN, « Atget », dans P. M. Orlan, *Masques sur mesure*, Paris, Cercle du bibliophile, 1970, p. 348-361, p. 351.

<sup>7</sup> Dans P. MAC ORLAN, « Le Fantastique », dans *Œuvres complètes VI*, Évreux, Cercle du bibliophile, 1969, p. 329-342, l'auteur parle des éléments qui créent un « romantisme d'après-guerre » (p. 340) ; dans P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », dans P. M. Orlan, *Masques sur mesure*, Paris, Cercle du bibliophile, 1970, p. 13-108, le terme de « romantisme social » apparaît dès la préface (*ibid.*, p. 15). Mac Orlan ne distingue pas clairement entre le « fantastique social » et le « romantisme social » ; le deuxième terme me semble cependant être plus englobant par le fait qu'il ne décrit pas uniquement les éléments banals du quotidien qui déclenchent néanmoins l'inquiétude, mais il inclut aussi une attitude épistémologique qui renie les apports 'raisonnables' du savoir positif, perçu comme déclencheur de la Grande Guerre (*ibid.*, p. 16).

<sup>8</sup> À titre d'exemple, cf. P. MAC ORLAN, « Le Fantastique », *op. cit.*, p. 332.

#### 4.1. Un certain réalisme magique face à la misère de la vie urbaine

Comment évoquer la pauvreté dans un texte littéraire ? Si la représentation de la pauvreté est pratiquement universelle depuis le début de la littérature, différentes stratégies textuelles de sa mise en scène sont observables selon leur fonction. Yves Lochard a montré à partir de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle que l'image de la pauvreté peut surgir dans des situations diverses<sup>9</sup> : la présentation de la pauvreté peut servir à susciter la pitié du lecteur ou accuser les dysfonctionnements sociaux, ils peuvent relever de la fonction de convaincre le lecteur à la solution du problème social ou culminer dans la représentation édifiante dans un discours parabolique qui doit illustrer la pauvreté par le biais d'un exemple dont le lecteur peut tirer des modèles d'action. Dans le contexte de l'esthétique populiste, c'est surtout cette dernière fonction apparaît, mais d'une manière changée : la pauvreté ne doit pas être supprimée, mais elle devient le modèle prédominant d'une expérience esthétique. Autrement dit, la pauvreté est revalorisée précisément *à cause* de l'indigence qu'elle inflige à ses personnages ; elle est 'pittoresque' parce qu'elle permet de vivre – et de mettre en scène – autrement le quotidien.

La littérature de Pierre Mac Orlan prend une place particulière dans ce contexte, notamment parce que cet auteur a forgé un concept qui décrit cette expérience différente du quotidien par le biais de la pauvreté, le « fantastique social ». Sa vision, qui ne se manifeste pas seulement dans ses romans, mais qui est également objet de plusieurs essais de l'écrivain, rejoint la plupart des romans qui se situent dans le champ de l'esthétique populiste. Pour cette raison, il convient de s'intéresser de plus près à l'œuvre de l'écrivain et à son concept esthétique. Après avoir abordé son approche du réalisme dans le chapitre précédent, je reviendrai ici dans un premier temps à l'auteur et à sa situation dans le champ littéraire de l'entre-deux-guerres. Ensuite, je mettrai le concept du fantastique social dans le contexte de la représentation de la pauvreté ce qui permettra de s'intéresser dans le prochain sous-chapitre à la catégorie du pittoresque et, enfin, à quelques exemples du surgissement du fantastique social.

##### 4.1.1. Pierre Mac Orlan dans le contexte de la littérature sur la pauvreté

Si Pierre Mac Orlan, né en 1882 comme Pierre Dumarchey et mort en 1970, compte aujourd'hui parmi les auteurs souvent négligés<sup>10</sup> de l'entre-deux-guerres, il ne faut pas

---

<sup>9</sup> Y. LOCHARD, *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques (1848 - 1914)*, s. l., Presses Universitaire de Vincennes, 1998, notamment p. 189-204.

<sup>10</sup> Il existe très peu de littérature de recherche actuelle sur l'œuvre de cet auteur. J.-C. LAMY, *Mac Orlan: l'aventurier immobile*, Paris, Albin Michel, 2002 se consacre surtout à la présentation du parcours biographique de l'auteur sans s'intéresser en détail aux œuvres. Un des ouvrages de référence qui résume les points les plus importants de l'esthétique macorlanienne – tout en établissant également le lien avec la biographie – reste B. BARITAUD, *Pierre Mac Orlan: sa vie, son temps*, Genève, Droz, 1992. Plus intéressant pour la

sous-estimer le rôle de cet écrivain dans le contexte d'un développement et d'une transmission de l'imaginaire populiste urbain. Plus que ses romans, ses essais et articles de presse développent explicitement une esthétique moderniste critique face à la vie moderne et à ses mécanismes d'aliénation et de marginalisation. En outre, l'écrivain possédait à partir des années 1920 d'un réseau assez grand d'admirateurs et de liens dans le champ littéraire, comme le constate Roger W. Baines<sup>11</sup>. Parmi eux, il faut notamment compter Louis-Ferdinand Céline et Raymond Queneau : le premier voit dans des romans comme *La Cavalière Elsa*, tout en déformant son message, la prophétie d'une conjuration du communisme et du judaïsme contre les pratiques de vie occidentales et souligne dans *Bagatelles pour un massacre* en 1937 : « Et Mac Orlan ! Il avait tout prévu, tout mis en musique, trente ans d'avance ! »<sup>12</sup>. D'après Céline, Pierre Mac Orlan est ainsi l'auteur qui a prévu au sein de son œuvre le bousculement de la société française dans l'entre-deux-guerres et l'imminence d'un retour de la guerre qui l'affaiblit de nouveau. En effet, Pierre Mac Orlan constate déjà dans son essai « Le Décor sentimental », premièrement publié en 1929 et repris dans le recueil *Masques sur mesure*, que le fascisme italien et le communisme russe, « aux deux pôles du chauvinisme absolu » pourraient contribuer à l'éclatement d'une nouvelle guerre en 1938<sup>13</sup>. Dans *La Cavalière Elsa*, par ailleurs, Mac Orlan imagine l'ascension d'une jeune fille allemande et juive comme symbole du communisme russe conquérant, exploitée et mise en scène comme une nouvelle Jeanne D'Arc<sup>14</sup>. C'est cette discussion de l'instabilité politique européenne au sein de l'œuvre macorlanienne qui conduit Céline à le considérer comme un écrivain de la crise – que Céline explique par une argumentation antisémite, absente chez Mac Orlan, même si on peut en constater les éléments que Céline reprend dans sa vision complotiste.

Raymond Queneau, à son tour, explique autrement la fascination pour Mac Orlan. Dans sa préface des *Œuvres complètes* de l'auteur, Queneau souligne que des « forces obscures sous-tendent toute l'œuvre de Mac Orlan »<sup>15</sup> et que les espaces mis en scène

---

compréhension de l'esthétique du fantastique social sont I. TOMÁS, *Pierre Mac Orlan. Ombres et lumières*, Granada, Universidad de Granada, 1995 et R. W. BAINES, « *Inquietude* » in *the work of Pierre Mac Orlan*, Amsterdam, Rodopi, 2000. Comme le suggère le titre, Baines intègre l'œuvre de Mac Orlan dans le courant de l'*inquietude* littéraire. Parmi les publications les plus récents comptent P. BLONDEAU (éd.), *Roman 20-50, n°47 (juin 2009): Pierre Mac Orlan. La Cavalière Elsa, Le Quai des Brumes, Le bal du Pont du Nord*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009 et les actes du colloque de Péronne du 8-10 octobre 2011 sur Mac Orlan (B. BARITAUD et P. BLONDEAU (éd.), *Mythologies macorlaniennes. Actes du colloque de Péronne, 8 - 10 octobre 2011*, Saint-Cyr-sur-Morin, Société des Lecteurs de Pierre Mac Orlan, 2013).

<sup>11</sup> R. W. BAINES, « *Inquietude* » in *the work of Pierre Mac Orlan*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>12</sup> L.-F. CÉLINE, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937, p. 216.

<sup>13</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 61.

<sup>14</sup> L. MOTORET, « Les deux chevauchées de *La Cavalière Elsa* », *Roman 20-50*, vol. 47, janvier 2009, p. 41-48, p. 41.

<sup>15</sup> R. QUENEAU, « Préface », dans P. Mac Orlan, *Œuvres complètes I*, G. Sigaux (éd.), Évreux, Cercle du bibliophile, 1969, p. VII-XX, p. XI.

dans ses romans « se peuplent d'individus pittoresques mais dangereux »<sup>16</sup> ; par ce fait, il « donne de son époque une image choisie à la fois véritable et poétique, durable et irisée »<sup>17</sup>. Les observations citées portent donc l'attention sur l'agencement particulier des milieux et des espaces mentionnés de sorte que les sujets comme la pauvreté, l'exclusion sociale et la criminalité apparaissent au service de la création d'une atmosphère d'instabilité et d'indigence qui accompagne les pratiques de vie modernes. À la fois abordant des sujets d'actualité relevant de l'ordre social de la vie urbaine ainsi qu'esthétisant le « monde disparu de mauvais garçons et d'inquiétants personnages »<sup>18</sup>, Mac Orlan est, selon Queneau, un auteur majeur qui trouve des moyens d'allégoriser l'inquiétude de son époque.

À partir des déclarations de Céline et de Queneau transparaît l'importance esthétique de l'œuvre macorlanienne pour la période de l'entre-deux-guerres ainsi que certaines caractéristiques qui la distinguent : Mac Orlan fait référence aux développements sociaux de son époque et renvoie dans son œuvre à l'actualité extralittéraire ; simultanément, il brise avec une représentation à prétention réaliste par sa recherche de ce que Queneau nomme le « poétique », c'est-à-dire en tentant d'esthétiser les milieux et les espaces décrits. C'est cette présence d'une transcendance esthétique de la pauvreté et de la marginalisation décrites, cherchant à revaloriser ses statuts sociaux défavorisés, qui devient une constante du populisme littéraire.

Cependant, Pierre Mac Orlan ne s'est jamais officiellement déclaré appartenir au groupe du roman populiste ou à celui des écrivains prolétariens ; tout au long de sa carrière, Mac Orlan s'est gardé d'appartenir aux groupements littéraires<sup>19</sup>. Le lien entre l'œuvre macorlanienne et l'esthétique du groupe populiste s'établit pourtant assez tôt : Marcel Carné cite en 1933 l'œuvre de l'auteur à titre égal avec la littérature populiste comme modèle dans son article fondateur de l'esthétique du réalisme poétique. En effet, Mac Orlan apparaît deux fois dans l'article de Marcel Carné. D'abord, comme point de comparaison avec les films muets d'Eugène Deslaw qui « magnifie les lumières de la ville » et qui, dans son film *Montparnasse* « extrait tout le pittoresque d'un quartier cosmopolite<sup>20</sup> ». La deuxième fois, Mac Orlan figure aux côtés de Jules Romains et des auteurs populistes André Thérive et Eugène Dabit ; selon Carné, tous ces auteurs-là « se penche[raient] sur certains quartiers de Paris [afin] d'en saisir l'âme cachée sous le visage

---

<sup>16</sup> *Id.*, p. XIV,

<sup>17</sup> *Id.*, p. XX.

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> B. BARITAUD, *Pierre MacOrlan, op. cit.*, p. 67.

<sup>20</sup> M. CARNÉ, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », *Cinéma magazine*, vol. 13, novembre 1933, p. 12-14, p 13.

familier de leurs rues<sup>21</sup> ». Effectivement, ces observations à propos de Mac Orlan ne semblent pas erronées si l'on compare les ouvrages des auteurs cités, étant donné que Pierre Mac Orlan partage avec les écrivains populistes le point de vue sur les 'petites gens' et sur son quotidien qui se manifestent notamment dans l'agencement narratif de l'espace urbain<sup>22</sup>.

Une grande partie des romans de l'auteur se situent dans un cadre urbain, la trame aborde et esthétise les sujets de la marginalisation, de la pauvreté, de la criminalité et du danger caché de la vie urbaine. En effet, la pauvreté est un sujet important qui parcourt toute la création – et la vie – de l'auteur<sup>23</sup>. La grande ville, quant à elle, soit incarnée par Paris, soit par un port maritime comme Hambourg<sup>24</sup>, porte chez Mac Orlan les traces de la marginalité et de la délinquance qui déclenchent une inquiétude dans la description des espaces. En effet, l'agencement de l'espace urbain revient dans l'œuvre macorlanienne souvent sous le terme de « décor »<sup>25</sup> ou « d'atmosphère »<sup>26</sup>, et devient notamment dans *Le Quai des brumes* (1927) l'encadrement inquiétant de l'action. Dans ses romans, Mac Orlan crée ainsi une atmosphère d'insécurité, déclenchée par la configuration de l'espace urbain et par une dévalorisation partielle des processus de modernisation que subit la société de l'entre-deux-guerres. Par conséquent, les détails de la description de l'espace prennent une place prépondérante dans l'écriture macorlanienne. Pourtant, la présence des détails ne mène pas à ce que Barthes nomme « l'effet de réel »<sup>27</sup> : au contraire, leur description 'déréalise' l'espace urbain et le présente comme un terrain anxiogène, évoquant l'apocalypse de la société moderne<sup>28</sup>.

---

<sup>21</sup> *Id.*, p. 14.

<sup>22</sup> C'est Bernard Alavoine qui établit le lien entre Mac Orlan et le terme rendu célèbre par le *Manifeste du populisme* en s'appuyant sur Carné ; il définit les « petites gens » comme un « terme imprécis qui regroupe cependant tous les exclus du pouvoir et de la richesse » (cf. B. ALAVOINE, « Le Quai des brumes: Mac Orlan entre Carné et Simenon », *Roman 20-50*, vol. 47, 2009, p. 49-58, p. 53).

<sup>23</sup> Cf. M. ZIMMERMANN et O. G. OEXLE, « Pierre Mac Orlan et la pauvreté: le vécu – l'imaginaire – le littéraire », dans P. Blondeau et B. Baritaud (éd.), *Mythologies macorlaniennes. Actes du colloque de Péronne, 8-10 octobre 2011*, Amiens, Presses universitaires, 2013, p. 216-230.

<sup>24</sup> Cf. D. KALIFA, *Les bas-fonds*, *op. cit.*, p. 260 qui met en parallèle dans ce contexte l'œuvre macorlanienne avec celle d'auteurs comme Francis Carco et les reportages de Joseph Kessel. Mac Orlan revient dans ses essais à plusieurs reprises sur Hambourg à cause de l'imaginaire de cette ville comme lieu de meurtres en série et de la violence cf. R. W. BAINES, « *Inquietude* » in *the work of Pierre Mac Orlan*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>25</sup> Dans cette introduction, on peut d'abord faire référence à *Rues secrètes* où Pierre Mac Orlan se penche sur la découverte des quartiers de prostitution de villes diverses comme Tunis, Barcelone, Berlin ou Strasbourg, tout en affirmant qu'« il ne s'agit, dans les pages qui suivront, que d'une étude sur le pittoresque humain dont ces quartiers sont le décor. » (cf. P. MAC ORLAN, *Rues secrètes*, Paris, Arléa, 2009 (1934), p. 9).

<sup>26</sup> À titre d'exemple, Mac Orlan constate dans sa préface de *Chroniques de la fin d'un monde*, publié en 1940, qu'après l'éclatement de la Seconde Guerre Mondiale « l'atmosphère fantastique qui dominait la vie quotidienne de la France creva sur nos têtes comme une fulgurante menace de l'Apocalypse. » (P. MAC ORLAN, *Chroniques de la fin d'un monde*, Paris, Arléa, 2010 (1940), p. 9).

<sup>27</sup> R. BARTHES, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, 1968, p. 84-89.

<sup>28</sup> Dominique Kalifa constate que Mac Orlan situe ses trames dans des espaces qui sont devenus des stéréotypes de la criminalité et contribue ainsi à nourrir un « imaginaire du crime » urbain (cf. D. KALIFA, « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés &*

Par conséquent, il convient de s'intéresser aux enjeux de cette configuration atmosphérique de l'espace urbain, en établissant des liens entre l'œuvre macorlanienne et celle d'autres auteurs du groupe de Montmartre comme Francis Carco et Roland Dorgelès, mais aussi avec celle Philippe Soupault et André Thérive : ainsi, il deviendra évident que l'atmosphère de danger et d'inquiétude est en vérité très répandue dans la littérature de l'entre-deux-guerres et fait partie de la représentation du 'peuple' comme partie perdante de la modernité après la Première Guerre Mondiale.

Dans ce sens, l'œuvre de Pierre Mac Orlan fait partie – comme la plupart des textes populistes – de ce que Benoît Denis qualifie de la « position médiane entre littérature militante et littérature 'dégagée' » qui, selon lui, « est [...] parmi les plus importantes dans les années d'entre-deux-guerres »<sup>29</sup>. Le sujet de la marginalisation et de la pauvreté ne sert donc pas au développement d'une déclaration politique, au contraire, il fait partie d'une mode littéraire de représenter les défavorisés du système social et d'esthétiser leurs conditions de vie et les espaces urbains qu'ils habitent, en tant que des éléments d'un exotisme au centre de la vie quotidienne. Cette suresthétisation du quotidien se trouve chez les surréalistes et de la manière la plus explicite dans le concept du « merveilleux quotidien »<sup>30</sup> d'Aragon, mais elle est surtout partie intégrante de l'esthétique populiste en littérature : la revalorisation de la pauvreté, apparaissant sous la forme d'un sort partagé par une grande partie de la population de l'entre-deux-guerres, et de la déchéance sociale qu'elle entraîne, garantissent la qualité morale des personnages défavorisés face à une 'élite' machinale et aliénée dans les œuvres analysées.

Pierre Mac Orlan et son concept du fantastique social sont dans ce contexte le point de départ idéal de l'analyse de l'esthétique populiste parce que son fantastique social combine les différentes influences de la littérature d'*inquiétude*, du surréalisme, mais aussi du *realismo magico* de Massimo Bontempelli. Toutes ces esthétiques différentes, s'inscrivant d'un côté dans un programme d'avant-garde, de l'autre dans un traditionalisme littéraire, s'intéressent à la découverte du quotidien comme sujet littéraire tout en cherchant une transcendance cachée de la vie 'normale', que Mac Orlan trouve dans le danger des espaces urbains. Le fantastique social peut donc être considéré comme un point de convergence de différentes tendances littéraires qui aboutissent toutes à une valorisation de la misère comme effet 'pittoresque' au sein de la société moderne.

---

*Représentations*, n° 17, n° 1, 1<sup>er</sup> mars 2004, p. 131-150, p. 141). Par conséquent, les espaces ne sont pas évoqués chez Mac Orlan afin de doter ses textes de « l'effet de réel », mais afin de s'inscrire dans un imaginaire social.

<sup>29</sup> B. DENIS, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 247.

<sup>30</sup> L. ARAGON, « Le Paysan de Paris », dans L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 2007, p. 143-301, p. 149.

#### 4.1.2. *Le fantastique social et l'atmosphère : Pierre Mac Orlan et l'esthétique populiste*

Avant de considérer la portée du « pittoresque » chez Mac Orlan, il faut néanmoins revenir sur la perspective sous laquelle Mac Orlan envisage sa version de réalisme magique qu'il appelle le « fantastique social ». Dans son essai « Le Fantastique », Mac Orlan constate que le fantastique est une valeur individuelle et que la difficulté d'une définition de celui-ci comme de l'aventure se trouve dans le fait qu'ils « n'existent que dans l'imagination de celui qui les recherche »<sup>1</sup>. Ainsi, le fantastique et l'aventure apparaissent sous la forme de catégories immatérielles qui dépendent de la sensibilité individuelle des personnages. Une telle conception semble d'abord correspondre à la conception de Todorov qui souligne que le fantastique apparaît dans les œuvres littéraires toujours comme une indécision entre la nature et le surnaturel qui s'explique par le point de vue limité et non-fiable d'au moins un personnage du récit<sup>2</sup>. À part le fait que Mac Orlan ne limite pas son constat à la description d'effets littéraires – tout au contraire, son essai interroge bien davantage le cinéma –, il souligne que chaque époque accentue différemment le fantastique et définit autrement son contenu de sorte que le fantastique de l'époque romantique n'aurait plus d'effet sur les individus de l'entre-deux-guerres<sup>3</sup>.

Un glissement s'opère à ce niveau : Mac Orlan part de la conception du fantastique comme catégorie relevant de l'imagination individuelle et installe un nouveau fantastique qui change de face au fil des époques. Car, si le sentiment du fantastique serait provoqué par la peur et par un sentiment vague de menace, le partage du savoir et des idées au sein de la société détermine toujours de nouveaux éléments qui déclenchent cette peur<sup>4</sup>. Le fantastique devient ainsi une catégorie collective : il dépend toujours de l'imagination, mais il s'agit d'une imagination collective, d'où l'appellation du fantastique *social* que Mac Orlan invente pour cette mentalité ou bien pour l'« imagination populaire »<sup>5</sup> de son époque, pour reprendre les termes de l'auteur. Ainsi, l'écrivain constate en 1937 :

La science, mise au service de la guerre, a renouvelé le visage du diable. Les catastrophes artificielles doivent tenir compte de l'autorité des buildings. La lumière des projecteurs révèle abominablement la vie larvaire de la nuit. Un désordre lent et sournois associe chaque jour des hommes dont l'imagination est trop féconde. Le disque, le film et la T.S.F. multiplient les pouvoirs des imaginations les plus vulgaires.

Chacun sait lire entre les lignes. C'est-à-dire que chacun sait découvrir un reflet de sa propre inquiétude derrière un rideau d'arbres, devant un carrefour, au coin d'une rue, derrière une porte mal fermée. Il y a des minutes où le monde s'arrête

---

<sup>1</sup> P. MAC ORLAN, « Le Fantastique », *op. cit.*, p. 329.

<sup>2</sup> T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 37sq.

<sup>3</sup> P. MAC ORLAN, « Le Fantastique », *op. cit.*, p. 331.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 330.

<sup>5</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 39.



de respirer afin d'écouter. Le fantastique social n'est qu'une interprétation plus ou moins ingénieuse de cette image assez compliquée.<sup>6</sup>

D'après cette description métaphorique, le fantastique social doit être conçu comme le moment où les objets quotidiens de l'espace urbain comme les arbres, les rues ou les portes semblent cacher une vérité inquiétante. Par conséquent, ces éléments de la vie quotidienne sont dotés d'un qualificatif subjectif et commencent à correspondre aux humeurs des individus. Comme chez Bontempelli, les réalités extérieure et intérieure coïncident dans le fantastique social et créent un réalisme magique particulièrement inquiétant. Cette inquiétude provient selon Mac Orlan des progrès des sciences et leur irruption dans la vie quotidienne : d'abord, comme promoteurs de la technisation de la guerre, les sciences se manifestent également dans l'illumination nocturne et dans le progrès des médias qui influencent l'imagination des individus.

Pour résumer, le fantastique social apparaît comme un imaginaire collectif qui décrit les objets de la vie quotidienne comme des éléments anxiogènes parce que la quotidienneté des objets semble être seulement une surface qui cache une vérité atroce et menaçante. Si cette peur est individuellement ressentie, elle est constante chez les membres d'une société à la même époque ; la vue de portes entrouvertes peut donc déclencher un récit imaginaire qui cherche à donner un sens à l'obscurité et arrive à des conclusions anxiogènes. L'imaginaire du fantastique social laisserait ainsi transparaître le traumatisme de la modernité, notamment parmi les individus les plus défavorisés. La Première Guerre mondiale ne serait qu'un élément déclencheur de ce traumatisme. L'expérience de la pauvreté et de la marginalité est bien plus au centre de cette esthétique<sup>7</sup>.

Mac Orlan présente le fantastique social comme un concept descriptif qui décrit l'esthétique des œuvres artistiques de son temps et de la pensée commune de la société entière de son époque, et non comme élément d'un manifeste stylistique. Mac Orlan cherche à résumer sous la notion la pensée de sa génération ; cependant, il souligne également que « le cinéma nous a fait apercevoir le fantastique social de notre temps »<sup>8</sup>. C'est donc dû au développement des médias de masse et avant tout grâce au cinéma que la mentalité du fantastique social est devenue consciente. Ainsi, Mac Orlan referme la boucle : si le fantastique social se présente comme un imaginaire collectif qu'il emploie pour la création de ses propres œuvres, celui-ci a déjà été marqué par la création. Jusqu'à

---

<sup>6</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>7</sup> M. ZIMMERMANN et O. G. OEXLE, « Pierre Mac Orlan et la pauvreté: le vécu – l'imaginaire – le littéraire », *op. cit.*, p. 218.

<sup>8</sup> P. MAC ORLAN, « Le Fantastique », *op. cit.*, p. 332.

un certain point, le fantastique social est donc aussi une création artistique<sup>9</sup>, mais il est tellement répandu que la référence à l'art n'est plus consciente.

Dans son essai à propos du fantastique social dans le cinéma, l'écrivain français énumère onze caractéristiques du fantastique social. À partir de ces éléments, on peut observer les parallèles avec le réalisme magique de Bontempelli car les caractéristiques montrent la fusion entre l'objet extérieur et les sentiments intérieurs :

1° Les lumières – publicité lumineuse – lampes à arc dans le Bois – avec association d'idées sur le dévergondage de nos contemporains.

Il suffira de descendre la rue Pigalle vers minuit pour concevoir une organisation inscrite comme un cancer doré dans les tissus mêmes de la ville ;

2° la misère, avec ses éléments pittoresques. Le peuple de l'ombre. Ses hommes, ses femmes et ses enfants ;

3° les filles cérébrales et lettrées ;

4° le vent, la pluie, la disparition du soleil en France ;

5° l'instabilité du change ;

6° les écarts de la sensualité ;

7° le mysticisme (adoration du sou percé – du chiffre 7 – de Saint Christophe, etc.). Tendance vers une création de religion personnelle ;

8° la campagne immobilisée, pour les citadins mobilisés, sous son aspect de guerre ;

9° la dépréciation du mot « mort » ;

10° la peur – si l'on veut une peur de poche, facilement transportable avec soi et qui n'est peut-être qu'un développement subit et prodigieux de l'instinct ;

11° la vitesse.<sup>10</sup>

À première vue, la liste de Mac Orlan paraît très disparate. À titre d'exemple, il est intéressant d'observer que l'atmosphère comme entité météorologique figure au numéro 4 et cela au même niveau que des catégories sociales comme la misère ou économiques comme l'instabilité du change au numéro 5. Mais justement la diversité des éléments montre que le sentiment de menace se manifeste dans chaque domaine de la vie. Le fantastique social devient ainsi une esthétique de crise : les conditions météorologiques ainsi que la valeur de l'argent fournissent des explications et des modèles d'anticipation d'une catastrophe imminente. Tous les éléments cités par Mac Orlan contribuent à la création de l'impression d'un déclin de la société qui peut conduire jusqu'à une conception

---

<sup>9</sup> D'après Pierre Mac Orlan, ce sont notamment les arts techniques qui réussissent à captiver le fantastique social, cf. P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 29 : « Phonographe, photographe, tous les mots en graphe, après avoir été rejetés loin des existences délicates et sensibles, se réinstallent en maîtres dans la vie de ceux qui s'émerveillent de voir et d'entendre. Ils prennent une singulière revanche en restituant aux choses dont ils reproduisent mécaniquement les limites la présence de ce mystère universel dont chaque objet possède une part qui lui confère et sa personnalité et son intérêt dans le monde. » Pour une discussion détaillée du rôle des médias et de leurs interférences dans l'esthétique de Mac Orlan, cf. 2.2.

<sup>10</sup> P. MAC ORLAN, « Le Fantastique », *op. cit.*, p. 341-342.

apocalyptique de la modernité comme le montre l'imaginaire de la France où le soleil ne se lève plus (cf. numéro 4) et où la campagne n'est qu'un champ de guerre délabré et désert (cf. numéro 8). Néanmoins, le « romantisme actuel » décrit ici opère surtout au niveau de la description d'espaces citadins, étant donné qu'ils portent davantage de marques de la modernité. Ainsi s'expliquent notamment les deux premiers paragraphes dans lesquels l'auteur indique l'importance de l'illumination nocturne des espaces urbains et les effets qu'elle a déclenchés au sein de la société ainsi que l'intérêt de la misère comme destin de masse ce que souligne la notion de « peuple de l'ombre » : la misère à laquelle il fait allusion crée une société parallèle qui se fait uniquement voir à partir de la nuit<sup>11</sup>.

Après le premier paragraphe sur l'illumination nocturne, il devient évident que Mac Orlan évoque ce « peuple de l'ombre » comme une communauté aux marges ou même hors-la-loi ce qui s'explique par l'emphase sur le « dévergondage » associé à l'illumination du Bois ou la description de la lumière de la rue Pigalle comme un cancer. Ces terrains des marges de la ville sont ainsi intimement liés à une dévalorisation morale ; dans les deux premiers paragraphes, Mac Orlan fait ainsi allusion à la prostitution et à la perte des scrupules qui se situent dans la périphérie de la capitale pendant la nuit. S'il fait allusion au Bois et à Pigalle comme à des quartiers rouges, Mac Orlan ne poursuit pas, pourtant, une étude naturaliste des milieux défavorisés de la ville ; son fantastique social doit plutôt créer une atmosphère de danger et d'apocalypse comme état liminal et esthétique de l'expérience urbaine. Pour cette raison, la misère et le déclin moral au sein de l'espace urbain créent un 'pittoresque' particulier, le « cancer » dont il est question au premier paragraphe est « doré ». La dévalorisation morale rencontre une esthétisation simultanée de la misère.

Dans ce cadre, l'espace citadin est organisé chez Mac Orlan comme dans le poème « Le crépuscule du soir » de Baudelaire : la population de la ville se transforme à la tombée de la nuit, ce sont les criminels et les prostituées qui deviennent tout à coup visibles et reprennent le rôle actif de la ville<sup>12</sup>. Comme Baudelaire, Mac Orlan esthétise cette vie obscure du « peuple de l'ombre » tout en faisant allusion à la misère et au pittoresque. Baudelaire aussi évoque un imaginaire de la lumière et d'une structuration méticuleuse de l'espace urbain nocturne<sup>13</sup> ; au lieu de décrire la prostitution comme une maladie, elle est

---

<sup>11</sup> Ce regard sur la vie nocturne des indigents se retrouve également dans les reportages de l'auteur à Berlin et sert à la mise en place d'une topographie de la pauvreté, cf. M. ZIMMERMANN, « Bilder der Armut. Pierre Mac Orlans Reportagen aus dem Berlin von 1932 », dans W. Klein et W. Asholt (éd.), *Dazwischen. Reisen - Metropolen - Avantgarden. Festschrift für Wolfgang Asholt*, Bielefeld, Aisthesis, 2009, p. 345-369, p. 365-369.

<sup>12</sup> Charles Baudelaire: « Le crépuscule du soir », *Le même: Les Fleurs du Mal*. Éd. de John E. Jackson. Paris : Librairie Générale Française 1999, p. 147-148.

<sup>13</sup> *Ibid.*, v. 15sq. : « La Prostitution s'allume dans les rues ; / Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ».

comparée chez Baudelaire aux insectes<sup>14</sup>. Les deux écrivains partagent la vision de la prostitution comme un réseau qui creuse l'espace citadin et reprend les rues ; alors que Baudelaire y voit l'intelligence collective comme dans une colonie de fourmis qui s'emparent de la ville, Mac Orlan emploie la métaphore du cancer comme force maligne qui conquiert le tissu urbain. Dans les deux cas, la misère, le déclin moral et l'espace urbain sont tissés ensemble comme un 'paysage de la conscience'<sup>15</sup> : en mentionnant des espaces concrets de la ville (Montmartre et les Bois à la périphérie de Paris) que le lecteur peut reconnaître et découvrir à son propre tour, Mac Orlan crée un effet de réel qu'il fait contraster cependant avec une esthétisation très subjective qui souligne le « pittoresque » de la misère et de la marginalité. Il charge ses espaces urbains de contrastes forts entre l'illuminé et l'obscur ainsi que du sentiment d'inquiétude face à la possibilité d'un éclatement subit de la violence. Le résultat est la création d'une atmosphère<sup>16</sup> : la description de l'espace concret reste à l'arrière-plan tandis qu'une valorisation subjective prend la place prépondérante. Au lieu de la description exacte des constituants des espaces évoqués, Mac Orlan s'intéresse plutôt à sa configuration à l'aide de la lumière et des éléments météorologiques afin de suggérer une réaction émotive chez le lecteur.

Dans son *Manifeste du roman populiste*, Léon Lemonnier prend congé de manière semblable du réel en faveur d'un récit romanesque capable de transposer la réalité et, par ce biais, de l'exprimer plus exactement. Ainsi, Lemonnier refuse le procédé naturaliste consistant à noter ses observations du monde extratextuel et invite les écrivains à « imaginer le réel »<sup>17</sup> afin de transposer leurs reportages. Dans ce cadre, la représentation d'une certaine atmosphère de la vie urbaine est de mise, comme le suggère le passage suivant :

Les apparences suffisent au bonheur et au malheur d'un homme. Le monde n'est plus à découvrir, mais la vie quotidienne nous réserve des surprises. La place de l'Opéra s'illumine chaque soir des mêmes jeux de lumière à répétition que règlent des machines ; mais la couleur du ciel, la transparence de l'air n'est jamais la même, et ce que le mécanicien a voulu toujours identique est varié à l'infini pour les yeux de l'artiste. Dans la foule des hommes qui passent, il n'y a pas deux visages, pas deux âmes qui se ressemblent.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Au vers 20, elle est décrite « Comme un ver » (*ibid.*).

<sup>15</sup> Je traduis ici la notion de « Landschaft des Bewusstseins », comme il apparaît chez K. STIERLE, *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München, Dt. Taschenbuch-Verl, 1998, p. 747.

<sup>16</sup> Clément Chéroux arrive à la même conclusion en constatant que « [l]e fantastique social apparaît donc comme ce sentiment latent d'inquiétude qui corrompt sournoisement l'atmosphère de toute l'Europe de l'entre-deux-guerres. Ils [sic !] est ressenti et partagé par la plupart des avant-gardes artistiques par delà les frontières nationales et les styles respectifs » (C. CHÉROUX, « Pourtant Mac Orlan. La photographie et le fantastique social », dans P. Mac Orlan, *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2011, p. 7-27, p. 18).

<sup>17</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 37.

Le romancier doit, autant dans la représentation de l'espace urbain que dans celle de ses personnages, soigner les différences et traduire l'humeur de l'atmosphère qui les entoure. De cette manière, il aboutit à un « naturalisme interne »<sup>19</sup> qui transcende la pure présentation de l'espace observable et l'enrichit avec le domaine des sentiments. Autrement dit, Lemonnier cherche tout comme Mac Orlan un nouveau réalisme qui se nourrit de la fusion de l'objectif et du subjectif. Ce 'naturalisme interne' s'intéresse, par ailleurs, tout comme le fantastique social à la représentation de la misère : il doit présenter la « pittoresque rudesse de la vie »<sup>20</sup> et esthétiser l'indigence des marginaux.

L'emploi du même terme de pittoresque ainsi que le dépassement du réalisme traditionnel montrent donc la proximité du roman populiste et des concepts de Léon Lemonnier. En vérité, il semble que la reprise du vocabulaire macorlanien dans le cadre de la représentation du 'peuple' dans le *Manifeste* de Lemonnier est un indice qui illustre à quel point les procédés d'esthétisation de la misère sont centraux pour la littérature de l'entre-deux-guerres. Les analyses suivantes montreront, en outre, que les esthétiques des romans de l'époque permettent l'identification du fantastique social à l'esthétique populiste. En revanche, le *Manifeste* ne décrit pas clairement la portée du 'pittoresque' que Lemonnier revendique et se contente de la seule mention du naturalisme interne sans pour autant bien décrire comment il peut être réalisé. Ce qui est à la base des idées de Lemonnier et de Mac Orlan est la création d'une atmosphère, mais seul ce dernier explique concrètement comment cette atmosphère peut être engendrée.

Avant de regarder de plus près les composantes de l'atmosphère et du pittoresque chez Mac Orlan, il convient de rappeler que l'atmosphère est devenue une des catégories centrales pour définir les descriptions spatiales dans les études culturelles et dans la recherche littéraire allemandes après le *spatial turn*. Jörg Dünne montre, à titre d'exemple, que la description de l'espace est agencée à partir des trois procédés de la constitution chorographique, la localisation géographique et la spécification atmosphérique<sup>21</sup>. Dünne comprend sous le terme de la constitution chorographique une description de l'espace qui peut être superficielle ou détaillée, mais qui crée un champ lexical récurrent. Dans le cas de la description de l'espace urbain, on peut ainsi retrouver les représentations de rues et de maisons qui peuvent, selon Nitsch, s'accumuler dans une description d'un milieu pourvu que les habitants soient aussi évoqués sans devenir des héros dans le sens de

---

<sup>19</sup> *Id.*, p. 58.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 73.

<sup>21</sup> J. DÜNNE, *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, Paderborn, Fink, 2011, p. 71-87.

Lotman<sup>22</sup>. La localisation géographique, quant à elle, n'est pas obligatoire : elle désigne des procédés qui désignent l'espace décrit par une appellation d'un endroit concret ou fictionnel ce qui peut être fait aussi par l'évocation de monuments connus. Selon Nitsch, l'agencement atmosphérique, enfin, représente la stratégie la plus importante : elle dote l'espace décrit de certaines qualités qui créent une isotopie sémantique à part entière<sup>23</sup>.

Si la constitution chorographique crée un effet de réel au sens de Barthes, l'agencement atmosphérique s'oppose à cet effet et esthétise l'espace comme une résonance de la perception subjective. Cette esthétisation atmosphérique entre en concurrence avec l'effet de réel et crée un malaise chez le lecteur qui a du mal à s'imaginer les espaces décrits par l'effet de correspondance entre l'espace décrit et l'état d'âme d'un personnage ou du narrateur. Ce qui est décrit avec le nom d'atmosphère est donc le centre d'intérêt du réalisme de Bontempelli, mais aussi du fantastique social de Pierre Mac Orlan. Pour revenir à la définition de l'atmosphère du philosophe Gernot Böhme, l'atmosphère est un 'espace à humeur'<sup>24</sup> qui apparaît sous le masque d'une description objective et impersonnelle alors qu'elle contient déjà une valorisation personnelle. Dans tous les cas, la sensibilité subjective est donc confiée à un espace qui semble indépendant du point de vue, mais qui est fortement marqué par une subjectivité par le biais de sa description.

Andreas Rauh arrive à une conclusion semblable à partir de l'analyse du langage de la publicité, qui s'est également emparé du terme d'atmosphère. Selon ce chercheur, l'atmosphère est liée à la configuration de l'espace par des objets concrets, mais à travers l'expérience personnelle de celui qui y entre et le parcourt<sup>25</sup>. L'atmosphère serait toujours composée d'un ensemble d'objets et de l'expérience personnelle alors que la désignation de l'aura serait toujours liée à un objet précis et non à une situation<sup>26</sup>. L'atmosphère apparaît ainsi chez Rauh comme l'espace de la perception qui, contrairement à l'espace géographique, garde son caractère illimité et immesurable étant donné qu'il doit notamment souligner la relation entre le sujet et ses expériences d'un côté et la localisation géographique concrète de l'autre. Au lieu de se présenter comme un « container », l'atmosphère étale l'état psychique et transcrit les pratiques de la vie<sup>27</sup>.

---

<sup>22</sup> W. NITSCH, « Topographien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume », dans J. Dünne et A. Mahler (éd.), *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin, München, Boston, De Gruyter, 2015, p. 30-40, p. 31sq. Lotman qualifie le héros d'un récit comme celui qui transgresse les frontières entre deux espaces, cf. J. M. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, R.-D. Keil (trad.), 4., München, Fink, 1993, p. 338.

<sup>23</sup> W. NITSCH, « 2. Topographien », *op. cit.*, p. 32.

<sup>24</sup> G. BÖHME, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, s. l., Fink, 2001, p. 51. Je traduis ici le terme de « gestimmter Raum ».

<sup>25</sup> A. RAUH, *Die besondere Atmosphäre: ästhetische Feldforschungen*, s. l., 2012, p. 25.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 29.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 128sq.

À partir d'une telle définition, il devient clair que l'espace urbain peut devenir une localisation du concept de crise dans la littérature de Pierre Mac Orlan ainsi que dans le roman populiste à proprement parler : si la constitution chorographique de l'espace est bien présent dans les romans analysés, elle est souvent limitée et apparaît à l'arrière-fond, alors que l'atmosphère de la ville et de la vie urbaine y apparaissent comme l'expérience d'une menace latente et d'un dépassement des traditions – à partir de la déchéance des métiers artisanaux et des valeurs de la petite bourgeoisie.

#### **4.2. L'atmosphère et le pittoresque : le fantastique social comme concept transmédiat**

Le recours à l'atmosphère, qui est au centre du fantastique social, ne prétend ni fournir des outils pour une analyse sociologique de l'exclusion, ni appeler le lecteur à un engagement quelconque ; tout au contraire, il s'agit d'une esthétique qui veut, comme le réalisme magique, réinventer l'approche de la réalité moderne par le biais des médias de masses. Car il faut retenir que Mac Orlan considère le fantastique social comme une esthétique transmédiat. Il s'interroge, à ce titre, sur l'influence des médias sur la manière de penser de la société<sup>28</sup> : ainsi, il développe sa théorie du fantastique social à partir de l'exemple du cinéma dans « Le Fantastique » de 1926. Dans de nombreux articles, il l'aborde en outre dans le contexte de la photographie, ce qui fait de lui le critique photographique français le plus important de son époque<sup>29</sup>. Quant à la littérature populaire, il s'intéresse notamment au roman d'aventure et la manière dont il peut être renouvelé ce qui est abordé dans son *Petit manuel du parfait aventurier*<sup>30</sup>. Le fantastique social se présente comme le résultat de la 'modernité des médias'<sup>31</sup>, la mentalité collective ou le *Zeitgeist* de l'entre-deux-guerres.

Plus important pour la compréhension du fantastique social est cependant son recours à une esthétique romantique : le pittoresque. Comme nous l'avons vu, ce recours n'est pas une particularité de Mac Orlan, mais semble bien présent dans la littérature de l'entre-deux-guerres. Il convient donc de s'intéresser à cette esthétique romantique et ensuite à sa reprise dans le domaine de la photographie. En effet, Mac Orlan développe

---

<sup>28</sup> Cf. P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 18.

<sup>29</sup> C. CHÉROUX, « Pourtant Mac Orlan. La photographie et le fantastique social », *op. cit.*, p. 7.

<sup>30</sup> Ce sont notamment les chapitres V à XIII qui montrent, contrairement aux autres chapitres, d'une manière moins ironique les objectifs de ce renouveau du roman d'aventure (P. MAC ORLAN, *Petit manuel du parfait aventurier*, S. Goudemare (éd.), Paris, Éd. Sillage, 2009, p. 37-67) : Mac Orlan souligne ainsi entre autres l'importance de l'atmosphère (p. 39), l'ignorance de la condition féminine (p. 42) dont la présence est identifiée au roman psychologique et au roman feuilleton, l'intérêt à la littérature médiévale et notamment à la poésie de Villon (p. 46sq), l'importance des ports (p. 56) et ses cabarets (p. 58-61) et la misère comme élément esthétique (p. 67).

<sup>31</sup> Je traduis ici le terme de « Medienmoderne », cf. H. SEGEBERG, *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*, *op. cit.*, p. 125sq.

sa conception du pittoresque et du fantastique social notamment à partir de l'œuvre d'Eugène Atget. Mais il sera possible de voir enfin que ces catégories reviennent également dans ses essais sur le cinéma et la chanson. Les réflexions de Mac Orlan sur les différents médias et leur pittoresque permettront de comprendre la portée du mot ainsi que les petites différences qui distinguent le pittoresque du fantastique social à proprement parler.

#### 4.2.1. Retour à une catégorie visuelle romantique : le pittoresque

Si j'ai déjà évoqué la réévaluation de la misère par ses « éléments pittoresques »<sup>32</sup> dans le fantastique social macorlanien, il manque jusqu'ici une définition claire de ce que l'écrivain entend par 'pittoresque'. En effet, le concept du pittoresque semble s'opposer à sa signification commune, établie à partir de l'art plastique romantique. Comme le montre la description des quartiers rouges dans l'essai de Mac Orlan sur « Tunis » et ses « rues secrètes », le pittoresque sert à décrire la pauvreté des classes misérables, surtout visible chez les prostituées :

Là, comme dans tous les pays, la prostitution possède son aristocratie, sa bourgeoisie et ses pauvres. L'aristocratie échappe aux lois du pittoresque ; la bourgeoisie également. Les jeunes femmes qui la composent sont correctes, sérieuses. Elles fréquentent les maisons clandestines, qui sont nombreuses et de bon ton. Les pauvres seules apportent un pittoresque indéniable dans l'exercice d'un métier qui les nourrit mal et les laisse sans défense devant toutes les offensives quotidiennes qui les menacent.<sup>33</sup>

La prostitution ne représente pas toujours le pittoresque ; ce ne sont que les prostituées pauvres qui sont identifiées comme les déclencheurs du pittoresque selon Mac Orlan. Le pittoresque semble impliquer selon l'auteur un lien intrinsèque avec la pauvreté, ainsi qu'avec une résistance contre l'ordre moral – sachant que les prostituées « bourgeoises » sont décrites comme « correctes ». La prostitution ne devient pittoresque qu'au moment où elle révèle la misère de l'existence humaine et dégrade celle-ci au niveau d'une vie primitive et rétrograde : « L'émotion doit naître de cette fête bêtement désespérée où les instincts jugulés par les lois de la journée se débrident et commandent dans la lumière froide et artificielle des ampoules municipales »<sup>34</sup>. Le pittoresque naît donc dans la confrontation entre l'érotisme primitif et le progrès technique du moderne. Les quartiers réservés des villes se montrent ainsi sous un aspect particulier : ils sont le foyer de la libération des instincts humains et montrent l'humanité qui les habite ou les parcourt comme une humanité en dehors de la temporalité. Simultanément, les mêmes quartiers

---

<sup>32</sup> P. MAC ORLAN, « Le Fantastique », *op. cit.*, p. 341.

<sup>33</sup> P. MAC ORLAN, *Rues secrètes*, *op. cit.*, p. 18sq.

<sup>34</sup> *Id.*, p. 10.



sont illuminés par la lumière électrique ; ils sont, ainsi, situés dans la contemporanéité, même si les parties pauvres de la société ne peuvent pas en profiter.

Plus encore, la misère des quartiers rouges suggère que la pensée humaine n'a pas changé depuis l'aube de l'existence humaine :

Ah ! vraiment, ici, dans ces rues chaudes, ingénues et sournoises, l'humanité n'a pas changé. Le but à atteindre n'est pas de ceux que le progrès modifie. Un simple geste d'une puissance divine rattache l'homme au plus lointain de ses ancêtres. Et les autres hommes ne peuvent rien contre les arrière-pensées despotiques qui conduisent les clients vers ces communions aux rites plusieurs fois millénaires. Ces clients ne sont pas d'une essence particulière, mais tels qu'ils sont, dans leur honnête médiocrité, ils contribuent pour leur part à la formation des décors qui ornent ce théâtre de la vie clandestine.<sup>35</sup>

La description de la prostitution est, par conséquent, une manière de remonter vers les origines de l'humanité et d'en découvrir son essence dans sa confiance aux instincts. Mac Orlan ne s'intéresse pas dans les textes de *Rues secrètes* à décrire des sorts particuliers, mais tente, tout au contraire, de souligner le caractère commun et global – dans tous les sens du mot – de l'amour vénal qui persiste malgré toute condamnation morale. Ce qui l'intéresse, en outre, est la représentation de la prostitution et de ses quartiers comme un milieu de désespoir continu, marqué par la misère la plus élémentaire, qui provoque un retour moral des prostituées et des clients dans un ordre social transhistorique qui s'oppose à la modernité. Le pittoresque se trouve exactement ici : c'est la misère éternelle et la marginalisation sociale qui sont représentées comme des éléments foncièrement esthétiques, étant donné qu'elles montrent les êtres humains sous leur aspect 'vrai', 'authentique', sans le fard du progrès technique.

Une telle approche de la prostitution et de la misère comporte également une posture particulière de l'auteur envers ses sujets. Mac Orlan s'oppose à tout jugement éthique et revendique, au contraire, une valorisation esthétique de l'indigence, comme il le dit explicitement :

Il ne s'agit pas d'entreprendre ici la défense de ces quartiers mal famés qui sont en général assez malsains à tous les points de vue. Ce n'est pas un écrit qui changera le cours des choses. Il ne s'agit [...] que d'une étude sur le pittoresque humain dont ces quartiers sont le décor.<sup>36</sup>

Mac Orlan se distancie ici, comme dans la plupart de ses textes, d'une posture d'auteur engagé et présente ses textes comme une exploration du pittoresque de la misère du monde. Au lieu de vouloir changer les conditions de vie des indigents par le biais de sa description attendrissante, la qualification de la misère comme « pittoresque » fait preuve

---

<sup>35</sup> *Id.*, p. 23.

<sup>36</sup> *Id.*, p. 9.

d'une approche esthétisante de la misère qui la représente comme « décor » et « atmosphère ».

La conception sous-jacente du pittoresque qui apparaît dans les textes de Mac Orlan se distingue de la notion du pittoresque, utilisée par la critique artistique du romantisme. En effet, la notion surgit déjà avant le romantisme comme description de certaines constellations du paysage qui sont représentées dans la peinture. Le terme en soi fait déjà référence à ce lien avec la peinture dès son importation en France par Scarron qui traduit l'expression italienne « *alla pittoresca* » en français au sens d'« à la manière des peintres »<sup>37</sup>. Si en France ce caractère pittoresque peut se manifester en tout genre d'objet, c'est notamment dans le contexte de la description des jardins anglais et de leur composition volontairement 'sauvage' que le terme trouve un emploi fréquent et doit ainsi désigner « un paysage qui inspire l'émotion et l'imagination, et qui frappe par la disposition singulière, voire sublime, de ses éléments »<sup>38</sup>. Tout comme la notion récurrente chez Mac Orlan de l'atmosphère, le pittoresque suggère également un enchevêtrement de la disposition spatiale d'un lieu et d'une sensibilité subjective : le pittoresque doit émouvoir l'observateur.

Contrairement au fantastique social de Mac Orlan, le pittoresque des romantiques n'est néanmoins pas lié à la vie urbaine et aux conditions sociales de certains citadins, mais il naît notamment d'une disposition du paysage qui suggère l'absence d'une influence humaine : le paysage doit sembler brut et délaissé et par ce fait signaler l'omnipotence de la nature sur l'humanité<sup>39</sup>. Un paysage pittoresque représente le sommet de la nature souveraine ; l'idée du surgissement de structures urbaines dans un tel paysage correspond mal au concept si ce n'est pas afin de souligner mieux la faiblesse de la création humaine. C'est d'ici que naît l'émotion du sublime chez l'observateur romantique qui doit se rendre compte de l'insignifiance de l'existence humaine. Pour cette raison, la vue sur une ville ou la représentation de rues n'est pas envisagée comme 'pittoresque'.

En général, la présence humaine est largement exclue chez Uvedale Price qui accepte les traces de l'humanité uniquement si elles ont été partiellement effacées par le temps<sup>40</sup> ; William Gilpin, en revanche, accepte la représentation des hommes s'il s'agit de

---

<sup>37</sup> W. MUNSTERS, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Paris, Droz, 1991, p. 26. Cela correspond également à la conception de Gilpin qui le définit comme „such objects as are proper subjects for painting“ (cf. W. GILPIN, *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape; to which is added a poem, on landscape painting*, London, R. Blamire, in the Strand, 1794, p. 36.

<sup>38</sup> T. FARRANT, « Balzac : du pittoresque au pictural », *L'Année balzacienne*, n° 5, 1<sup>er</sup> octobre 2008, p. 113-135, p. 114.

<sup>39</sup> F. D. KLINGENDER, *Art and the industrial revolution*, Reprint, St. Albans, Paladin, 1975, p. 74.

<sup>40</sup> U. PRICE, *An essay on the picturesque, as compared with the sublime and beautiful; and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape.*, London, 1796, p. 239.

groupes sociaux qui ne travaillent pas et qui ne correspondent pas aux ‘classes productives’ de la société : « figures in long, folding draperies ; gypsies ; banditti ; and soldiers, – not in modern regimentals, but as Virgil paints them [...] »<sup>41</sup>. Ces « figures », types marginaux de la société, se caractérisent d’un côté par leur inaction dans les tableaux ; de l’autre, par leur intemporalité comme le suggère la référence à la poésie de Virgile. Quoi qu’il en soit, ces personnages ne deviennent jamais le sujet d’un ouvrage pittoresque, mais ne représentent que des « *pittoresques appendages* »<sup>42</sup> soulignant le délaissement de la nature et sa puissance. Celle-ci apparaît comme principe fondamental auquel l’observateur se soumet complètement dans sa production artistique. Le résultat est une peinture ‘spontanée’, prétendant ne pas composer le tableau, qui montre la nature d’une manière brute. Pour résumer, le pittoresque selon des théoriciens anglais comme Uvedale Price ou William Gilpin doit se comprendre comme une catégorie artistique qui exclut l’influence de l’homme et notamment de l’artiste, afin de proposer, en revanche, une composition toute naturelle du paysage et de ses composants locaux.

Malgré les différences évidentes, il est possible d’observer des points communs entre le pittoresque macorlanien et celui des paysagistes romantiques. Le paysage pittoresque se caractérise par son délaissement et son agencement naturel sur lequel l’homme ne semble pas influencer. Mac Orlan, à son tour, observe un délaissement semblable dans la description des quartiers rouges, « mal famés », « malsains »<sup>43</sup> et en général marqués par la misère la plus profonde. En outre, les quartiers sont souvent décrits comme délabrés et mal soignés ce qui les rapproche de l’élément favori du pittoresque paysagiste, la ruine<sup>44</sup>.

Le cas de la ruine, qui devient au début du XIX<sup>e</sup> siècle l’incarnation du pittoresque, illustre le changement du sens du terme : au lieu de souligner le rapport avec la peinture, le pittoresque désigne notamment des paysages et des objets d’une importance historique<sup>45</sup>. Une telle conception se laisse entrevoir dans les « voyages pittoresques » du début du XIX<sup>e</sup> siècle qui ne sont pas uniquement des guides ‘touristiques’ pour peintres, mais qui dévoilent également des sites historiques majeurs comme c’est le cas dans les *Voyages pittoresques et romantiques dans l’ancienne France* dirigés par Isidore Taylor. Cet ouvrage illustre que le pittoresque n’est plus uniquement employé comme catégorie esthétique,

---

<sup>41</sup> W. GILPIN, *Observations, relative chiefly to picturesque beauty. Made in the year 1772, on several parts of England, particularly the mountains and lakes of Cumberland and Westmoreland* II, London, 1786, p. 46.

<sup>42</sup> *Id.*, p. 45.

<sup>43</sup> P. MAC ORLAN, *Rues secrètes*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>44</sup> W. MUNSTERS, *La Poétique du pittoresque...*, *op. cit.*, p. 66-70.

<sup>45</sup> Pour cette raison, le français accueille le terme de ‘pictural’ afin de désigner ce qui auparavant a été décrit comme pittoresque (cf. T. FARRANT, « Balzac », *op. cit.*, 115).

mais adopte également un sens historique et national vu que Taylor inclut dans ses *Voyages pittoresques* des « lieux de mémoire » majeurs pour la création d'une identité française à refaire après la chute de Napoléon ce qui est détaillé dès le début :

Les monuments de l'ancienne France ont un caractère et un intérêt particulier ; ils appartiennent à un ordre d'idées et de sentiments éminemment nationaux, et qui cependant ne se renouvelleront plus. Ils révèlent dans leurs ruines les ruines plus vastes, plus effrayantes de la pensée, celles des institutions qui appuyèrent longtemps la monarchie, et dont la chute fut le signal inévitable de sa chute [...]. À leur vue, tous les souvenirs des jours écoulés se réveillent ; les siècles entiers avec leurs mœurs, leurs croyances, leurs révolutions, la gloire des grands rois et des grands capitaines semblent apparaître dans ces solitudes.<sup>46</sup>

La ruine pittoresque est donc bien davantage qu'un objet pictural, elle porte en elle une signification historique et peut indiquer un héritage du passé dans le présent<sup>47</sup>. L'émotion que la vue des ruines est censée éveiller ne dépend pas uniquement du fait que la nature éternelle semble plus puissante que la création humaine ; au lieu de frapper l'observateur de mélancolie, le pittoresque des *Voyages pittoresques et romantiques* doit provoquer une nostalgie qui établit un lien de descendance entre les traces de l'histoire incarnée par la ruine et l'observateur qui la reconnaît comme un élément de son identité nationale. La ruine devient donc à la fois l'objet où les oppositions se rencontrent – le passé et le présent, la perfection (du paysage) et le caractère détruit de la ruine –, et celui d'une identification nationale, transmettant l'héritage du passé dans la modernité.

Sous plusieurs aspects, on peut observer des convergences entre les romantiques et Pierre Mac Orlan quant à l'apparition de l'histoire dans l'espace pittoresque. L'écrivain décrit la prostitution également comme un de ces « lieux de mémoire », capable de dévoiler le passé des conditions de vie en France :

Cependant, ces quartiers réservés demeurent les derniers 'vieux parapets' des vieux pays encore soumis à de pittoresques survivances des temps anciens. Entre un bordel dans une ville de province quelconque et une étuve où Villon allait promener sa mélancolie aux côtes d'une fille publique et d'un 'affranchi' du temps, la différence est peu sensible.<sup>48</sup>

Comme je l'ai déjà montré, l'attraction que Mac Orlan ressent envers les quartiers réservés et sa misère trouve son explication par le fait que la pauvreté ne permet pas aux individus l'accès à la modernité qui se fait voir dans les rues illuminées et dans les bâtiments des villes de son temps. La prostitution, elle aussi, est demeurée inchangée dès l'origine de la société. Par conséquent, entrer dans les quartiers rouges signifie une rencontre des pratiques de la vie moderne avec des stratégies de survivance très vieilles et déclenche

---

<sup>46</sup> I. J. S. TAYLOR, C. NODIER et A. de CAILLEUX, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Ancienne Normandie* I, s. l., 1820, p. 1sq.

<sup>47</sup> C'est aussi le jugement de Klingender, qui constate la fusion du passé et du présent dans le paysage pittoresque (F. D. KLINGENDER, *Art and the industrial revolution*, *op. cit.*, p. 90).

<sup>48</sup> P. MAC ORLAN, *Rues secrètes*, *op. cit.*, p. 8.

ainsi cette fusion du passé et du présent typique du pittoresque romantique. La misère, notamment dans les quartiers rouges, montre les limites du progrès moderne et ouvre ainsi une fenêtre sur le passé qui montre la décadence inhérente au progrès, incapable d'emporter toutes les couches sociales.

Au lieu de l'héritage patrimonial d'une nation, la prostitution représente cependant un héritage de la pauvreté mondiale, comme le montre *Rues secrètes*, où Mac Orlan collectionne des reportages et des essais sur la prostitution dans de diverses villes de l'Europe et de l'Afrique du Nord. Le pittoresque macorlanien se trouve donc dans les quartiers de la prostitution et de la pauvreté par le fait que les deux états sont, comme celui des bandits, des soldats et des gitans chez Gilpin, des positions de marginalité qui subsistent de manière inchangée dans un paysage urbain changé et marqué par le progrès. Cependant le pittoresque de Mac Orlan ne provoque pas en premier lieu la nostalgie, mais une « attirance du malheur »<sup>49</sup> qui ressemble à une invitation à l'aventure, loin du quotidien réglé par le style de vie qu'il comporte.

C'est dans ce pittoresque d'une inquiétante étrangeté de ce qui semble 'hors-la-loi' que réside le fantastique social : dans « Le Décor sentimental », Mac Orlan décrit l'attrait morbide de la criminalité, la pauvreté et la prostitution comme des éléments mystérieux qui occupent « l'imagination populaire »<sup>50</sup> par l'influence de la presse qui relate des assassinats cruels de prostitués. L'« humanité de l'ombre »<sup>51</sup>, donc non seulement les prostitués, mais l'ensemble de ceux qui se déplacent dans la ville pendant la nuit, est pour cette raison doté d'une aura de mystère qui s'explique par la terreur de la violence des individus. Néanmoins, ce « mystère traditionnel » dote les déambulateurs nocturnes également d'« une manière de beauté »<sup>52</sup>. Ceci s'expliquerait, selon Mac Orlan par le fait qu'ils deviendraient plus transparents étant donné qu'ils agiraient en grande partie instinctivement, mais aussi parce qu'ils révéleraient davantage d'eux-mêmes, ce que Mac Orlan explique par la « trouble lumière d'aquarium »<sup>53</sup>. L'espace urbain, son 'atmosphère' et les personnages qui le peuplent deviennent ainsi un 'décor' cohérent qui dispose de sa propre forme de pittoresque : il s'agit d'un état esthétique où la vie citadine est montrée

---

<sup>49</sup> *Id.*, p. 7.

<sup>50</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 39.

<sup>51</sup> *Id.*, p. 42.

<sup>52</sup> *Id.*, p. 41.

<sup>53</sup> *Id.* Notons, en passant, qu'Aragon explique avec presque les mêmes mots l'attrait des passages comme 'zones d'ombre' où une autre humanité se manifeste : « Leur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre. Le grand instinct américain [...] va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent pourtant d'être regardés comme les recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement [...] qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites [...]. » (cf. L. ARAGON, « Le Paysan de Paris », *op. cit.*, p. 152).

sous son aspect 'brut', authentique et brutal à la fois, qui prouve l'héritage millénaire de l'homme moderne par son retour à l'instinctif et à la transparence.

Ce pittoresque n'est donc pas lié à une certaine forme de paysage naturel, mais découle de la misère des quartiers pauvres ainsi que des individus marginalisés, et atteint une visibilité particulière dans l'atmosphère insécurisée et dangereuse de la ville nocturne. Le pittoresque devient ainsi chez Mac Orlan l'effet révélateur d'une violence et d'une criminalité sous-jacentes à la société moderne qui représente une menace 'traditionnelle' de l'ordre social. Cependant, Mac Orlan ne condamne pas la criminalité, la misère ou la prostitution qui en font partie ; tout au contraire, il recherche ces éléments afin d'atteindre un effet pittoresque de la modernité qui révèle l'inquiétude de la société. De cette façon, il esthétise l'état misérable des marginalisés urbains sans vouloir problématiser leur insécurité. Il s'agit plutôt de mettre en scène la société au bord d'une crise globale qui comporte des transformations radicales de styles de vie, mais qui laisse en arrière une certaine partie de l'humanité afin de brosser un portrait ambigu du progrès moderne et de ses effets sur les individus de l'entre-deux-guerres et sur leur imaginaire. Pierre Mac Orlan le formule de la façon suivante :

Nous vivons dans une époque trouble, peuplée d'hypothèses extraordinaires. Elle encourage tous les témoignages. L'atmosphère sentimentale et pittoresque de notre existence est celle d'un changement de décor. La situation, pour cette raison, n'est pas franche. L'ancien décor qui irrésistiblement rejoint les bibliothèques et les musées n'est pas encore complètement enroulé et le nouveau qui descend lentement à sa place n'a pas encore déroulé toutes ses surprises. Nous sommes pris entre deux films, entre deux séries d'images dont les éléments sentimentaux représentent des rythmes et des décors différents.<sup>54</sup>

Par une série de métaphores de l'ordre du spectacle visuel, allant du théâtre jusqu'au cinéma et la photographie, Pierre Mac Orlan aborde la crise fondamentale du changement des mœurs et traditions comme un changement de régime esthétique : alors que c'était dans le passé pendant longtemps l'écriture qui informait l'imagination de l'humanité, ce sont à partir du XX<sup>e</sup> siècle les nouveaux médias de la T.S.F., du cinéma et de la photographie qui auraient, selon Mac Orlan, une répercussion beaucoup plus importante sur les individus.<sup>55</sup> Le pittoresque de la modernité, c'est-à-dire le fantastique social – appréhendé comme l'imaginaire collectif de l'époque – est pour cette raison une catégorie notamment esthétique qui met en scène l'inquiétude due aux transformations inégales de la société. Afin de l'illustrer, Mac Orlan se focalise sur la création d'une atmosphère inquiétante des rues populaires de la capitale française.

---

<sup>54</sup> P. MAC ORLAN, « Belleville & Ménilmontant. Préface de Willy Ronis, Belleville-Ménilmontant », dans P. Mac Orlan, *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2011, p. 75-79, p. 75.

<sup>55</sup> *Id.*, p. 76sq.

Le pittoresque de Mac Orlan entretient donc un rapport intime avec la représentation inquiétante des usages et coutumes de la vie moderne. Sous ce point de vue, il est possible de constater chez l'auteur un retour à l'héritage littéraire du romantisme noir de Charles Baudelaire : le fantastique social et son pittoresque sont conceptuellement très proches du concept de la beauté moderne baudelairienne.

En effet, Baudelaire introduit son esthétique de la beauté moderne également à partir d'un média visuel, plus précisément à partir des « peintures de mœurs du présent »<sup>56</sup> de Constantin Guys. Celui-ci est à la fois présenté comme flâneur qui cherche les foules, mais aussi comme artiste qui a le pouvoir de transcender le rassemblement fugitif de la foule, ses modes de vie et son apparence toujours changeante<sup>57</sup>. En effet, le devoir de l'artiste est, selon Baudelaire, de « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire »<sup>58</sup>. En d'autres termes, l'artiste flâneur de Baudelaire cherche aussi le pittoresque : la mode devient aux yeux de l'artiste un signe de l'histoire qu'il veut enregistrer afin de le transmettre aux générations à venir. Plus encore, afin de représenter le beau, l'artiste doit se séparer du concept d'une beauté abstraite et chercher justement des éléments qui traduisent la « beauté présente », plus complète que la recherche de la « beauté absolue »<sup>59</sup>, au centre de la peinture historique.

De cette façon, l'artiste-flâneur crée la « mode-éternité »<sup>60</sup> qui arrête le mouvement de la modernisation constante des coutumes et du paysage urbains mais souligne également la fugacité du représenté. La « mode-éternité », hybride entre l'historique et l'éternel, devient, par conséquent, une catégorie esthétique qui se rapproche de celle du pittoresque et qui s'éloigne de la mise en scène 'socialement engagé' des effets de la modernisation : malgré la mélancolie que le changement continu des apparences peut engendrer dans la ville urbaine, le flâneur-artiste trouve partout de la beauté<sup>61</sup>. Si Baudelaire affirme que Guys représente la beauté de la « vie universelle »<sup>62</sup>, il devient évident que sa vision de cette vie urbaine exclut la misère et ne représente pas les difficultés des marges de la ville. Néanmoins, le « transitoire, le fugitif, le contingent »<sup>63</sup>

---

<sup>56</sup> C. BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes II*, C. Pichois (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1976, p. 1152-1192 & 1711-1713, p. 1152.

<sup>57</sup> Cf. M.-A. SENOT, « 'Dark passage' : de l'errance à l'enquête », dans Collectif (éd.), *La ville magique*, Paris/Lille, Gallimard ; Lille métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2012, p. 160-172, p. 162.

<sup>58</sup> C. BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », *op. cit.*

<sup>59</sup> *Id.*, 1164.

<sup>60</sup> Terme forgé par H. NEUMEYER, *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, p. 73.

<sup>61</sup> *Id.*

<sup>62</sup> C. BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 1161.

<sup>63</sup> *Id.*, p. 1163.

qu'est la modernité trouve une esthétisation immédiate par sa combinaison avec la beauté éternelle.

L'artiste-flâneur cherche donc explicitement cette 'beauté moderne' hors de chez soi, dans la rue qui devient pour lui un paysage « évocateur »<sup>64</sup> : la rue et les observations étranges que le flâneur-artiste peut y enregistrer deviennent l'allégorie du malaise personnel qu'il ressent<sup>65</sup>. C'est à ce niveau où la 'beauté moderne' de la « mode-éternité » correspond au fantastique social de Mac Orlan : toutes les deux esthétiques sont à la poursuite de ce que Baudelaire appelle le « fantastique réel »<sup>66</sup> de la vie urbaine, c'est-à-dire des usages et des objets quotidiens qui portent une valeur particulière pour l'observateur de sorte qu'il les interprète de manière allégorique, capable d'expliquer la modernité et le changement de mœurs dans la société.

Le fantastique social accueille donc l'héritage de la beauté moderne telle qu'elle est décrite chez Charles Baudelaire : les deux esthétiques se focalisent sur la représentation et l'estimation de l'impact des modes dans la vie moderne. Les deux esthétiques s'éloignent d'une présentation sobre et réaliste des coutumes, mais cherchent bien au contraire à dégager l'approche subjective dans la description des éléments modernes.

Néanmoins, des différences persistent. Une particularité du fantastique social est qu'il se présente comme la valorisation esthétique d'une conscience de crise qui provoque une angoisse généralisée parmi les individus de la société urbaine. Le glissement entre la réalité concrète de la ville, de ses pratiques de la vie, et son imaginaire onirique et inquiétant, propagé par la photographie et le film, éveille cette conscience de crise<sup>67</sup>. Par conséquent, les coins de rue mal éclairés, les quartiers populaires et leur vie nocturne, ainsi que certains types de personnes rencontrés dans la rue peuvent engendrer un état d'inquiétude qui porte les observateurs à la suspicion d'une catastrophe imminente<sup>68</sup>. Les quartiers 'insalubres', qui n'ont pas encore été l'objet de la modernisation, les 'petits métiers' qui n'ont pas encore changé d'apparence alors que la vie urbaine a changé

---

<sup>64</sup> G. BOSY, « Les Images de la métropole. Entre le fugitif et la contemplation : Charles Baudelaire et l'acte créateur du poète flâneur », dans A. Rieger, A. Corbineau-Hoffmann et A. Laporte (éd.), *Paris. Créations d'un espace culturel. Actes de la section 25 du 7ème Congrès de l'Association des Francoromanistes Allemands : « ville, culture, espace » à Essen, 29/09 au 02/10/2010*, Aachen, Shaker, 2011, p. 113-124, p. 123.

<sup>65</sup> Pour la conception de la rue comme allégorie cf. S. CARPENTER, « Entre rue et boulevard : les chemins de l'allégorie chez Baudelaire », *Romantisme*, vol. 134, n° 4, 2006, p. 55-65 ; le malaise et sa transformation artistique qui conduit à la jouissance du poète flâneur, une fois rentré chez lui, devient le sujet de poèmes comme « Les sept vieillards », cf. G. BOSY, « Les Images de la métropole. Entre le fugitif et la contemplation : Charles Baudelaire et l'acte créateur du poète flâneur », *op. cit.*, p. 120.

<sup>66</sup> C. BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 1166.

<sup>67</sup> Comme l'affirme Senot, c'est notamment la vitrine, fortement représentée dans l'œuvre d'Atget, qui détient ce pouvoir du dépassement du 'réel' inquiétant dans la photographie et le film, cf. M.-A. SENOT, « 'Dark passage' : de l'errance à l'enquête », *op. cit.*, p. 171.

<sup>68</sup> P. MAC ORLAN, « Le Fantastique », *op. cit.*, p. 333.



beaucoup au cours de l'industrialisation, de la motorisation et de la médiatisation continue, ébranlent le sentiment de certitude et engendrent un imaginaire apocalyptique que Mac Orlan appelle le fantastique social.

En outre, le fantastique social apparaît à la fois comme modèle descriptif de cet imaginaire collectif, mais aussi comme système normatif de la création culturelle ; il est à la fois analyse et méthode : alors que le fantastique social se laisserait, selon Mac Orlan, vraiment observer dans l'espace urbain sous les lumières électriques et au sein des promeneurs nocturnes, il est également un effet des médias comme la photographie, ce qu'il explique notamment à partir de l'œuvre atgetienne, mais aussi à partir du film ou de la chanson populaire qui informent cet imaginaire et lui proposent des récits de types de vie. Mac Orlan oscille pour cette raison entre la présentation du fantastique social comme un fait observable et comme un procédé artistique que la littérature devrait également utiliser. En vérité, les deux niveaux semblent s'influencer mutuellement : l'observation des effets de lumière ou des espaces 'pittoresques' crée le sentiment du dépassement du réel ; mais l'observateur qui constate le fantastique social est déjà influencé par des scripts et des récits de l'inquiétante étrangeté de ces endroits par la production culturelle.

Il n'est donc pas étonnant que la notion du pittoresque, en tant que catégorie visuelle, revienne fréquemment chez Mac Orlan qui s'intéresse d'abord à brosser le portrait d'une atmosphère urbaine inquiétante. Néanmoins, le terme du pittoresque ne se retrouve pas uniquement pour cette raison dans ses textes. En effet, ce terme est également utilisé dans la critique de la photographie naissante et peut être contrasté d'une démarche documentaire chez les photographes du XIXe et XXe siècle. Un des exemples les plus emblématiques de l'essor du terme de pittoresque dans la critique artistique de l'entre-deux-guerres est incarné par la redécouverte des fonds photographiques d'Eugène Atget qui ont également fortement marqué la conception du fantastique social.

#### 4.2.2. *La photographie pittoresque et le fantastique social : l'exemple d'Atget*

Si au XIX<sup>e</sup> siècle la notion de pittoresque s'applique notamment à la représentation et l'agencement du paysage, le pittoresque commence déjà à la fin du siècle à se référer davantage à tout ce qui concerne la culture populaire et la vie urbaine : à titre d'exemple, il convient de citer *Les rues du vieux Paris* de Victor Fournel qui porte déjà la notion mentionnée dans son sous-titre : *Galerie populaire et pittoresque*<sup>69</sup>. Le pittoresque apparaît ici notamment comme nostalgie de la vie parisienne avant les travaux d'embellissement d'Hausmann, et Fournel lui-même décrit son projet comme

---

<sup>69</sup> V. FOURNEL, *Les rues du vieux Paris. Galerie populaire et pittoresque*, Paris, Firmin-Didot, 1879

« une petite chronique vivante et familière de la rue, de ses fêtes, divertissements et spectacles, de ses métiers nomades et de ses industries curieuses, de ses figures et ses types populaires, de ses usages pittoresques et des traditions qui s’y sont succédé à travers le cours des siècles ». <sup>70</sup>

Par conséquent, la représentation pittoresque de la ville et de son quotidien est fortement liée au regard nostalgique porté sur un passé parisien où les rues étaient prétendument remplies des cris de marchands ambulants qui n’existent plus dans la ville moderne, sachant que la technique de l’imprimerie a frayé le chemin à d’autres formes de publicité, plus subtiles<sup>71</sup>. Le pittoresque apparaît chez Fournel comme une catégorie descriptive qui se rapproche des coutumes ‘populaires’, mais déjà dépassées de la société et le regard nostalgique de l’auteur en cherche les traces dans la ville moderne. Mais la modernisation ayant détruit de plus en plus les anciens usages urbains, Fournel essaie de restituer à travers sa recherche du pittoresque l’atmosphère du Moyen Âge et de l’Ancien Régime. Ce faisant, il met en scène une vie populaire urbaine qui ne se constitue que de fêtes et de spectacles sans revenir sur la pauvreté et l’état de délabrement de certains quartiers ‘populaires’<sup>72</sup>. Si le pittoresque apparaît donc déjà dans le contexte de la discussion autour des « Grands Travaux » du baron Haussmann afin de revaloriser l’aspect du « vieux Paris », il exclut encore la mise en scène de la misère. Celle-ci, en revanche, apparaît plus nettement au tournant du siècle et surtout dans les photographies d’Eugène Atget. C’est sa représentation de la vie urbaine des classes populaires qui crée l’idée du pittoresque urbain, à la base du fantastique social de Pierre Mac Orlan ainsi qu’à l’esthétique populiste.

Si Eugène Atget est aujourd’hui considéré comme l’un des photographes centraux de l’histoire du média, sa réputation comme précurseur de la photographie documentaire moderne n’est qu’un produit de la critique de l’entre-deux-guerres<sup>73</sup>. De son vivant, Atget ne se qualifia pas comme artiste ; ses clichés étaient d’abord vendus comme « documents pour artistes »<sup>74</sup>. En général, Atget n’a pas commenté ses œuvres et n’a pas expliqué ses intentions artistiques. Par conséquent, sa photographie devint seulement un art dans un deuxième temps : les surréalistes autour de Man Ray et Bérénice Abbott le découvrirent<sup>75</sup>, et des gens de lettres comme Pierre Mac Orlan commentèrent ses clichés. Après une publication anonyme d’un choix de ses photographies dans le numéro 7 de *La Révolution*

---

<sup>70</sup> *Id.*, p. V.

<sup>71</sup> *Id.*, p. 499sq.

<sup>72</sup> Cf. à ce propos R. FIORI, *L’invention du vieux Paris. Naissance d’une conscience patrimoniale dans la capitale*, Sprimont, Pierre Mardaga Editeur, 2013, p. 75.

<sup>73</sup> L. LEBART, « Les silences d’Atget », dans L. Lebart (éd.), *Les silences d’Atget. Une anthologie de textes*, Paris, Editions Textuel, 2016, p. 9-43, p. 17.

<sup>74</sup> *Id.*, p. 22.

<sup>75</sup> Même la critique surréaliste ne conçoit pas, dans un premier temps, l’œuvre d’Atget comme de l’art : Lebart souligne que « c’est en tant que documents que les images d’Atget interpellent Man Ray et les surréalistes » (*Id.*, p. 16).

*surréaliste*<sup>76</sup>, c'est notamment après la mort du photographe, suite à l'achat des fonds par Bérénice Abbott, l'assistante américaine de Man Ray, que le succès de l'œuvre d'Atget commença : la monographie *Atget photographe de Paris*, initiée par Bérénice Abbott, parut ainsi simultanément en 1930 aux États-Unis, en France et en Allemagne, garantissant une diffusion internationale de ses clichés, dès lors perçus comme les prédécesseurs de l'art photographique de l'entre-deux-guerres<sup>77</sup>.

La redécouverte de l'œuvre du photographe, mort en 1927, et l'exposition posthume d'un grand nombre de ses clichés à côté de ceux de photographes comme Bérénice Abbott, André Kertész, Germaine Krull ou Man Ray établirent sa réputation comme prédécesseur du mouvement documentaire qui s'opposait à l'approche pictorialiste de la création photographique et se mit en scène, par conséquent, comme une avant-garde se révoltant contre la création 'artistique'. Effectivement, les photographies d'Atget s'opposent bien à la création de studio d'autres photographes de son époque : Atget photographie notamment des scènes de rue à Paris et ses alentours, se focalisant notamment sur la représentation des rues du « vieux Paris » qui n'ont pas encore été touchées par les travaux de modernisation. Sous ce point de vue, ses clichés rejoignent la vision 'pittoresque' de la transformation urbaine de Fournel.

Les critiques de l'entre-deux-guerres, en premier ligne Pierre Mac Orlan, confirment la présence du passé dans ses clichés. Dans sa préface à *Atget photographe de Paris*, Pierre Mac Orlan explique l'importance de l'œuvre du photographe par sa force de révéler les vestiges du Moyen Âge dans la ville moderne. Il constate ce contraste ainsi : « Paris, si l'on veut bien le comprendre, est toujours le Paris de François Villon. C'est aussi celui d'Atget »<sup>78</sup>. La ville se montre, sous son aspect pittoresque, comme un palimpseste qui d'un côté révèle son passé le plus enfoui telles les traces de la vie populaire du Moyen Âge à laquelle Mac Orlan fait référence par la mention de Villon, mais elle se présente également comme une ville 'moderne', c'est-à-dire contemporaine à celui qui l'enregistre, le photographe Eugène Atget. D'après Pierre Mac Orlan, le pittoresque de la photographie d'Atget se trouve donc dans la fusion du passé et du présent.

---

<sup>76</sup> Cf. G. LE GALL, « Atget, figure réfléchi du surréalisme », *Études photographiques*, n° 7, 1<sup>er</sup> mai 2000, p. 91-107, p. 92.

<sup>77</sup> Bérénice Abbott achète les fonds d'Atget après la mort du photographe, en 1928 (cf. L. LEBART, « Les silences d'Atget », *op. cit.*, p. 18sq.). Le Gall, en revanche, souligne d'abord l'importance des deux expositions de clichés d'Atget en 1928 – l'un au Salon de l'Escalier à Paris, l'autre à la galerie Époque de Bruxelles – où l'œuvre du photographe a été présenté entre des œuvres de photographes de l'époque ce qui aurait nourri le mythe d'Atget comme précurseur de la photographie documentaire (cf. G. LE GALL, « Atget, figure réfléchi du surréalisme », *op. cit.*, p. 93).

<sup>78</sup> P. MAC ORLAN, « Préface », *Atget. Photographe de Paris*, Paris, Henri Jonquières, 1930, p. 1-23, repris comme P. MAC ORLAN, « Atget », *op. cit.*, p. 356.

Il convient de souligner que l'idée de désigner les photographies d'Atget comme 'pittoresque' ne provient pas de Mac Orlan. À partir de 1897, Eugène Atget commence à vendre ses premiers clichés à de nombreuses institutions parisiennes, entre autres la toute récente Commission du Vieux Paris<sup>79</sup>. Le photographe regroupe lui-même ses clichés à partir de 1910 en deux séries afin de mieux présenter son œuvre à la clientèle : d'abord *Paris pittoresque* qui représente les petits métiers et la vie urbaine dans les rues du vieux Paris, puis *L'Art dans le vieux Paris* qui se focalise davantage sur la représentation de certains quartiers, les tracés de rues, mais également les arts décoratifs dans le paysage urbain<sup>80</sup>. Mis à part le fait que Atget signale lui-même le caractère pittoresque de ses prises de vue, la première série se distingue des photographies classiques censées servir aux institutions : Atget centre le regard bien davantage sur les petits métiers de la rue ainsi que sur la prostitution plutôt que sur les monuments ou des rues menacées de la restructuration. Comme l'affirme Ruth Fiori, l'œuvre d'Atget s'intègre donc dans la vision nostalgique de certains auteurs et journalistes qui déplorent la disparition d'éléments décoratifs de la vie urbaine du vieux Paris comme les vieilles enseignes des magasins, également motifs de ses clichés<sup>81</sup>. En ce sens, ses prises de vue renouent avec la notion littéraire de pittoresque.

Au niveau iconographique, on peut, par ailleurs, reconnaître d'autres influences comme le remarque Lucie Goujard : même si l'œuvre de photographes comme Atget apporte un renouveau de la représentation de la pauvreté citadine, la composition des portraits de marchands ou de mendiants se rapproche toujours « de têtes d'études ou de portraits de genre » comme il en existe déjà dans l'œuvre picturale d'artistes comme Rembrandt ou Van Dyck<sup>82</sup>. A part cela, Atget reprend aussi les compositions des gravures et lithographies du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>83</sup>. De cette façon, la représentation de la pauvreté ne change pas de langage artistique ; si au lieu de la peinture, l'artiste utilise maintenant le média de la photographie, il ne se dédit pourtant pas de l'idéalisation de l'état indigent de ses

<sup>79</sup> R. FIORI, *L'invention du vieux Paris, op. cit.*, p. 88.

<sup>80</sup> Cf. J. LE GALL, « Le travail de la collection : l'ordre et le classement, les séries. Arrêt sur Atget. Exposition BnF », <http://expositions.bnf.fr/atget/arret/20.htm>, 2007. Lors d'une rétrospective sur Atget du 27 mars au 1<sup>er</sup> juillet 2007, la Bibliothèque nationale de France a établi sous le commissariat de Sylvie Aubenas et Jérôme le Gall un vaste dossier pratique sur la vie et l'œuvre du photographe, incluant également un grand nombre des clichés représentant le travail d'Atget sur le vieux Paris.

<sup>81</sup> R. FIORI, *L'invention du vieux Paris, op. cit.*, p. 93.

<sup>82</sup> L. GOUJARD, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », *Apparence(s)*, n° 3, 26 novembre 2009, en ligne, paragraphe 18.

<sup>83</sup> À titre d'exemple, la composition de la lithographie d'un marchand de paniers de Carle Vernet, contenu dans *Cris de Paris* (C. VERNET, *Cris de Paris*, Paris, F.-S. Delpech, 1815, p. 23), et la photographie d'un tel marchand ambulant d'Atget (E. ATGET, *Marchand de paniers*, 1899, Photographie positive sur papier albuminé, d'après négatif sur verre au gélatino-bromure, 22,2 x 17,1 cm) est très semblable, cf. annexe 3 et 4.

‘motifs’. La photographie s’inscrit dans le même mode de représentation et réaffirme ainsi les stéréotypes esthétiques de la misère sociale : vêtements usés et simples, regard dur ou souffrant et un corps transformé par le métier ou la misère.

Effectivement, les photographies établissent un lien transmédial avec des œuvres graphiques du passé, mais elles sont toujours perçues comme ‘authentiques’ grâce aux particularités du média photographique : la photographie apparaît comme un document qui exclue largement l’influence de l’artiste par le fait que c’est une opération physico-chimique qui finit par créer le cliché ; ce processus, en outre, a besoin de la présence de l’objet représenté tel qu’il se montre sur le cliché<sup>84</sup>. Or, si Atget se sert des mêmes procédés de composition de l’image que des artistes flamands du XVII<sup>e</sup> siècle, il semble confirmer la validité éternelle de telles représentations. Atget semble donc non seulement prouver la persistance de l’esthétique pittoresque au travers des médias, mais aussi repérer la pauvreté pittoresque dans la réalité même.

Malgré ses liens avec les traditions de la littérature et des arts graphiques, la photographie d’Atget est accueillie par les critiques d’art de l’entre-deux-guerres comme l’expression de l’avant-garde surréaliste, à cause de la découverte du photographe par Man Ray et Bérénice Abbott. Pour cette raison, Walter Benjamin présente les clichés d’Atget comme art surréaliste ce qu’il explique à partir de la photographie des rues de Paris :

Merkwürdigerweise sind aber fast alle diese Bilder leer. Leer die Porte d’Arcueil an den fortifs, leer die Prunktreppen, leer die Höfe, leer die Caféhausterrassen, leer, wie es sich gehört, die Place du Tertre. Sie sind nicht einsam, sondern stimmunglos; die Stadt auf diesen Bildern ist ausgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat. Diese Leistungen sind es, in denen die surrealistische Photographie eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet. Sie macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen.<sup>85</sup>

Benjamin voit le mérite de la photographie d’Atget dans le fait que ses prises de vue de lieux urbains sont vides et créent ainsi l’impression déroutante d’une ville sans habitants. Il voit dans cette évacuation de l’espace urbain un lien avec l’art surréaliste qui chercherait, selon lui, à établir une aliénation entre l’individu et son entourage habituel afin de permettre une nouvelle vue politisée de la vie urbaine. Par conséquent le vide des clichés et l’étonnement de l’observateur face aux images dont le sens lui reste opaque créent un

---

<sup>84</sup> C’est justement cet effet d’authenticité que Barthes appellera plus tard le « ça-a-été », caractéristique majeure de la photographie (cf. R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 120). Cette particularité de demander une création « in-situ » et quasi « automatique » sans intervention qui exclurait davantage une manipulation de la part du photographe fait également partie des idées reçues sur le média dès son invention et qui explique également pourquoi il n’a pas été considéré comme une forme d’art jusqu’au début des années 1930 (cf. O. LUGON, *Le Style documentaire. D’August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 15).

<sup>85</sup> W. BENJAMIN, « Kleine Geschichte der Photographie », dans *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2012, p. 45-64, p. 58.

effet d'inquiétante étrangeté qui, selon Freud, naît de la confrontation avec des éléments connus et communs refoulés<sup>86</sup> : Chez Freud, l'inquiétante étrangeté ne découle justement pas de l'étranger en soi, mais d'un rapprochement de faits quotidiens qui deviennent inquiétants par une légère transformation de leur composition ce qui perturbe la routine. La photographie d'un paysage urbain désert peut engendrer ce sentiment d'inquiétante étrangeté, qui, selon Benjamin, est la condition préalable de l'action politique surréaliste, cherchant à changer la conception du monde. Les photographies d'Atget posséderaient ainsi la force de transformer le comportement des individus.

Le malaise que Benjamin constate dans ses interprétations de l'œuvre atgetienne se retrouve souvent dans les critiques de la photographie documentaire. Si pour Benjamin l'effet de l'inquiétante étrangeté est dû au fait que la photographie documentaire<sup>87</sup> en général et en particulier celle d'Atget libère l'objet photographié de son aura<sup>88</sup>, Mac Orlan, en revanche, atteste une atmosphère pittoresque ainsi qu'inquiétante à l'œuvre du même photographe, qu'il explique avec le pouvoir du photographe de révéler des détails pour le reste inaperçus. Néanmoins, le résultat reste le même : la ville de Paris photographiée par Atget relève selon les deux critiques d'une inquiétante étrangeté. Pour Mac Orlan, un tel pouvoir inquiétant ne découle pas uniquement de l'œuvre d'Atget, mais se laisse observer dans la photographie de la rue en général :

On peut dire qu'une des formes les plus pittoresques de la connaissance prend le nom d'aventure quand elle cherche à tenir en compte de toutes les apparences de l'inquiétude qui sont les gardiennes de l'aventure.

L'aventure qui mène l'humanité vers sa fin à peu près imprévisible, ne se révèle aux hommes que dans l'immobilité.

C'est ainsi qu'une vision photographique de certains détails du monde ne tarde pas à montrer la présence de l'aventure dans un paysage qui la gardait soigneusement cachée pour les yeux humains. La photographie d'une rue, celle d'un carrefour, d'une route ou d'un bord sont autant d'apparences pleines de secrets que l'observateur est libre d'interpréter à sa guise.<sup>89</sup>

Cette citation de Mac Orlan qui se trouve au début de sa préface à *Atget photographe de Paris*, montre d'une manière étonnante comment plusieurs concepts de la critique littéraire artistique et littéraire se rencontrent dans la conception de l'auteur afin d'influer sur sa notion du pittoresque et du fantastique social : premièrement, la photographie d'Atget – ou, en général, des rues des quartiers pauvres – suggère l'aventure qui se cache dans la vie

---

<sup>86</sup> S. FREUD, « Das Unheimliche », dans S. Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet* XII, A. Bernays (éd.), Frankfurt/Main, Fischer, 1999, p. 227-278, p. 237.

<sup>87</sup> Benjamin considère uniquement la photographie documentaire comme l'expression 'pure' de la photographie vu que le pictorialisme et l'art portraitiste emprunteraient des techniques et de points de vue de la peinture, signes de mauvais goût à son avis, cf. W. BENJAMIN, « Kleine Geschichte der Photographie », *op. cit.*, p. 54.

<sup>88</sup> *Id.*, p. 57.

<sup>89</sup> P. MAC ORLAN, « Atget », *op. cit.*, p. 351sq.

quotidienne, aventure qui fait écho à la notion d'aventure chez Jacques Rivière<sup>90</sup>. Chez Mac Orlan, cette « aventure » que la photographie documentaire dégage, s'explique par le fait que la photographie peut capter des détails invisibles dans la rapidité de la vie moderne. Le détail se dégage ainsi uniquement par les capacités du média d'effectuer un 'arrêt sur image', ou, comme le dit Mac Orlan lui-même à plusieurs reprises, « de créer la mort subite et de prêter aux objets et aux êtres ce mystère populaire qui donne à la mort son pouvoir romanesque »<sup>91</sup>. L'arrêt sur image, la « mort » qu'il effectue dans la représentation de scènes urbaines ainsi que dans les portraits, révèle donc, en deuxième lieu, l'inquiétant et la violence qui sous-tendrait la vie quotidienne. En dernier lieu, l'inquiétude ressentie par le spectateur, en résonance avec l'inquiétude existentielle de l'entre-deux-guerres, rejoint le concept de pittoresque chez Mac Orlan : en effet, l'inquiétude inspirée par la photographie se présente comme condition préalable à l'effet pittoresque. Aventure, inquiétante étrangeté, inquiétude et pittoresque fusionnent donc chez Mac Orlan afin de désigner un sentiment de sublime qui semble émaner de l'image photographique du quotidien.

À part Mac Orlan, d'autres critiques de l'époque constatent des effets similaires et les décrivent comme 'fantastiques'. À titre d'exemple, il suffit de se référer à la critique artistique de Roger Vailland qui affirme déjà en 1928 que l'œuvre d'Atget s'inscrit dans la création artistique de l'entre-deux-guerres en soulignant que « [l]es mannequins de cire presque vivants dans une vitrine où se reflète toute la rue, une femme debout sur le pas d'une porte, une cour déserte où vit une statue nous émeuvent autant [...] qu'une toile de Chirico »<sup>92</sup>. Le spectateur ne pourrait pas décider, en regardant les images d'Atget, si les objets inanimés sur ses clichés ne commencent pas à bouger. Vailland remarque aussi que la photographie peut causer un trouble chez celui qui la regarde parce que le média crée des images immobiles de la réalité et suggère ainsi une oscillation inquiétante entre la mort et la vie ou bien l'inanimé et l'animé<sup>93</sup>. Par conséquent, le spectateur est amené à regarder

---

<sup>90</sup> Pour une définition de l'aventure selon Rivière, cf. G. PRINCE, « Romanesques et roman : 1900-1950 », dans G. Declercq et M. Murat (éd.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 183-191 et chapitre 3.2.3. du travail présent.

<sup>91</sup> P. MAC ORLAN, « Atget », *op. cit.*, p. 353. En 1953, Mac Orlan répète à peu près le même constat en se référant à Henri Cartier-Bresson : « Le Rolleiflex arrête la vie pendant quelques secondes sur un témoignage qui restera émouvant pour nous et notre descendance. » (cf. P. MAC ORLAN, « La photographie et la poésie du monde », dans *Ecrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2011, p. 119-123, p. 119). L'idée que la photographie crée la « Mort plate » par « l'immobilisation du Temps [...] sous un mode excessif » se trouve encore chez R. BARTHES, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 145 & 142. Il s'agit ainsi d'une idée reçue transhistorique de la critique du média.

<sup>92</sup> R. VAILLAND, « Un homme qui fit en trente ans dix mille photographies de Paris », dans L. Lebart (éd.), *Les silences d'Atget: une anthologie de textes*, Paris, Editions Textuel, 2016, p. 45-46, p. 46.

<sup>93</sup> Selon Freud, un des motifs typiques de l'inquiétante étrangeté en littérature est cette ambiguïté entre l'animé et l'inanimé et la figure du mort-vivant. Cf. S. FREUD, « Das Unheimliche », *op. cit.*, p. 254-256, pour

les clichés comme des signes d'une réalité inquiétante qui pourrait à tout moment se manifester dans le 'réel' de son expérience<sup>94</sup>.

Les images d'Atget illustrent ainsi parfaitement la transformation du concept de pittoresque dans la critique de l'entre-deux-guerres : d'abord un terme décrivant des paysages délaissés et rudes, il s'applique maintenant à un contexte urbain où la rudesse se montre, d'une part, par le choix des sujets – quartiers délaissés et une pauvreté qui semble naître d'une autre siècle – d'autre part, par les particularités du média photographique qui arrête le mouvement et crée ainsi une atmosphère inquiétante. Cela n'est cependant pas une particularité de la photographie d'Atget, mais une constante de la perception de la photographie dans l'entre-deux-guerres.

Notamment Pierre Mac Orlan participe à la compréhension du média comme document pris de la réalité qui cependant révèle le pittoresque inquiétant des espaces urbains. En effet, la photographie d'Atget est seulement un exemple pour l'imaginaire collectif que Mac Orlan appelle le fantastique social. Mac Orlan s'intéresse notamment au média photographique parce qu'il peut attester de la réalité du fantastique social et donner des documents du sentiment d'insécurité qu'il veut susciter dans ses textes. Dans un grand nombre d'articles, il revient sur l'explication d'une photographie qu'il prétend avoir prise lui-même et qui illustre la forme d'inquiétude dont il veut rendre compte :

À ce propos, je me souviens d'une fin de journée passée à Londres dans le quartier chinois, à Pennyfields. Un excellent brouillard conférait aux filles imbibées d'alcool, devant la porte de leurs maisons en brique, une dignité et une horreur de musée Grévin. Ma présence, à cinq heures du soir, dans cette rue large et courte, semblait avoir immobilisé la vie. Le spectacle de ces figures de cire perdues dans la brume pouvait faire naître quelques idées. Je me hâtai de prendre plusieurs clichés [...]. Sur l'une d'elles, au premier plan, on apercevait une porte au vitrage cassé. À la place d'un carreau, on avait collé une affiche en caractères chinois. La rue, en son entier, était prise en enfilade. On pouvait apercevoir toutes les portes du trottoir de droite de cette rue. Et dans l'embrasement de ces portes, une jupe de femme apparaissait [...]. Au premier plan, une jambe très belle et le bas d'une robe s'associaient à l'affiche chinoise. Le mystère commençait avec cette jambe.<sup>95</sup>

---

un survol sur les motifs de l'« unheimlich » cf. A. MASSCHELEIN, « A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture », *Image & Narrative*, vol. 3, n° 1, janvier 2003, en ligne.

<sup>94</sup> Il convient de souligner que l'inquiétude qui semble émaner de la photographie d'Atget a été créée par les critiques de la photographie de l'entre-deux-guerres. Lebart montre qu'Atget est mis en scène comme le « précurseur de la modernité » tout court (cf. L. LEBART (éd.), *Les silences d'Atget: une anthologie de textes*, Paris, Editions Textuel, 2016, p. 17sq.). La critique de Roger Vailland illustre bien comment la critique construit de toutes pièces le rapport entre le surréalisme et Atget : si Vailland cite Atget comme précurseur de Giorgio De Chirico alors que les photos des mannequins auxquelles Vailland fait référence ne sont créées qu'une quinzaine d'années après les toiles métaphysiques du peintre italien (Cf. G. LE GALL, « Atget, figure réfléchie du surréalisme », *op. cit.*, p. 95). Eugène Atget ne peut donc pas être un 'vrai' modèle de la création du réalisme magique pictural, ni un précurseur du surréalisme car ses créations demeurent d'une part longtemps inaperçus, d'autre part elles sont plus tardives ; ce sont les auteurs du cercle surréaliste, mais aussi d'autres critiques de l'entre-deux-guerres qui établissent le lien.

<sup>95</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 30.



L'image que Mac Orlan décrit est à plusieurs niveaux inquiétante : tout d'abord, il brosse le portrait des circonstances de la photographie qui sont inquiétantes en soi à cause de la brume qui rend les silhouettes des bâtiments et les personnes ambiguës, ainsi qu'à cause de l'immobilité laissant apparaître les prostituées comme des poupées en cire. En outre, une fois la photographie développée, Mac Orlan doit se rendre compte de la mauvaise qualité du cliché, vu qu'il ne représente pas concrètement la scène qu'il voulait prendre en photo. Néanmoins, l'inquiétude transcendante de l'instantané émane de cette photographie parce qu'elle témoigne de la fugacité et de la fragilité de la condition de prostituée : Mac Orlan explique que les femmes ont pris la fuite quand elles ont compris qu'il voulait les photographier ; par conséquent, ce qui apparaît sur la photo ne sont que des parties de leur corps en mouvement, arrêtées par l'image. Ces parties de corps apparaissent ambiguës entre vie et mort étant donné qu'elles apparaissent comme des parties de mannequins en cire qui sont pourtant en mouvement. Au surplus, le fait que l'on voit seulement la jupe et les jambes des femmes fait également référence aux crimes atroces d'assassinat et mutilation dont une série de prostituées ont été l'objet dans les années vingt, ce dont Mac Orlan rend compte quelques pages plus tard<sup>96</sup>.

Ainsi, la photographie peut témoigner de l'inquiétude de la vie urbaine en documentant les métiers marginalisés comme la prostitution, mais par ses particularités techniques, elle peut aussi en produire une image symbolique qui produit le fantastique social<sup>97</sup> : ce que le spectateur pense apercevoir dans la photographie n'est pas exactement présent, néanmoins la photographie reste un document qui « fix[e] là un détail essentiel, dont je ne peux même pas faire sentir l'importance en ce moment, et que la vue directe de cette rue où je me promenais n'avait pu me révéler »<sup>98</sup>.

La photographie devient révélatrice du fantastique social là où elle ne se contente plus que de documenter, mais de suggérer des images qui correspondent à un imaginaire apocalyptique ou violent que Mac Orlan nomme le « goût pour les hypothèses catastrophiques »<sup>99</sup>, soi-disant typique pour son époque. Pour cette raison, la photographie retient la force d'évoquer une violence sous-jacente à la société moderne et ceci surtout en rendant compte des quartiers populaires, des petits métiers et des scènes nocturnes qui suggèrent davantage le mystère du quotidien : Mac Orlan constate dans son introduction d'*Atget photographe de Paris* que « [l]es limites de la connaissance sont toujours

---

<sup>96</sup> *Id.*, p. 39.

<sup>97</sup> Cf. aussi C. CHÉROUX, « Pourtant Mac Orlan. La photographie et le fantastique social », *op. cit.*, p. 19.

<sup>98</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 30.

<sup>99</sup> P. MAC ORLAN, « L'art littéraire d'imagination et la photographie », dans *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2011, p. 53-57.

aussi hypothétiques. La photographie se sert de la lumière pour étudier l'ombre. Elle révèle les peuples de l'ombre. C'est un art solaire au service de la nuit »<sup>100</sup>. Le pittoresque des prises de vue urbaines se trouve exactement dans cette fusion de la représentation des existences cachées, immuables à travers le temps, le changement de l'activité dans l'espace urbain avec le début de la nuit et son changement 'd'atmosphère' et les hypothèses de crise de société qui déterminent la pensée de l'observateur. Ainsi, l'espace urbain représenté devient une forme de « paysage état d'âme » de la crise sociale et économique de l'entre-deux-guerres, entre modernisation de l'aspect de la ville et persistance des mêmes formes de vie marginalisées et misérables.

Ces précisions permettent, par ailleurs, de distinguer entre deux formes de pittoresque et le fantastique social chez Mac Orlan : en premier lieu, le pittoresque désigne le surgissement de vieilles pratiques de la vie et du travail dans le présent ; confronté au progrès de la modernité, cette confrontation entre passé et présent peut en deuxième lieu engendrer un effet inquiétant, notamment si cette fusion révèle la misère cachée, ce que Mac Orlan appelle également 'pittoresque'. En dernier lieu, l'expérience de cette atmosphère pittoresque et le sentiment de déréalisation face au déchirement de la vie sociale entre misère ancestrale et progrès moderne est désignée comme fantastique social.

Comme le montre la comparaison entre l'esthétique de Mac Orlan et la 'redécouverte' d'Atget par les surréalistes, l'auteur n'est pas le seul à observer le potentiel d'un certain fantastique social de l'atmosphère urbaine pour la création artistique. La sur-esthétisation d'un 'peuple' marginalisé qui se confronte aux progrès de la modernité peut être considérée comme une constante majeure de la production culturelle de l'entre-deux-guerres. Par conséquent, le fantastique social se manifeste aussi en dehors de l'œuvre de l'écrivain. La notion de fantastique social doit s'appliquer aussi à des œuvres qui ne prennent pas leur origine dans la création de Mac Orlan ; elle sera utilisée dans ce travail comme une notion heuristique afin de décrire un travail esthétique se servant de sujets sociaux afin de créer l'atmosphère inquiétante d'une crise sociale imminente<sup>101</sup>. En effet, comme le montrera notamment le prochain sous-chapitre, on peut constater que ce traitement 'atmosphérique' de la misère se retrouve dans un grand nombre des romans de l'entre-deux-guerres. Il convient donc d'élever le fantastique social au rang d'une composante majeure de l'esthétique populiste de l'entre-deux-guerres.

---

<sup>100</sup> P. MAC ORLAN, « Atget », *op. cit.*, p. 358.

<sup>101</sup> Le travail présent n'est pas pionnier d'un tel usage du terme : à titre d'exemple, Lotte Eisner voit dans le cinéma expressionniste allemand la même tendance au traitement 'pittoresque' de la misère. En effet, Eisner se réfère même à la terminologie de Mac Orlan pour le développement de son propre vocabulaire (cf. L. H. EISNER, *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt/Main, Kommunales Kino, 1975, p. 258-260).

### 4.3. L'essor littéraire du fantastique social

Les enjeux principaux de l'esthétique macorlanienne sont donc désormais identifiés : d'une part, Pierre Mac Orlan défie le grand réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle au travers de sa poursuite d'un certain réalisme magique qui dépasse la narration objective sans pour autant abandonner le narrateur hétérodiégétique. Ce dépassement se sert notamment de la création d'une atmosphère inquiétante qui exprime la conscience de crise de l'époque. D'autre part, cette atmosphère se sert d'une esthétique romantique, le pittoresque, tout en la réactualisant. Au lieu de se référer à un paysage rugueux et pourtant agréablement agencé, Mac Orlan décrit le pittoresque à partir de l'œuvre photographique d'artistes de l'envergure d'Eugène Atget qui fournit dans son travail un bon exemple de l'esthétisation de la pauvreté à travers ses prises de vue de rues abandonnées ou de portraits des petits métiers.

Afin de mieux comprendre la portée du fantastique social et de son pittoresque, les prochains sous-chapitres montreront comment le fantastique social se manifeste dans l'écriture romanesque pendant l'entre-deux-guerres. D'abord, une analyse approfondie du roman *Le Quai des brumes* illustrera comment Mac Orlan met en jeu le fantastique social afin de créer une atmosphère de crise dans sa représentation des pratiques du quotidien dans le Paris de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les chapitres suivants montreront, ensuite, l'étendue et les ressemblances de concepts voisins dans la littérature de l'entre-deux-guerres : ainsi, le rapprochement de l'œuvre macorlanienne des écrits d'autres auteurs de Montmartre comme Francis Carco et Roland Dorgelès montrera que Mac Orlan est loin à être le seul de mettre en scène le pittoresque des périphéries de la capitale ; il sera en outre possible de distinguer le fantastique social du « merveilleux quotidien » de Louis Aragon et de montrer que *Les dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault se rapprochent davantage de Mac Orlan que du groupe surréaliste ; enfin, la comparaison avec le roman *Le Charbon ardent* d'André Thérive prouvera la pertinence du fantastique social pour le roman populiste et montrera donc que la spatialisation atmosphérique de la crise est une composante cardinale de l'esthétique populiste de l'entre-deux-guerres.

#### 4.3.1. La narration de la crise et la pensée apocalyptique : *Le Quai des brumes* comme l'effondrement de la société face à la 'modernité'

Le roman *Le Quai des brumes* peut être considéré comme la mise en récit de la disparition des 'petites gens', notamment de ses représentants masculins, au cours de la modernisation des pratiques de vie urbaine. À ce niveau-là, le roman illustre également l'adoption pratique des conceptions théoriques du fantastique social dans le roman. Pour ce faire, le roman opère sur trois niveaux : au premier niveau, il met en scène une crise de

la bohème parisienne et des individus qui s’y intègrent. Tous les projets de vie des protagonistes du roman se terminent soit avec la mort violente, soit avec l’imminence de la mort à l’armée ou l’acceptation de la criminalité comme issue de la crise. Au deuxième niveau, les espaces urbains évoqués sont teintés de contrastes qui reprennent l’écart social grandissant entre riche et pauvre tout en donnant plus d’espace à la mise en scène de l’ombre et des marges sociales où les individus doivent assumer des identités précaires afin de subsister. Enfin, le roman montre les débouchés de cette crise sociale qui se reflète au plan spatial et souligne la transformation de la cohésion sociale : les personnages ne trouvent plus le moyen d’entrer en contact et vivent de manière machinale ; toute forme de communauté se dissout à la fin du roman. Si l’avant-guerre est représenté comme la source du danger au sein de la société urbaine, qui garde ses qualités pittoresques de par son désespoir, l’entre-deux-guerres se présente nettement comme étant plus sobre, privé de toute forme d’« aura » ce qui se manifeste par la présence d’une humanité aliénée et automatisée. De cette manière, l’inquiétude sociale ne diminue pas après la guerre, elle change seulement de registre ; l’inquiétante étrangeté de la modernité éveille même la nostalgie pour le pittoresque perdu.

Francis Lacassin constate que « [p]our Mac Orlan c’est la société des hommes, dans les manifestations troublantes de son évolution récente [...] qui est à la source du fantastique moderne »<sup>102</sup>. Néanmoins, il ne faut pas oublier que Mac Orlan affirme également en 1937 que « [l]e fantastique social de notre époque est le produit de la grande aventure industrielle »<sup>103</sup> ; si l’évolution récente, que Lacassin évoque dans son essai, joue certainement un rôle, il ne faut cependant pas négliger que le fantastique social existe déjà avant la Grande Guerre et se montre dans la constante transformation de son expression.

*Le Quai des brumes* montre effectivement cette évolution de la société à partir d’un groupe de quatre personnages marginaux que l’on pourrait qualifier de bohémiens ou comme étant proches de la bohème montmartroise. Chacun d’eux connaît la misère et cherche les moyens de s’en débarrasser : Jean Rabe, vagabond et dessinateur sans emploi ; Michel Kraus, artiste convaincu de pouvoir révéler la violence et la mort dans ses peintures ; un soldat de la Coloniale en train de désertir ; Nelly, jeune fille mythomane et irrégulièrement prostituée se rencontrent une nuit d’hiver dans le café *Le Lapin Agile*, à Montmartre, alors qu’un groupe de criminels rôde autour du bâtiment et tire sur les volets.

---

<sup>102</sup> F. LACASSIN, « Aux écoutes de l’ombre », dans P. MacOrlan, *Domaine de l’ombre. Images du fantastique social*, Paris, Phébus, 2000, p. 13-26, p. 14.

<sup>103</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 34.

Cette bande d'« apaches »<sup>104</sup> est à la recherche du boucher Zabel que les autres trouvent finalement devant le cabaret. S'installe par la suite un huis clos pendant la nuit qui change le cours de la vie de tous les personnages. Ce changement fondamental est dû à l'identité ambiguë et inquiétante du « boucher-soldeur »<sup>105</sup> Zabel que Mac Orlan décrit comme le représentant d'une violence moderne, antagoniste de la bohème misérable des autres personnages.

Si Zabel trouve abri au Lapin Agile, il ne réussit pas à s'intégrer parmi la clientèle parce qu'il est foncièrement différent, non seulement parce qu'il est un assassin cruel, mais surtout parce qu'il appartient à un autre groupe social, comme il le constate lui-même :

Vous êtes tous des artistes et Mademoiselle aussi [...], moi je ne suis pas artiste, je suis boucher aux environs de Paris, mais j'aime beaucoup les arts, la musique surtout, la grande musique même. J'aime particulièrement la musique religieuse. [...] Je tue tous les vendredis deux bœufs, deux veaux et trois moutons. Je connais la valeur du sang, ses reflets, son odeur et les idées qui se cognent les unes contre les autres entre les quatre murs de l'abattoir. C'est l'arrière-boutique de la pensée des hommes. Nous possédons tous, très loin dans la nuit de notre pensée, un abattoir qui pue.<sup>106</sup>

Au début de sa présentation, Zabel essaie d'établir un lien entre ses interlocuteurs et lui-même en faisant référence à son goût pour la musique, mais son discours prend une autre direction et dévoile son côté inquiétant de boucher philosophe qui réfléchit sur « la valeur du sang » et qui compare l'abattoir à l'inconscient en parlant de « l'arrière-boutique de la pensée » que tout le monde posséderait. Ce faisant, il indique clairement la place prépondérante de la violence dans sa pensée, à la même échelle que la musique, mais il suggère également que les autres, aussi, possèdent un côté violent refoulé.

Zabel représente par ce fait l'individu fantastique social par excellence<sup>107</sup> et il montre ce que la modernité signifie pour Mac Orlan : Zabel est un personnage aliéné et incapable d'établir des liens avec son entourage, mais il est notamment conscient de la violence inhérente de sa personnalité. Son obsession du sang, juxtaposée à sa prédilection pour la musique religieuse, détient le même pouvoir irritant que la définition de l'abattoir que Georges Bataille fournit dans *Documents*, où l'abattoir devient un lieu de culte « maudit » faute de la morale bourgeoise qui se distinguerait par un « besoin maladif de propreté, de

---

<sup>104</sup> Le terme renvoie à une appellation argotique pour des bandes criminelles de la Belle Époque qui retentit jusqu'à l'entre-deux-guerres et évoque un imaginaire de la criminalité sauvage, cf. D. KALIFA, « Archéologie de l'Apachisme. Les représentations des Peaux-Rouges dans la France du XIXe siècle », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, *Le Temps de l'histoire*, Numéro 4, 15 novembre 2002, p. 19-37. Au cours du roman, les initiateurs de la fusillade sont uniquement appelés comme « un groupe de malfaisants » (P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, Paris, Gallimard, 1927, p. 60).

<sup>105</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 77. Au même endroit l'auteur précise que le nom de famille du personnage est en vérité Isabel ce qui souligne l'identité déstabilisante du personnage, entre homme et femme.

<sup>106</sup> *Id.*, p. 68sq.

<sup>107</sup> Ce que constate également R. W. BAINES, « *Inquietude* » in *the work of Pierre Mac Orlan*, *op. cit.*, p. 96.

petitesse bilieuse et d'ennui »<sup>108</sup>. De cette manière, Mac Orlan dote le personnage du boucher de traits de caractère 'modernes' et iconoclastes, s'opposant à la bourgeoisie. Il défend les idées avant-gardistes et dans sa philosophie de la vie, il fait également un clin d'œil à la psychologie qui s'établit comme domaine scientifique dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle : Le boucher fait preuve d'une croyance quasi freudienne aux pouvoirs du subconscient en parlant de « l'arrière-boutique de la pensée des hommes ». Sa fascination pour la violence est égale à celle que Georges Bataille manifeste seulement un peu plus tard dans sa revue *Documents* – à part le fait que la réflexion sur la valeur du sang et la violence inhérente à l'homme est également récurrente dans les essais de Mac Orlan lui-même<sup>109</sup>. Le résultat est un personnage qui incorpore à la fois des éléments de la modernité avant-gardiste et anti-bourgeoise et de l'inquiétante étrangeté qui irrite le petit groupe du *Lapin Agile*, comme le montre la réaction du patron du cabaret Frédé : « [...] tu n'as pas besoin non plus de revenir par ici, car je ne t'ouvrirai pas la porte. Tu as une tête que je n'aime pas »<sup>110</sup>. De cette façon, Zabel est l'incarnation d'un surréalisme déviant : il est un individu moderne aliéné qui se heurte à la bohème, représentée d'une manière plus homogène par les autres personnages du roman. Néanmoins, les transformations de la modernité auront également des effets sur eux.

Effectivement, Pierre Mac Orlan agence le petit groupe du *Lapin Agile* comme une communauté d'individus très ressemblants. À titre d'exemple, tous les personnages masculins partagent l'intérêt fatal pour la création artistique : dès le début, Jean Rabe, à la recherche d'argent, réfléchit sur les possibilités de gagner un peu d'argent afin d'« acheter du papier et de l'encre de Chine pour faire des dessins autant que possible pornographiques, afin d'aider à la vente »<sup>111</sup> ; le soldat déserté de la Coloniale projette de « dessiner des bonshommes avec une légende sur papier bristol »<sup>112</sup> pour gagner sa vie. Pour les deux, la profession de caricaturiste demeure cependant inaccessible. Nelly se

---

<sup>108</sup> G. BATAILLE, « Abattoir », *Documents*, vol. 6, 1929, p. 329.

<sup>109</sup> À titre d'exemple, il suffit de citer de « Décor sentimental » où l'auteur fait fusionner l'économie et le crime par le biais du sang : « Chacun sait bien que la vraie richesse sociale c'est le sang humain qu'il faut coter en Bourse, comme une valeur qui contient toutes les autres, depuis le coquillage des primitifs jusqu'au dollar le plus récent. » (P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 77). Dans d'autres articles, Mac Orlan médite sur les motifs des tueurs en série et les appelle les « serviteurs du démon des pensées secrètes » (cf. P. MAC ORLAN, « Quatre serviteurs du démon des pensées secrètes », dans P. Mac Orlan, *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, F. Lacassin (éd.), Paris, Phébus, 2000, p. 73-77) ce qui se rapproche de la pensée de Zabel et explique les crimes violents par « l'insensibilité » générale déclenchée par la guerre (cf. P. MAC ORLAN, « Le fantastique criminel », dans P. Mac Orlan, *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, F. Lacassin (éd.), Paris, Phébus, 2000, p. 69-72, p. 71). La tournure « valeur du sang » se retrouve également dans un texte pour *Le Figaro* en 1929, où Mac Orlan dénonce la brutalité des individus après la Première Guerre mondiale (cf. P. MAC ORLAN, « Considérations sur le sang et sur sa valeur », dans P. Mac Orlan, *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, Paris, Phébus, 2000, p. 67-68).

<sup>110</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>111</sup> *Id.*, p. 14.

<sup>112</sup> *Id.*, p. 97.

présente de temps en temps comme artiste alors qu'elle revêt surtout le rôle de la muse d'artiste<sup>113</sup> ; en tout cas, elle se situe dans le même milieu artistique et marginal.

Michel Kraus est le seul qui peut vivre du métier d'artiste, mais son art suscite l'inquiétude car il se présente comme « peintre de police »<sup>114</sup>, capable de « dénoncer la menace qui se dissimule derrière les choses les plus candides »<sup>115</sup> et dont les tableaux ont servi à éclairer des crimes atroces. Afin de se libérer de cette charge, l'allemand Kraus est venu s'installer à Paris sans pour autant abandonner la peinture. Mais il se sent toujours poursuivi par ses visions de violence et de crime, de sorte qu'il ne voit pas d'autre moyen que de se suicider<sup>116</sup>. Michel Kraus représente, par ce moyen, un personnage fantastique dans le sens le plus classique du terme<sup>117</sup> vu que la coïncidence de sa création artistique et de la découverte de crimes dans les paysages représentés dans ses toiles pourrait également s'expliquer par la superstition du personnage ; quand il expose les étapes importantes de sa vie aux autres personnages ou quand il réfléchit sur sa propre situation, la narration de sa vie reste indécise entre la représentation d'événements et son interprétation surnaturelle qui ne semble pourtant pas la seule explication possible<sup>118</sup> : son récit suggère que Kraus détient le pouvoir de révéler la violence de la société dans son art, mais il est également possible de le considérer fou étant donné qu'il affirme lui-même qu'il « verrai[t] un crime dans une rose »<sup>119</sup> et que son suicide est annoncé par le narrateur comme « une tragédie mi-sentimentale, mi-littéraire »<sup>120</sup> ce qui souligne la distance critique de la voix narrative.

À part Zabel, tous les personnages semblent donc partager un intérêt funeste pour l'art qui ne leur garantit pas les moyens de survivre, soit matériellement, soit, comme dans le cas de Michel Kraus, au niveau de la stabilité mentale. Le résultat est l'image d'une

---

<sup>113</sup> *Id.*

<sup>114</sup> *Id.*, p. 39.

<sup>115</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>116</sup> *Id.*, p. 114.

<sup>117</sup> Dans ce contexte, la nationalité de Kraus est également importante : Mac Orlan inscrit de cette façon son personnage dans la lignée du romantisme allemand qui se manifeste également dans la littérature populaire allemande, comme le constate Roger Baines : « The essential difference between the French and the German Romantic movements is the freer use of imagination, the drawing on folk culture and the subsequent presence of the supernatural and the fantastic in German Romantic fiction, and it is this that interests Mac Orlan above all and is what he exploits to create 'inquiétude'. » R. W. BAINES, « *Inquietude* » in *the work of Pierre Mac Orlan*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>118</sup> À titre d'exemple, il suffit de regarder le premier crime que Kraus dévoile à l'aide d'un de ses tableaux : se rendant compte de la valeur inquiétante d'un puits qu'il a peint dans un paysage proche de Francfort, il prie la police de l'accompagner à l'endroit représenté sur la toile et les gendarmes trouvent effectivement une tête coupée dans le puits représenté (P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 37-39). Selon Todorov, cette indécision entre le réel et le fictif est l'élément crucial du récit fantastique, cf. T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 37sq. Roger W. Baines considère Kraus comme « the most overtly supernatural element in what, despite its structure, is [...] an otherwise realist novel » (cf. R. W. BAINES, « *Inquietude* » in *the work of Pierre Mac Orlan*, *op. cit.*, p. 98)

<sup>119</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>120</sup> *Id.*, p. 108.

communauté homogène qui s'identifie avec les caractéristiques typiques de la bohème : ils sont représentés comme des personnages intellectuels et artistiques qui souffrent néanmoins d'un statut marginal au sein de la société<sup>121</sup>. Cette marginalité est surtout créée par l'accent que l'auteur met sur les conditions misérables et précaires de ses personnages : à propos de Rabe, il est question de « sa propre misère qui le suivait partout comme une compagne dévouée »<sup>122</sup> et de son incapacité de trouver un emploi fixe,<sup>123</sup> le soldat dispose d'« un visage qu'une misère quelconque rendait distingué »<sup>124</sup>, Nelly est désirée par le peintre Kraus à cause de « l'extrême misère de cette pauvre fille, vêtue de loques prétentieuses »<sup>125</sup> ; même le boucher-soldeur Zabel tue pour des raisons économiques<sup>126</sup>. La misère, la difficulté de trouver un emploi et de vivre de son métier sont donc les mobiles centraux dans *Le Quai des brumes*<sup>127</sup>. La pauvreté et la précarité du travail semblent des sorts inévitables de la société entière puisque le roman ne propose pas d'autre narration. Jean Rabe est continuellement à la recherche d'un travail, tout comme le soldat anonyme qui trouve finalement une occupation sur les berges de la Seine comme débardeur ; cependant, ce travail ne permet pas d'avoir un domicile fixe<sup>128</sup>.

Mais la pauvreté n'est pas le seul indice d'une crise dans ce roman. La menace vitale des personnages se manifeste métaphoriquement au moment où un groupe de criminels apparaît et tire sur le bar. À partir de ce moment, il est possible de parler de la représentation d'une crise dans le roman selon les catégories d'Ansgar Nünning, car la rencontre fortuite des personnages et la menace collective qu'ils affrontent ont des conséquences inattendues qui changent profondément le cours de leur vie – ce qui correspond aux catégories de la surprise, de l'expérience commune et du déclenchement de transformations structurelles<sup>129</sup>. L'assaut du *Lapin Agile*, faisant référence à un

---

<sup>121</sup> Si l'on reprend la terminologie de Pierre Bourdieu, on peut reconnaître dans les personnages les deux formes de bohème qui se développent au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : d'un côté, on peut identifier Jean Rabe, le soldat et Nelly aux « intellectuels prolétariques », toujours au bords de la subsistance, de l'autre Michel Kraus avec la bohème bourgeoise qui possède un certain *habitus* d'artiste qui réussit s'il ne se sentait pas aussi déchu (cf. P. BOURDIEU, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 101). Tous les personnages s'approchent par conséquent des « bas-fonds » ce qui est également une représentation stéréotypée de la bohème selon Kalifa qui s'appuie sur la symbolique de l'ombre dont se sert également Mac Orlan (cf. D. KALIFA, *Les bas-fonds, op. cit.*, p. 242-244).

<sup>122</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes, op. cit.*, p. 11.

<sup>123</sup> *Id.*, p. 10.

<sup>124</sup> *Id.*, p. 44.

<sup>125</sup> *Id.*, p. 57sq.

<sup>126</sup> *Id.*, p. 125. L'ajout de « soldeur » au nom de sa profession évoque déjà un imaginaire de pauvreté.

<sup>127</sup> Bernard Alavoine constate également que le lien entre les quatre personnages, qui représenteraient une « humanité désespérée », est la misère (cf. B. ALAVOINE, « Le Quai des brumes: Mac Orlan entre Carné et Simenon », *op. cit.*, p. 51).

<sup>128</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes, op. cit.*, p. 99.

<sup>129</sup> A. NÜNNING, « Grundzüge einer Narratologie der Krise: Wie aus einer Situation ein Plot und eine Krise (konstruiert) werden », dans H. Grunwald et M. Pfister (éd.), *Krisis!: Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*, München [u.a.], Fink, 2007, p. 48-71, p. 58.



événement réel<sup>130</sup>, assume ainsi le rôle symbolique d'une crise transformatrice au sein du roman : en effet, l'assaut survient à la moitié du roman, introduit un nouveau personnage avec le boucher et change par ailleurs la structure narrative du roman qui poursuit la biographie de chaque personnage isolément. L'assaut du *Lapin Agile* représente pour cette raison une forme particulière de péripétie : la crise se manifeste au niveau structurel, mais sonne également la déchéance vitale de chaque personnage, sauf pour Nelly qui peut s'enrichir en perdant toute retenue morale. Cette crise au milieu du roman détruit la cohésion du groupe et de la narration : les chapitres suivants montrent les personnages et leur pensée de manière isolée. Même si Rabe et Nelly restent un certain temps ensemble, leur lien se dissout également quand Rabe part pour Rouen<sup>131</sup>. Pierre Mac Orlan présente ainsi au plan narratif la dispersion du milieu bohémien et le détruit lentement.

L'inquiétude que représente Mac Orlan dans son roman diffère donc foncièrement de celle du groupe de *l'inquiétude* : au lieu de chercher l'absolu et de s'impliquer dans un renouveau chrétien comme chez Daniel-Rops, les personnages du *Quai des brumes* s'interrogent sur les moyens de survivre. À titre d'exemple, on peut nommer les monologues intérieurs de Jean Rabe dans lesquels il essaie d'imaginer une vie 'ordinaire' :

Si j'avais de l'argent, pensait-il, je mangerais d'abord un bifteck très saignant avec des pommes de terre frites. Avant, j'absorberais une douzaine d'huîtres. [...] Si j'avais une situation régulière, mon plus grand plaisir serait de lire le journal dans mon lit le dimanche matin. J'irais promener mon chien avant de prendre l'apéritif chez Masuccio. Je serais vêtu d'un complet de sport : une blouse de Norfolk, des pantalons de même étoffe, des souliers jaunes. J'aimerais une casquette de même drap que le complet. Un logement de deux pièces me suffirait : l'une serait ma chambre, l'autre mon cabinet de travail. Alors, j'écrirais un roman.<sup>132</sup>

Ces récits au conditionnel rythment le récit<sup>133</sup>, mais ne se réalisent jamais. Rabe perd tout l'argent qu'il réussit à emprunter et revient au service militaire dans une extrême misère<sup>134</sup>. Humilié par les regards désapprobateurs de ses camarades ainsi que par les ordres de son capitaine, il cherche à s'enfuir, tire sur le capitaine et est tué à son tour<sup>135</sup>. C'est la misère et le manque de solidarité qui conduisent à sa mort violente.

Stylistiquement, les rêves de Rabe augmentent encore le drame de sa situation misérable : la confrontation des récits au conditionnel avec le récit au premier degré qui montre la misère inéluctable du protagoniste crée une « intensité »<sup>136</sup> qui accentue la

---

<sup>130</sup> R. W. BAINES, « *Inquietude* » in *the work of Pierre Mac Orlan*, *op. cit.*, p. 79 ; P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 81.

<sup>131</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 120sq.

<sup>132</sup> *Id.*, p. 23.

<sup>133</sup> *Id.*, p. 41, 115, 120, 136. Michel Kraus pense également aux possibilités irréalisables (cf. *ibid.*, p. 109).

<sup>134</sup> *Id.*, p. 120 et p. 138.

<sup>135</sup> *Id.*, p. 142.

<sup>136</sup> « L'intensité » décrit ici les passages qui ont pour effet d'agrandir la « conscience de la vie » des personnages (cf. S. CHAUDIER, « Style et intensité dans la prose de Mac Orlan », *Roman 20-50*, vol. 47, 2009,

tragédie de la fin violente de Rabe ; ses projets de vie aisée et bourgeoise demeurent des rêves et la comparaison avec les récits sur les autres personnages du roman n'invite pas à l'optimisme. La vie réglée et stable semble inaccessible ; la présence des imaginations des personnages souligne cependant qu'une amélioration de leur condition est pensable, mais irréalisable, d'où le sentiment de drame qu'évoque le roman.

Chez Pierre Mac Orlan, l'inquiétude est ainsi fortement liée à un concept de crise sociale qui interdit aux individus de sortir de leur rôle marginalisé. Au lieu de représenter un désespoir néo-romantique, il montre l'exclusion sociale que des individus divers affrontent dans la société avant la Guerre. La versatilité des personnages s'explique par l'instabilité de leur vie et par l'angoisse de ne plus pouvoir subsister. En outre, tout semble indiquer que la vie de bohème n'est plus une alternative dans un espace urbain de plus en plus dangereux.

En effet, c'est notamment au niveau de l'agencement de l'espace que le roman crée l'image d'une crise profonde, dotant toutes les localités évoquées d'une apparence misérable et très peu diverse. Cette monotonie ne signifie pourtant pas que la mise en scène soit sans contrastes ; tout au contraire, le contraste entre la lumière et l'ombre, le noir et le blanc est très marqué au fil du texte. En conséquence, les espaces évoqués reprennent une charge émotive qui reflète les contrastes sociétaux que les monologues de Rabe ont déjà dévoilés : il s'agit d'une mise en scène atmosphérique entre la richesse et la pauvreté, même si l'attention se concentre toujours sur la représentation de la misère comme ambiance pittoresque.

Afin de représenter la crise, Mac Orlan situe la trame de son roman dans un espace de la réalité extratextuelle, mais qu'il agence d'une manière particulière<sup>137</sup>. De cette manière, le choix du Haut-Montmartre comme quartier principal de l'action n'est pas anodin : le quartier n'est plus celui des artistes que pour quelques incorrigibles – dont Mac Orlan lui-même. Le quartier représente ainsi une grandeur magique dépassée qui se cristallise encore dans quelques cabarets notoires ; pour le reste, Montmartre est devenu un paysage de la criminalité ce dont témoignent les assauts réels déjà évoqués<sup>138</sup>. La promenade de Jean Rabe au début du roman, menant de Montparnasse à Montmartre,

---

p. 79-90, p. 81). Tandis que Chaudier traite la comparaison comme un élément du « style d'intensité » chez Mac Orlan, il néglige néanmoins le contraste qui me semble encore plus pertinent comme point de départ.

<sup>137</sup> R. W. BAINES, « *Inquietude* » in *the work of Pierre Mac Orlan, op. cit.*, p. 93 : « The novel is set in the marginal area of pre-war Montmartre and is grounded in the reality of that period due to the naming of its streets, the *Lapin Agile* and its proprietor Frédé. »

<sup>138</sup> D. KALIFA, *Les bas-fonds, op. cit.*, p. 248-250 évoque ce double visage du mélange de bohème, de vagabonds et de criminels dans le milieu montmartrois.

illustre la perte de prestige, Montparnasse étant, le nouveau centre des intellectuels. En outre, cette promenade crée l'atmosphère misérable du roman :

Cette nuit-là, il pouvait être onze heures ; Rabe, après avoir dîné chez un ami à qui il avait tenté, sans succès, d'emprunter quelques sous afin de louer une chambre pour la nuit dans le passage de l'Elysée-des-Beaux-Arts, se décida instinctivement à remonter sur la Butte-Montmartre, où le « Lapin Agile » devait allumer dans la nuit un petit feu rouge.

Il neigeait, et Rabe secoua la neige qui alourdissait son chapeau. Il avait traversé tout Paris, car il venait de Montparnasse, marchant vite, la tête baissée et rentrée dans les épaules, les poings enfoncés dans un pardessus d'été trop étroit pour lui.<sup>139</sup>

Plusieurs contrastes peuplent cet extrait : d'abord, la pauvreté de Rabe rencontre la richesse relative de son ami qui ne veut pas lui emprunter de l'argent, ensuite l'obscurité de la nuit coïncide avec la blancheur de la neige, enfin, la lumière rouge du *Lapin Agile*, suggérant chaleur et convivialité<sup>140</sup>, est juxtaposée au froid de la nuit. Cette création d'une atmosphère hostile s'appuie ainsi sur des éléments très minimaux : la température (surtout basse) et les couleurs (noir, blanc, rouge) accompagnent la description de la pauvreté et transcendent la seule description des personnages. Car en réalité, ce sont les lieux qui sont dotés de cette atmosphère ; néanmoins, l'atmosphère s'accorde complètement à la situation misérable du personnage, exclu de la chaleur, de la lumière et des moyens de subsister. Cette exclusion s'inscrit dans le corps de Jean Rabe qui lutte contre le froid en contractant son corps ce qui lui donne une apparence intense et ce qui montre que le personnage de Rabe est très réceptif de tout ce qui l'entoure et peu protégé de l'extérieur dans tous les sens<sup>141</sup>.

La charge atmosphérique avec laquelle Mac Orlan dote la description des espaces urbains demeure au cours du roman largement la même, ainsi que les couleurs et le temps dont il est question. Mac Orlan situe la trame de son roman dans un environnement urbain, mais marginal qui est connu pour son insécurité pendant la nuit. Par l'obscurité et le froid que Mac Orlan souligne, l'atmosphère devient hostile et difficile à supporter. Malgré la rudesse de l'environnement, il insiste tout de même à plusieurs reprises sur le fait que les espaces évoqués sont « pittoresques »<sup>142</sup>. La ville devient un « décor » qui peut révéler l'atrocité de la misère : « Oui, dit Rabe, la neige donne à la misère son décor le plus

---

<sup>139</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 13sq.

<sup>140</sup> Ilda Tomás propose une autre interprétation de la couleur rouge qui « appartient [...] au registre des révélations sociales et signifie la violence temporelle d'une civilisation tournée vers la mort » (I. TOMÁS, « Pour une symbolique des couleurs: le rouge chez Pierre Mac Orlan », *Estudios de lengua y literatura francesa*, vol. 7, 1993, p. 169-178, p. 172). Si l'on peut certainement défendre cette position, il me semble que les contrastes entre les couleurs et les atmosphères renforcent encore cette impression.

<sup>141</sup> Chaudier a illustré cette intensité à partir d'autres exemples encore, cf. S. CHAUDIER, « Style et intensité dans la prose de Mac Orlan », *op. cit.*, p. 86.

<sup>142</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 133.

émouvant. Un misérable sur la neige possède encore une valeur sociale, tandis qu'un misérable en plein soleil, c'est déjà de la pourriture »<sup>143</sup>. Si de telles qualifications ne sont pas sans cynisme, surtout dans la bouche de Rabe qui est bien conscient de sa situation de miséreux, une telle représentation fait pourtant partie de l'esthétique du fantastique social : effectivement, le fantastique social s'avère dans le roman autant que dans les essais de Mac Orlan une tentative de revalorisation esthétique de la délinquance et de la pauvreté urbaine.

Pierre Mac Orlan y aboutit en faisant fusionner l'atmosphère contrastée de la nuit ou de l'aube et de la pénombre avec des milieux sociaux défavorisés qui gagnent dans ce procès un air supérieur, dont fait preuve l'essai « Le Décor sentimental » où l'écrivain affirme que

[c]'est à l'aube que les éléments décoratifs dédiés à la chronique criminelle vivent d'une vie incompréhensible et bacillaire. [...] L'humanité de l'ombre offre des types d'une richesse presque sans limites [...], l'extrême misère donne à des individus prédestinés une sorte de parure royale.<sup>144</sup>

Dès la première phrase, les milieux dangereux et pauvres sont associés au 'décor' et subissent ainsi une esthétisation de leurs conditions de vie. Seulement pendant la nuit et dans son ombre, l'observateur peut remarquer la diversité des pratiques de vie cachées qui peuvent même aboutir à une transformation esthétique qui dote certains miséreux d'une « parure royale ».

Loin de dénoncer la pauvreté en soi et d'appeler à une action sociale, Pierre Mac Orlan essaie de transcender esthétiquement l'insécurité des milieux pauvres par le biais de la création d'une atmosphère pittoresque. Cette atmosphère tresse un lien très fort entre les individus et leur espace ; les qualifications de l'un caractérisent également l'autre. Le fantastique social se présente donc comme une esthétique de la nuit et de la pénombre qui cherche à faire ressortir une face cachée de la vie urbaine. Ainsi, les espaces urbains gagnent une dimension merveilleuse qui déforme le quotidien. Contrairement au « merveilleux quotidien » d'Aragon<sup>145</sup>, Mac Orlan essaie cependant moins d'explorer le subconscient, mais de provoquer le sentiment de la menace et de la peur à partir d'éléments réels de la vie moderne<sup>146</sup>.

Dans *Le Quai des brumes*, l'atmosphère d'insécurité est largement dû aux effets de lumière et d'ombre. Pour prouver cela, il faut regarder de plus près la scène de l'assaut du cabaret *Le Lapin agile* et la façon dont la lumière et des couleurs sont évoquées. Au

---

<sup>143</sup> *Id.*, p. 27.

<sup>144</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 41-42.

<sup>145</sup> L. ARAGON, « Le Paysan de Paris », *op. cit.*, p. 149. Cf. C. CHÉROUX, « Pourtant Mac Orlan. La photographie et le fantastique social », *op. cit.*, p. 15sq.

<sup>146</sup> P. MAC ORLAN, « Le Fantastique », *op. cit.*, p. 330.

moment où le « groupe de malfaisants »<sup>147</sup> apparaît, l'espace devant le cabaret est présentée de la manière suivante :

Par la porte entrouverte ils virent la rue recouverte de neige immaculée. Personne n'était passé là. L'unique bec de gaz clignotait devant le haut mur du cimetière Saint-Vincent. Frédéric poussa la porte, regarda à droite, à gauche. Il aperçut au coin de la rue Saint-Vincent un groupe d'une dizaine d'hommes immobiles et silencieux.<sup>148</sup>

Dès l'amorce du siège du cabaret, Mac Orlan crée une atmosphère d'une inquiétante étrangeté qui se base sur les effets de lumière et qui teinte tout l'espace en noir et blanc. La rue devant le *Lapin Agile* est couverte d'une couche de neige récente qui la démarque clairement de l'obscurité. Cette couche « immaculée » souligne parallèlement que le cabaret se trouve dans un endroit isolé où personne ne passe, ce qui est souligné par une autre tache de lumière qui produit un contraste dans la nuit, le réverbère isolé au coin de la rue. La lumière de celui-ci n'est pourtant pas stable ; la lumière vacillante suggère l'ombre de la scène où les détails ne se laissent pas apercevoir. La présence du groupe d'hommes semble triplement surprenante : d'abord, parce que la rue devant le cabaret montre tous les signes de l'isolement. En outre, le peu de lumière dans la rue doit le rendre malaisé d'apercevoir les hommes. Enfin, leur immobilité et leur silence dote la situation d'un air irréel et menaçant, ce qui correspond au concept du fantastique social. Comme dans une photographie de l'époque<sup>149</sup>, ce fantastique social est créé par les contrastes entre noir et blanc et par l'immobilité du groupe criminel<sup>150</sup>.

Au cours de l'assaut du cabaret, le contraste entre noir et blanc, entre silence et bruit des coups de revolver augmente. Mac Orlan souligne que les tirs se déplacent entre « la lumière de la neige » et « une lampe Pigeon posée dans l'escalier des chambres »<sup>151</sup> ; les

---

<sup>147</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>148</sup> *Id.*

<sup>149</sup> On peut comparer la situation décrite par Mac Orlan avec la photo « La bande du grand Albert » de Brassai où l'on voit un groupe de cinq hommes au coin d'une rue déserte ; le mur à la gauche cache la source de la lumière et porte l'ombre sur le devant de la scène. Les hommes regardent dans la direction de la lumière mystérieuse. Comme dans le texte de Mac Orlan, leur présence dans cet espace désert et peu accueillant – dans l'arrière-fond, on peut voir un hangar ou autre bâtiment industriel – semble inquiétant par leur immobilité et par le contraste entre lumière et ombre (Image n° 98 dans le catalogue BRASSAI, *Brassai. Le flâneur nocturne*, S. Aubenas et Q. Bajac (éd.), Paris, Gallimard, 2012 cf. aussi l'annexe 14).

<sup>150</sup> Mac Orlan souligne que l'« on ne peut se guider, pour recréer le peuple de l'ombre et donner un sens au romantisme social qui nous entoure, qu'à l'aide d'un révélateur puissant. Et c'est ainsi qu'apparaît l'art photographique ». Pour plus de détails sur la photographie chez Mac Orlan cf. 2.2.2. de ce travail et P. MAC ORLAN, *Écrits sur la photographie*, C. Chéroux (éd.), Paris, Textuel, 2011. En 1953, Mac Orlan revient sur Brassai et d'autres photographes de son époque dans ces termes : « Le meilleur de ce que je fus, je veux dire le plus efficace, se silhouette au coin d'une rue recueillie par Brassai, Doisneau ou Izis. » (cf. P. MAC ORLAN, « La photographie et la poésie du monde », *op. cit.*, p. 122). Le lien établi entre la photographie de Brassai et l'écriture de Mac Orlan n'est donc pas une construction hasardeuse, au contraire, Mac Orlan a même influencé l'esthétique de Brassai, comme le constatent Andrew et Ungar (cf. D. ANDREW et S. UNGAR, *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University, 2005, p. 244sq.).

<sup>151</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 63.

coups de feu créent une « longue flamme mince »<sup>152</sup> et un « sifflement long et aigu déchir[e] la nuit sur toute la longueur de la rue de Saules » ce qui crée « l'effet d'une fusée lumineuse »<sup>153</sup>. Entre les points et les lignes de lumière, le reste du décor ainsi que les personnages disparaissent complètement. Seul demeure le contraste entre noir et blanc. La description est donc centrée sur les contrastes, ce qui est également clair quand on regarde la description du bruit : avant l'assaut le silence est complet dans la neige<sup>154</sup> ; puis, ce silence est toujours interrompu par les tirs qui « claqu[ent] » ou produisent « un coup sourd »<sup>155</sup>. Michel Kraus tire même uniquement « pour faire du bruit »<sup>156</sup> sur le mur de l'autre côté de la rue. Comme les traits de lumière, le bruit apparaît donc uniquement en contraste avec le silence complet de la nuit. En conséquence, l'espace périurbain dans lequel s'inscrit l'action disparaît derrière la tension de l'atmosphère qui se traduit dans les contrastes visuels et auditifs. Cette atmosphère tendue démarque, dès lors, la transformation substantielle que subit le quartier et le cabaret : au lieu de représenter le refuge de la bohème, Montmartre – et plus précisément le *Lapin Agile* – deviennent l'espace du danger. Cependant, en faisant abstraction d'une description exhaustive des lieux de ce roman, Mac Orlan construit une atmosphère du danger – bien présent dans les espaces réels aussi – qui s'éloigne d'une description réaliste<sup>157</sup>.

Par la suite, l'ombre de la ville devient de plus en plus le symbole de la déchéance des protagonistes qui s'oppose à la lumière du jour, identifié à une existence réglée. En conséquence, l'atmosphère reprend la charge de caractérisation des personnages ; au lieu de décrire leurs sentiments, Mac Orlan situe ses personnages dans un réseau d'ombre et de lumière qui caractérise leurs positions sociales. Après la nuit du *Lapin Agile*, la narration suit dans sept chapitres individuellement le cours de vie des personnages<sup>158</sup>. À titre d'exemple, le soldat déserté est l'objet du chapitre 8. Il adopte une autre identité afin de se cacher de l'armée coloniale et s'appelle désormais Jean-Marie Ernst<sup>159</sup> et parvient à s'identifier à l'ombre lui-même :

---

<sup>152</sup> *Id.*

<sup>153</sup> *Id.*, p. 64.

<sup>154</sup> *Id.*, p. 62.

<sup>155</sup> *Id.*, p. 64.

<sup>156</sup> *Id.*

<sup>157</sup> C'est aussi la conclusion d'Alavoine qui rapproche du fantastique social de Mac Orlan l'écriture de Simenon (cf. B. ALAVOINE, « Le Quai des brumes: Mac Orlan entre Carné et Simenon », *op. cit.*, p. 58).

<sup>158</sup> Signalons, en passant, le symbolisme du numéro de chapitre : La magie des chiffres prend une place considérable dans les essais de Mac Orlan (cf. P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 68 ; P. MAC ORLAN, « Le Fantastique », *op. cit.*, p. 341.). Par conséquent, il n'est pas par hasard si le chapitre 7 marque la fin de la nuit, vu que le chiffre est le numéro magique par excellence ; le nombre de chapitres – treize au total – fait allusion au mauvais sort que les personnages subissent.

<sup>159</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 95. Le nom de famille allemand n'est pas par hasard, bien entendu. Comme dans le cas de Michel Kraus, le mot allemand, signifiant « gravité » ou « sérieux », fait encore une fois référence au double héritage du romantisme et de l'expressionnisme allemands que Baines a

L'ombre de la nuit donnait au fleuve une apparence fantastique. Mais Ernst ne craignait rien, grâce à son costume, et surtout à ce masque merveilleux de la misère qui lui ouvrait toutes les portes de l'ombre et, au-delà de la nuit, toutes les portes de l'enfer, tel qu'il est humainement concevable.<sup>160</sup>

Si le soldat a cherché du travail et un lieu où habiter, la seule manière de subsister qu'il a trouvé est d'assumer le travail de débardeur sans abri, qui le réduit à l'existence de « machine humaine mal mise au point »<sup>161</sup>. Dans cette existence, la vie des marginalisés comme lui se sépare en deux parties distinctes. Tandis que le jour n'offre qu'un travail abrutissant et peu rémunérateur, la nuit donne à Ernst une certaine marge d'action. Comme tous ceux qui partagent son sort, il est uniquement un individu dans la nuit alors que le jour le réduit au rôle de pure main-d'œuvre. De cette manière, la vie marginalisée que Jean-Marie Ernst représente montre la complexité de la misère<sup>162</sup> qui est personnifiée dans la citation : alors que le fait d'être sans moyens restreint la vie au cours de la journée, la nuit dote le marginal d'une certaine puissance dans la nuit et dans sa clandestinité. La misère ouvre ainsi la voie à une intensité cachée de la vie et facilite le fait que le misérable puisse, la nuit tombée, finalement « vivre sans vergogne »<sup>163</sup>.

Dans le cas d'Ernst, une telle vie n'offre pas une grande liberté. Une jeune fille accompagne le déserteur, un autre sans-abri connu par tout le monde l'invite parfois à boire. Pour cette raison, il finit bientôt par rentrer à la Légion et constate que « les deux bouts de sa vie se rejoignent pour former un cercle parfait »<sup>164</sup>. Effectivement, l'atmosphère de la misère semble donc parer les individus d'un certain pouvoir obscur, mais comme le montre le récit du soldat déserté, il n'y a pas d'issue véritable de la misère : le soldat qui s'est enfoui à cause de son « cafard »<sup>165</sup> face à la perspective de mourir dans une bataille ne peut pas trouver un autre moyen de subsister. De cette manière, Mac Orlan démystifie jusqu'à un certain point l'imaginaire de la « parure royale » de la misère qu'il crée dans ses essais : pour le déserteur, la misère ne signifie qu'une vie à la marge de la société qui l'affame à tel point qu'il renonce à la liberté qu'il a cherchée auparavant.

Le tragique de sa situation se prolonge au cours du roman étant donné que tous les autres personnages masculins meurent de façon violente. Comme mentionné, Jean Rabe lui-même doit entrer à l'armée et est tué pendant un exercice militaire. Quant à lui, Michel

---

largement dégagé dans l'œuvre de Mac Orlan (cf. R. W. BAINES, « *Inquietude* » in *the work of Pierre Mac Orlan*, *op. cit.*, p. 31-62.

<sup>160</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>161</sup> *Id.*, p. 99.

<sup>162</sup> Je reprends ici en partie l'argumentation de S. CHAUDIER, « Style et intensité dans la prose de Mac Orlan », *op. cit.*, p. 83.

<sup>163</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>164</sup> *Id.*, p. 105.

<sup>165</sup> *Id.*, p. 46.

Kraus se pend. Isabel cache l'argent qu'il a volé à un homme qu'il a tué – ce qui a été la raison de l'assaut du *Lapin Agile* – et continue pendant un certain temps sa vie comme boucher pauvre jusqu'à ce que la tête de sa victime soit retrouvée et la police l'identifie comme l'assassin ce qui lui vaut la peine de mort<sup>166</sup>. Seule Nelly réussit à s'enrichir, mais en se prostituant. De cette manière, Mac Orlan met en scène la mort d'une certaine couche sociale que l'on pourrait identifier à la bohème des bas-fonds, entre aspirations artistiques et réalité délinquante, qui ne peut plus subsister dans la société de l'après-guerre. Cela correspond aux affirmations de Mac Orlan dans son essai « Le Décor sentimental » : « Ces nuits [de 1901 à 1913] furent riches en images, dont il n'est plus permis de retrouver l'équivalent. Le pittoresque social suit d'autres modes. Celui qui existe en ce moment ne peut se prévaloir de l'ancien »<sup>167</sup>. Les formes de la vie sociale ont changé à tel point que même l'imaginaire « pittoresque social » n'est plus pensable alors que les nouvelles formes de cet imaginaire semblent moins séduisantes.

Une telle conception « antimoderne »<sup>168</sup>, critiquant les pratiques et l'imaginaire de l'entre-deux-guerres, est accentuée au dernier chapitre du *Quai des brumes* qui étale la vie de Nelly. Le mode de vie du seul personnage qui sort gagnant de la période de la guerre a drastiquement changé ce qui comporte des conséquences pour le pittoresque de l'atmosphère du récit. Sa vie est paradoxalement représentée comme un succès : après la Grande Guerre, Nelly « règne dans le dancing telle la divinité de la rue », elle est « vraiment une fille de la rue élevée au grand pouvoir »<sup>169</sup>. Son parcours montre comment on peut sortir avec succès de la marginalité, selon Mac Orlan. Nelly devient une « machine à faire l'amour en série »<sup>170</sup>, se lie à un homme qui « se dépla[ce] également dans la vie avec l'intransigeance d'une machine »<sup>171</sup> et le fait assassiner quand il n'est plus utile. Avec une telle attitude, elle est semblable à tous les individus de l'entre-deux-guerres à propos desquels le narrateur affirme que « chacun remonte ainsi sa vie comme un mécanisme »<sup>172</sup>. Cette vision de la vie après la Guerre montre le vrai noyau de la crise et de l'inquiétude selon Pierre Mac Orlan : si l'époque de l'avant-guerre est marquée par la misère qui se

---

<sup>166</sup> *Id.*, p. 125.

<sup>167</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 81. À la même page, Mac Orlan indique également « [q]u'un jeune étudiant américain vienne aujourd'hui, entouré de sa famille, rendre visite à ce fameux et fumeux petit *Lapin à Gill* [sic], il ne retrouvera plus, dans les murs de ce calme cabaret, la présence des éléments qui firent le 'tumulte' d'autrefois. »

<sup>168</sup> Terme repris de A. COMPAGNON, *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>169</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quay des brumes*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>170</sup> *Id.*, p. 122.

<sup>171</sup> *Id.*, p. 130.

<sup>172</sup> *Id.*, p. 146. À la page suivante, Mac Orlan décrit les « jeunes gens rusés comme des vieillards [qui] se morfondent dans un ennui d'apparat ».



reflète dans les quartiers populaires et les milieux pauvres d'un Montmartre enneigé, l'entre-deux-guerres perd dans son dépassement de la misère son pittoresque – et provoque ainsi l'aliénation inquiétante que subissent toutes les personnes décrites au cours du chapitre. Effectivement, elles semblent perdre leur individualité dans la foule composée de « plusieurs centaines de personnes soumises à l'atmosphère de l'époque »<sup>173</sup>.

Mac Orlan laisse Nelly pénétrer dans un dancing rempli de gens qui se distinguent clairement d'elle, sachant qu'elle est la seule à porter des cheveux longs et relevés « à la mode des pierreuses », ainsi qu'une robe à paniers ; elle se distingue également par sa stature grande qui contraste avec les « jeunes gens en smoking, fragiles et élégants »<sup>174</sup>. Nelly représente une élégance dépassée, caractérisée par une certaine dureté tout en faisant référence à ses origines simples qui se montrent dans sa coiffure ainsi que dans son maquillage qui se distingue par la « bouche pâle de la rue »<sup>175</sup>, alors que la mode du dancing est arrivée à l'idéal par une élégance efféminée et fragile. La force et la simplicité qui est visible dans son maquillage et dans son regard sépare Nelly de la société qui l'entoure et qu'elle-même qualifie comme neuve et née après la guerre<sup>176</sup> ; néanmoins, elle est le centre d'intérêt de son entourage et c'est par son regard que le lecteur découvre la nouvelle atmosphère teintée de jazz et imbue d'une industrie du divertissement.

Ce dancing est décrit comme une « usine à fabriquer la joie » qui couvre seulement en partie l'atmosphère inquiétante décrite comme « l'odeur douceuse et fade du sang »<sup>177</sup> qui caractérise encore les années après la Grande Guerre. Pour le reste, le dancing se caractérise d'une élégance moderne et débordante : il y a deux jazz-bands qui jouent en même temps une chanson qui « sature l'atmosphère de la salle d'une électricité tout à fait intelligente »<sup>178</sup>. Tout semble suggérer l'énergie et la clarté : un homme parle de l'avenir et le décrit comme « plein de lumières »<sup>179</sup> ; la salle est ornée de tentures rouges et d'un plancher doré.

Cette surabondance de sons et de couleurs contraste fortement avec la pauvreté du décor qui domine la description du Montmartre nocturne, néanmoins le dancing est

---

<sup>173</sup> *Id.*, p. 146.

<sup>174</sup> *Id.*, p. 145.

<sup>175</sup> *Id.*, p. 146.

<sup>176</sup> *Id.*, p. 148.

<sup>177</sup> *Id.*, p. 146. L'idée de la ressemblance entre usine et dancing se retrouve également dans P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 44sq. Contrairement au *Quai des brumes*, Mac Orlan y utilise cette comparaison afin de souligner « l'amour de l'homme pour la machine » ; dans le roman, la périphrase du dancing comme usine semble plutôt souligner la nécessité de la société de l'entre-deux-guerres de se distraire de la violence qui l'a secouée récemment ; l'aliénation n'est donc pas un choix, mais la seule conséquence possible afin d'éviter l'inquiétude.

<sup>178</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>179</sup> *Id.*, p. 147.

également doté d'une atmosphère inquiétante par le fait que la violence de la Grande Guerre ne semble pas complètement surmontée comme en témoigne la mention de l'odeur du sang ; au lieu d'une petite communauté, il y a « plusieurs centaines de personnes » qui entourent Nelly dont personne ne possède un nom propre. Dans un tel milieu, les individus se rendent à une vie qui exclut chaque mouvement individuel. Les personnages ressemblent à des machines et s'intègrent ainsi dans le rythme 'moderne' de la vie, dicté par l'automatisation qui conduit à la dépersonnalisation et à l'aliénation.

Par conséquent, la modernité a perdu « l'aura » ; au lieu d'un pittoresque de la misère, le lecteur découvre dans la représentation de la contemporanéité un fantastique social nouveau qui se caractérise par une inquiétante étrangeté latente : en comparant les danseurs à des machines, ils sont dépourvus de personnalité ; en évoquant les relents du sang versé dans la guerre, la fête gigantesque du dancing semble de mauvais goût. Face à une telle aliénation, Nelly se souvient avec nostalgie du « ciel glacé et cruel de la rue »<sup>180</sup> qu'elle a rencontré en sortant du *Lapin Agile* presque dix ans auparavant : devant ses yeux, toute la salle s'évapore. En outre, Nelly s'est emparé d'un souvenir qui lui rappelle Jean Rabe pour qui elle a développé des sentiments tendres : après sa mort, elle a cherché son chien<sup>181</sup>. De cette manière, Nelly se distingue du milieu chic des Années Folles : son apparence semble anachronique, elle ne s'intéresse pas à la danse autour d'elle et elle est nostalgique alors que son entourage ne semble pas disposer d'un passé. Elle s'oppose à la 'modernité' des Années Folles, avides de luxe et de distraction, en rêvant d'un passé rude et effroyable, mais plein d'un pittoresque dépassé.

C'est seulement à partir de ce chapitre final que le lecteur peut accéder à la vraie signification du roman : certes, on peut constater avec Alavoine que Mac Orlan cherche à créer des personnages d'une « authenticité désespérée » afin de présenter un « témoignage de la misère qui traîne dans les bas quartiers des villes et en même temps les menaces cachées qui pèsent sur cette société de l'entre-deux-guerres »<sup>182</sup> ; cependant un tel commentaire doit être précisé. Les menaces de l'entre-deux-guerres sont moins la criminalité et la marginalité qui entourent ses personnages pendant la majorité du temps, mais au contraire la perte de l'aura qui accompagne la vie moderne qui cache la présence de vrais problèmes comme la misère et la violence sous-jacente<sup>183</sup>. Seuls ceux qui ont vécu la pauvreté avant la guerre comme Nelly sont capables de voir à travers la façade joyeuse de la modernité. Néanmoins, elle n'est pas libre, alors qu'elle est décrite comme la reine

---

<sup>180</sup> *Id.*

<sup>181</sup> *Id.*, p. 149.

<sup>182</sup> B. ALAVOINE, « Le Quai des brumes: Mac Orlan entre Carné et Simenon », *op. cit.*, p. 57.

<sup>183</sup> Cf. R. W. BAINES, « *Inquietude* » in *the work of Pierre Mac Orlan*, *op. cit.*, p. 98.

du dancing. Sa position dans la société est payée au prix de devoir se prostituer et de perdre toutes les scrupules afin d'exploiter son entourage.

De ce point de vue, Mac Orlan montre une société qui a trouvé une normalité malaisée après la crise de la guerre. Dans le processus, elle s'est débarrassée de son humanité. Afin de survivre, les personnages ne choisissent pas leur chemin, mais rentrent dans un parcours monotone qui leur semble prédestiné : le déserteur rentre à l'armée, « tourna[nt] encore en rond, comme un cheval de cirque »<sup>184</sup> et Nelly est « lancée sur les pistes du 'tapin' comme un train sur ses rails »<sup>185</sup>. Elle réussit dans la prostitution qui lui permet une ascension sociale dans la société de l'entre-deux-guerres ; pour le reste, elle fait tuer ceux qui se mettent au travers de son chemin. La détermination avec laquelle elle poursuit son destin est comparée à l'avènement de la Grande Guerre où les « futures victimes, préparées par les journaux s'engraissaient dans l'inconscience du cataclysme »<sup>186</sup> et abandonnent leur pensée individuelle en faveur de l'enthousiasme collectif pour la guerre. Ces observations montrent que la société de l'entre-deux-guerres apparaît chez Pierre Mac Orlan comme le foyer de l'aliénation moderne, où les individus peuvent uniquement réussir s'ils acceptent de se vendre.

En vérité, la société de l'entre-deux-guerres n'a donc pas surmonté la crise sociale chez Pierre Mac Orlan ; elle a changé, en revanche, d'atmosphère qui est moins palpable, plus sournoise. Afin d'illustrer cette transformation de la crise, Mac Orlan se distingue des écrivains de *l'inquiétude* et s'intéresse aux pratiques des 'petites gens'. Ainsi, Mac Orlan voit les origines de la « crise de l'esprit » dont parle Valéry dans l'expérience de la pauvreté et de l'exclusion sociale qui apparaît dans *Le Quai des brumes* comme le sort général, et non dans la Première Guerre Mondiale. Après la Guerre, cette marginalisation des misérables ne devient qu'une aliénation généralisée qui interdit tout vrai contact, ce qui est visible dans le fait que la communication entre Nelly et son partenaire est fortement perturbée<sup>187</sup>. Cependant, cette aliénation machinale n'apparaît pas comme une conséquence de la Première Guerre Mondiale, exclue du récit ; elle trouve ses racines avant la Guerre dans les conditions de travail et dans l'exclusion sociale qui dégradent les humains en les réduisant à l'état de machines. De cette façon, Mac Orlan détourne l'attention portée à la guerre afin de se focaliser sur la crise des marginalisés et exclus de la société. Au lieu de fournir les éléments d'une condamnation directe de la société moderne, il se concentre sur la création d'une atmosphère pittoresque qui esthétise la misère des exclus et leur rend

---

<sup>184</sup> P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes, op. cit.*, p. 123.

<sup>185</sup> *Id.*, p. 122.

<sup>186</sup> *Id.*, p. 124.

<sup>187</sup> *Id.*, p. 146sq.

ainsi une certaine dignité face à la dépersonnalisation que la modernité des milieux aisés offre aux individus.

La mise en scène de la crise n'a donc pas uniquement lieu au niveau de l'*histoire* romanesque, mais aussi à celui du *discours*. Le pittoresque représente un *emplotment*<sup>188</sup> que l'auteur adopte pour évoquer la crise au niveau de la représentation de l'espace. En outre, la destruction de la cohésion sociale trouve son écho au niveau de la répartition des chapitres par personnage après l'assaut du cabaret.

#### 4.3.2. *Visions de la périphérie : le Montmartre subversif de Roland Dorgelès et l'espace dangereux des « fortifs » chez Francis Carco*

Il convient de juxtaposer *Le Quai des brumes* de Pierre Mac Orlan avec *Le Château des brouillards* de Roland Dorgelès : comme le premier mentionné, Dorgelès évoque la bohème montmartroise et se sert des mêmes espaces afin de brosser le portrait d'un Montmartre divergent, hétérotopie qui s'oppose au reste de Paris. Si son roman paraît en 1932, seulement cinq ans après la publication du *Quai des brumes*, Dorgelès envisage d'une manière beaucoup plus optimiste la misère de la bohème montmartroise et participe à former l'imaginaire de la bohème. Ce faisant, il emprunte néanmoins des éléments du traitement atmosphérique de l'espace que l'on peut observer chez Mac Orlan, mais chez Dorgelès, la description pittoresque prédomine au lieu de l'inquiétante étrangeté du fantastique social. À titre d'exemple, le roman s'ouvre sur deux personnages qui arrivent au Lapin agile une fin de jour d'hiver. Si cet espace est marqué dès le début comme un endroit cherché par des « marlous » et des « miséreux », l'atmosphère est moins tendue que chez Mac Orlan :

Aucun ne s'étonnait : on avait l'habitude. De temps en temps, des marlous qui avaient un vieux compte à régler avec le patron arrivaient en bande pour faire du grabuge et les fenêtres du cabaret sautaient sous les coups de feu, mais, huit jours après, on n'en parlait plus et la police ne se dérangeait même pas.

Près de l'entrée, le dos au mur, une demi-douzaine de miséreux se tenaient en permanence, attendant le richard qui offrirait un verre. Dame, un café bien chaud, ça remplace un dîner.<sup>189</sup>

Le passage cité montre que la possibilité d'une fusillade n'inquiète personne ; tout au contraire, le narrateur relativise l'importance de la violence en confirmant que toute la clientèle a pris l'habitude des échanges de tirs entre des groupes criminels et le cabaret. Contrairement à la scène centrale du *Quai des brumes*, la possibilité d'un échange violent ne crée pas d'atmosphère inquiétante chez Dorgelès ; elle est une partie du quotidien

---

<sup>188</sup> Terme emprunté de White, Hayden: *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins University Press 1993, p. 7.

<sup>189</sup> R. DORGELÈS, *Le Château des brouillards*, Paris, Albin Michel, 1932, p. 11.

montmartrois. Même si chez Dorgelès, le cabaret est aussi enneigé et l'hiver se montre d'une manière très dure, la neige ne crée pas de contrastes inquiétants, mais provoque le rassemblement convivial à l'intérieur. Si l'incipit du *Château des brouillards* s'appuie donc sur les mêmes éléments climatiques, l'atmosphère créée diffère complètement.

Cela permet au narrateur de porter son attention sur la description de la clientèle du *Lapin Agile*, en grande partie composée de « miséreux » dépourvus des moyens de se payer une consommation. Ce qui ne passe pas inaperçu au cours de cette description est la sympathie évidente avec laquelle le narrateur présente ces personnages : le passage cité se termine sur le discours indirect libre qui semble rapporter l'idée générale de toutes ces personnes indigentes qui attendent la générosité de quelqu'un d'autre :

Peu de gens l'ont réellement connu, ce coin disparu du Vieux Paris. On le confond toujours avec le Montmartre d'en bas, celui des boîtes de nuit et des coiffeurs pour dames : c'est lui faire peu d'honneur. Chez nous, on se serait cru à la campagne. Pas d'autobus, pas de grands immeubles, pas de trottoirs encombrés. Chaque carrefour avait sa borne fontaine, chaque maison son bout de jardin, et les cafetiers vous offraient, au lieu de moleskine, de rustiques bancs de bois. Pas de magasins non plus : qu'en ferait-on dans un village ?<sup>190</sup>

Il faut souligner, dans un premier temps, l'usage du pronom personnel de la première personne du pluriel au beau milieu de cette citation : le narrateur s'identifie aux habitants du vieux Montmartre, espace peu connu des citadins. En tant que 'vrai' Montmartrois, il se légitime d'abord comme expert des milieux qu'il décrit étant donné qu'il y appartient ; ce faisant, il explique également sa grande compréhension pour les sentiments et pensées de la bohème sachant qu'il s'identifie avec elle<sup>191</sup>.

Dans un deuxième temps, la dernière citation illustre également la situation particulière de la narration du roman : comme dans *Le Quai des brumes*, la trame du roman est située dans le Montmartre de l'avant-guerre. En revanche, Dorgelès le représente comme un espace divergent et indépendant du tissu urbain. De cette manière, il souligne le caractère villageois du quartier qui le dote d'un style de vie opposé à la modernité urbaine. Le narrateur souligne l'absence de magasins, de transports en commun, de grands immeubles ainsi que la survie de vieilles traditions populaires qui ont déjà disparu à Paris avant de conclure : « Vous voyez bien qu'on était en retard... »<sup>192</sup>. Montmartre devient ainsi un espace antimoderne qui « ne prétendait pas suivre le progrès »<sup>193</sup> et qui se construit

---

<sup>190</sup> *Id.*, p. 31sq.

<sup>191</sup> Au travers tout le roman, le narrateur fait partie des groupements autour du protagoniste. À titre d'exemple, il fréquente aussi *Le Lapin Agile* (cf. *Id.*, p. 32) Au dernier chapitre, le narrateur affirme avoir connu personnellement son protagoniste Paul Gérard Clair et l'avoir écouté réciter ses premiers vers (cf. *Id.*, p. 287). De cette manière, il s'identifie comme un compagnon qui a connu tous les personnages décrits et qui a dû faire face aux mêmes soucis qu'eux.

<sup>192</sup> R. DORGELÈS, *Le Château des brouillards*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>193</sup> *Id.*

en contraste à la grande ville. Le Montmartre de Dorgelès est un quartier campagnard qui s'insère dans le sillage des vieilles traditions populaires ; ses habitants sont « cocasses » comme le patron du *Lapin Agile*, Frédéric, qui se promène avec son âne.

L'image d'un tel espace est pittoresque : les manières de vivre semblent arriérées en comparaison avec la métropole toute proche et les personnages semblent garder une personnalité particulière, éventuellement un peu grossière et 'dure', étant donné que personne ne s'étonne face aux éclats de violence passagers. Par conséquent, Dorgelès situe le récit de son roman dans un espace populaire et traditionnel qui a gardé toutes ses particularités pittoresques d'antan. Une telle idéalisation pittoresque des quartiers populaires est typique de l'époque de l'entre-deux-guerres<sup>194</sup> et souligne davantage l'écart avec le milieu bourgeois, souvent identifié à l'urbanité.

L'évocation d'un imaginaire pittoresque de la population de Montmartre va de pair avec la représentation du quartier comme une hétérotopie dans le sens foucauldien<sup>195</sup> : le quartier permet à la bohème de s'épanouir librement, chaque partie de la société peut « y vivre à sa guise »<sup>196</sup> dans une harmonie parfaite. *Le Château des brouillards* en soi, l'immeuble qui donne le titre au roman, est une communauté hétéroclite qui combine des individus appartenant aux différents groupes qui composent la bohème du quartier : y vivent, notamment, le collectionneur Gouttenoire qui a acheté des œuvres majeures d'artistes encore inconnus, mais aussi la relieuse de livres anarchiste Lucie Rapin qui accueille souvent des amis anarchistes et qui appartient à un syndicat de faux-monnayeurs. *Le Château des brouillards* devient ainsi un point de haute concentration où se retrouvent toutes les marges de la société qui composent la bohème :

Toute une génération de bohèmes y a défilé dans ce jardin fameux de la rue Girardon où, chaque après-midi, de cinq à six, on chambardait la Société en se passant les arrosoirs. On a rencontré là des échappés de la Sorbonne et des chanteurs des cours, des poètes d'avant-garde et des élèves dentistes, des artistes d'avenir et des postulants à l'asile de nuit, et comme chacun a conservé de son passage un souvenir différent, selon qu'il a terminé sa course en haut ou en bas, on ne peut plus savoir, parmi toutes ces versions contradictoires, si le rez-de-chaussée de Lucie Rapin était un repaire ou un cénacle, une souricière de la police ou la villa d'Académus. Les chenapans fraternisaient avec les beaux esprits et

---

<sup>194</sup> Cf. aussi É. COHEN, « "Charme campagnard et très grande ville" Le peuple de Paris dans la littérature de l'entre-deux-guerres », dans J.-L. Robert et D. Tartakowsky (éd.), *Paris le peuple : XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 207-223, p. 216.

<sup>195</sup> Foucault définit les hétérotopies comme « des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquels les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur d'une culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (M. FOUCAULT, « Des espaces autres », dans M. Foucault, *Dits et écrits. 1954-1986*, vol. 4, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762, p. 755sq). Foucault propose comme exemple de telles hétérotopies la prison ou les maisons de repos, mais aussi le théâtre.

<sup>196</sup> R. DORGELÈS, *Le Château des brouillards*, op. cit., p. 33.

certains ont noué là des relations qui dureraient encore si la destinée n'avait conduit les uns au bain et les autres aux honneurs. Parfois en se trompant.<sup>197</sup>

Si la société autour de Lucie Rapin pourrait paraître inquiétante étant donné qu'elle est difficile à classer et comprend des individus dangereux comme le révolutionnaire Zelinski, elle n'est à aucun moment représentée comme une menace. Au contraire, la diversité des personnages qui arrivent chez Lucie Rapin ne crée que l'image de la bohème comme une communauté d'exclus divers qui trouvent à Montmartre un espace d'épanouissement.

Même si cette harmonie se transforme au moment où les activités des faux-monnayeurs sont de plus en plus découvertes, l'atmosphère du roman ne bascule guère dans le fantastique social de Mac Orlan, mais reste largement dans une représentation pittoresque de la bohème. Une exception est l'arrestation d'un des faux-monnayeurs :

Le poète fut secoué d'un tremblement. Son sourire n'avait pas eu le temps de tomber. Stupide, il regardait le chanteur. Il ne savait pas ce qu'il allait apprendre, mais, le ventre glacé, le cœur pantelant, il attendait la catastrophe. Sans un mot, il suivit le compagnon qui l'entraînait rue Saint-Vincent, un vrai sentier de village, qui, la nuit venue, se transformait en coupe-gorge. À droite, un mur de soutènement étayé de grosses poutres, à gauche, une palissade noire où des générations de marloupins avaient inscrit leurs initiales dans des cœurs percés de flèches. Les arbres haut perchés des jardins se penchaient sur ce ruisseau d'ombre. Et pas une maison. Pas une lueur.<sup>198</sup>

La description se rapproche des chantiers inquiétants que Mac Orlan évoque dans « Le Décor sentimental »<sup>199</sup>, mais encore une fois le narrateur insiste sur le caractère campagnard de Montmartre en décrivant la rue comme un « sentier ». En outre, l'atmosphère inquiétante de l'espace s'explique par les préoccupations du protagoniste Paul Gérard Clair qui craint d'être recherché pour avoir caché les fausses pièces et dont le lecteur partage le point de vue. Chez Mac Orlan, en revanche, l'atmosphère inquiétante se trouve généralisée par la focalisation zéro qui crée l'impression que l'état de crise sous-tende la société et s'inscrit dans l'urbanisme.

Le dernier chapitre du *Château des brouillards* se rapproche encore une fois du *Quai des brumes* par la nostalgie du vieux Montmartre et de sa bohème. Chez Roland Dorgelès, cette nostalgie est plus clairement celle du narrateur, mais aussi des autres personnages qui reviennent pour les funérailles du collectionneur Gouttenoire. En effet, tout le chapitre semble un *ubi sunt* prolongé qui commence par le constat que la structure urbaine de Montmartre même a changé après la Grande Guerre<sup>200</sup>, passant par le constat que les mauvais personnages ont eu du succès dans la société et que la plupart des talents ont été

---

<sup>197</sup> *Id.*, p. 101sq.

<sup>198</sup> *Id.*, 248sq.

<sup>199</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 39.

<sup>200</sup> R. DORGELÈS, *Le Château des brouillards*, *op. cit.*, p. 288sq.

oubliés<sup>201</sup>, et terminant avec le deuil pour le personnage mort à la Guerre et l'identification du narrateur comme étant Roland Dorgelès<sup>202</sup>. Comme chez Mac Orlan, c'est surtout un personnage féminin qui incorpore la nostalgie : Lucie Rapin se présente après la mort de Paul Gérard Clair comme sa veuve qui collectionne tous ses écrits afin de les relier ; elle a publié les vers de son amant avec lequel elle n'a jamais pu vivre.

Contrairement à Nelly, le personnage du *Quai des brumes*, Lucie Rapin ne réussit donc pas à s'élever dans la société. Elle choisit de se recueillir dans l'ancien appartement de son amant et de « travailler pour lui »<sup>203</sup>, comme elle affirme. Ce qui la rapproche de Nelly, par contre, est la nostalgie tragique qui ne lui permet pas de surmonter son amour pour le poète décédé. Sa nostalgie toute personnelle est encore aggravée par celle du narrateur qui se souvient de toute la bohème passée et les changements que le quartier a dû subir pendant et après la Grande Guerre. Le protagoniste Paul Gérard Clair devient ainsi un symbole, le représentant de la bohème qui ne peut plus exister à cet endroit changé et qui ne ressemble plus au village qu'il a été avant. C'est notamment la disparition du pittoresque en faveur de la grande ville qui préoccupe le narrateur :

Tu chercherais le Boulodrome : il a disparu comme le reste, et tu n'entendrais plus, le dimanche, l'accordéon des Italiens qui faisait danser des marlous batailleurs. Plus de bosquets : ça prend de la place ; plus de potagers : on va chez le fruitier. Mais des terrains à vendre, des palissades, des petits hôtels à pergolas.<sup>204</sup>

De cette manière, *Le Château des brouillards* est aussi nostalgique que *Le Quai des brumes* et nombre d'autres romans de l'entre-deux-guerres qui brossent le portrait de la population des quartiers périphériques ainsi que de la banlieue de Paris comme exclus de la modernité urbaine. Tous ces romans décrivent la vie des exclus et des marginalisés, identifiés comme étant le 'peuple', et montrent leur disparition dans le Paris de l'entre-deux-guerres, en raison des transformations de la ville. Avec eux, disparaît également le pittoresque de la ville et les vieilles traditions qui ont déterminé le caractère des différents quartiers<sup>205</sup>.

C'est également le cas pour *L'Équipe. Roman des fortifs* de Francis Carco, auteur que Jenny Lefcourt désigne comme le « romancier des apaches »<sup>206</sup> : proche de Mac Orlan et de Roland Dorgelès<sup>207</sup>, Carco n'y met pas en scène la bohème, mais le milieu d'un

---

<sup>201</sup> *Id.*, p. 296.

<sup>202</sup> *Id.*, p. 312sq.

<sup>203</sup> *Id.*, p. 305.

<sup>204</sup> *Id.*, p. 288.

<sup>205</sup> Cf. aussi É. COHEN, « "Charme campagnard et très grande ville" Le peuple de Paris dans la littérature de l'entre-deux-guerres », *op. cit.*, p. 217.

<sup>206</sup> J. LEFCOURT, « Aller au cinéma, aller au peuple », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-4, 2004, p. 98-114, p. 98.

<sup>207</sup> Carco lui-même rend compte de son amitié avec les deux autres auteurs dans ses mémoires, cf. F. CARCO, *De Montmartre au Quartier Latin*, Paris, Albin Michel, 1927, surtout p. 45-68. En outre, le roman *L'Équipe* est dédié à Roland Dorgelès.



cambricoleur nommé Bouve habitant dans le quartier de Belleville, proche des vieilles fortifications de Paris, où se déroule toute l'action du roman. Bouve rentre de la prison et veut reprendre son activité criminelle ; c'est pourquoi il cherche une nouvelle équipe et doit notamment faire face à un vieux camarade du Bataillon d'Afrique, Bobèche, qui est devenu son pire ennemi en lui enlevant son équipe. Ayant tué Bobèche dans une rixe au couteau à Asnières, Bouve reprend sa position dans les 'bas-fonds' et planifie un nouveau cambriolage quand la mère de Bobèche vient le chercher afin de le demander des explications. Bouve sombre par la suite dans une crise de conscience et s'en sort uniquement en abandonnant sa vieille identité de « Capitaine » ainsi que le quartier de Belleville.

Si le roman en soi n'est que d'un intérêt mineur dans ce cadre, il suffit de considérer sa date de publication et la situation de sa trame afin de comprendre la nostalgie sous-jacente qui marque ce roman : publié en 1925, *L'Équipe* met en scène le milieu criminel proche des anciennes fortifications de la ville et représente ainsi un roman de la zone militaire qui est désaffectée et rasée successivement entre 1919 et 1929<sup>208</sup>. Carco choisit donc un espace citadin en voie de disparition pour situer l'action de son roman. Ce choix n'est pas anodin considérant que la fin de la narration est marquée par la fête de retraite militaire<sup>209</sup>, c'est-à-dire par un défilé censé animer l'esprit nationaliste de la population avant le début de la Grande Guerre. Comme Roland Dorgelès et Pierre Mac Orlan, Francis Carco situe donc sa narration avant la Grande Guerre afin de broser le portrait d'un milieu délinquant qui n'existe plus ; contrairement aux autres deux auteurs, Carco s'abstient du dernier chapitre qui fait état de la situation après la Guerre. Néanmoins, sa nostalgie se traduit dans ses descriptions de l'espace des fortifications :

Bouve, que rien n'arrachait plus à la triste opinion qu'il avait de lui-même, escalada le talus des fortifications. Il s'assit dans l'herbe mouillée de rosée. Ses yeux regardaient, sans la voir, la banlieue verte et médiocre, où chaque chose retrouvait, avec exactitude, sa forme naturelle. Un coq chanta. Il faisait jour. Des voix rauques s'élevèrent contre les remparts et, au moment où le clairon jeta dans l'air frais du matin sa sonnerie réglementaire, le Capitaine – qui ne voulait même plus de son surnom – se surprit à enfoncer dans la terre la grande lame de son couteau.<sup>210</sup>

Les fortifications sont le terrain des criminels. Au cours du roman, les fortifications sont l'endroit où Bouve médite ses actions, mais c'est aussi le décor de sa première bagarre à revolver avec Bobèche<sup>211</sup>. Bouve y retourne toujours pour écouter les clairons qui le font

---

<sup>208</sup> J. CANNON, *The Paris zone: a cultural history, 1840-1944*, Farnham, Surrey, England ; Burlington, VT, Ashgate, 2015, p. 125.

<sup>209</sup> F. CARCO, *L'Équipe. Roman des Fortifs*, Paris, Albin Michel, 1925, notamment p. 208 et 240.

<sup>210</sup> *Id.*, p. 219sq.

<sup>211</sup> *Id.*, p. 47-51.

penser à ses campagnes avec le Bataillon d'Afrique<sup>212</sup>, mais il y trouve le calme uniquement grâce à son rôle de « Capitaine » qui domine cet espace. En effet, c'est lui et les autres criminels rôdant autour des fortifications qui les rendent dangereux, mais étant donné que la narration emprunte largement le point de vue de Bouve lui-même, ce danger est moins palpable. Tout au contraire, le lecteur observe davantage les descriptions esthétisantes des fortifications : la vue de la banlieue « médiocre » avec ses cheminées d'usine, évoquées peu avant, accompagnée de la description de la rosée sur le gazon du talus pendant la nuit claire, représente un panorama pittoresque qui combine le romantisme de la nature avec les bâtiments pauvres et l'industrie. De cette manière, l'abdication de Bouve de son poste comme « Capitaine » de bande est située dans un paysage pittoresque qui esthétise largement la misère de ce milieu délinquant.

Comme Roland Dorgelès, Francis Carco cherche les effets pittoresques pour narrer ses récits des marges de la société. Contrairement à Dorgelès, il se focalise par contre sur les criminels, la 'pègre', mais l'évoque avec du recul temporel et avec beaucoup de nostalgie pour le bon vieux temps<sup>213</sup>. Dorgelès, à son tour, s'intéresse dans son roman *Le Château des bronillards* à la bohème montmartroise qu'il évoque aussi de manière pittoresque comme le mélange entre des individus délinquants et des artistes maudits. Les deux auteurs partagent, en outre, avec Pierre Mac Orlan leur scepticisme envers la modernité urbaine. Si Mac Orlan la critique de manière ouverte autant dans ses essais que dans ses romans et l'utilise également pour créer son esthétique du fantastique social, les autres auteurs de Montmartre n'abordent pas de tels discours : certes, Dorgelès déplore la disparition de la bohème dans l'entre-deux-guerres, mais même dans le dernier chapitre de son roman, il n'est guère question des conséquences de la modernisation et des conditions de vie dans la ville moderne ; chez Carco, cette modernité est complètement exclue. Afin de trouver d'autres traces où le fantastique social de l'entre-deux-guerres se cristallise davantage, il est nécessaire de considérer les narrations surréalistes qui évoquent le merveilleux des espaces urbains.

#### 4.3.3. *Espace apocalyptique et merveilleux surréaliste : Les Dernières nuits de Paris dans le contexte du romantisme social macorlanien*

Dans la littérature narrative des surréalistes, les quartiers populaires, ses milieux et ses formes de vie jouent en général un rôle subordonné ; néanmoins, les romans d'Aragon, Breton et Soupault mettent en scène des espaces de pauvreté et d'exclusion

---

<sup>212</sup> *Id.*, p. 25.

<sup>213</sup> C'est également le constat de Claude Dubois, cf. C. DUBOIS, *La Bastoche. Une histoire du Paris populaire et criminel*, Paris, Perrin, 2011, p. 220.

comme le montre surtout *Le Paysan de Paris* d'Aragon où le narrateur se dispose à faire l'état des lieux du passage de l'Opéra en voie de disparition. Voilà comment Aragon décrit le passage de l'Opéra au début de son récit :

Là où se poursuit l'activité la plus équivoque des vivants, l'inanimé prend parfois un reflet de leurs plus secrets mobiles : nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur. [...] Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors, que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder. La lumière moderne de l'insolite, voilà désormais ce qui va le retenir.

Elle règne bizarrement dans ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l'on nomme d'une façon troublante des passages, comme si dans ces couloirs dérobés au jour, il n'était permis à personne de s'arrêter plus d'un instant. [...] c'est aujourd'hui que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais.<sup>214</sup>

Aragon s'intéresse à l'agencement atmosphérique de l'espace du passage qu'il évoque. Le passage est représenté comme un espace sombre qui accueille la prostitution et d'autres professions clandestines qui chargent la pénombre d'une atmosphère d'insécurité et d'illégalité. Le passage devient une hétérotopie dans le sens de Foucault<sup>215</sup>, où les activités humaines stigmatisées sont localisées et peuvent être réalisées sans déranger le fonctionnement régulier de la société. Comme le dit le narrateur, les passages ont seulement adopté ce rôle dans la structure urbaine à cause de leur statut éphémère et du fait qu'ils doivent être démolis bientôt. De cette manière, les passages représentent le revers de la modernisation urbaine et sont le foyer d'une société en voie de disparition.

Au lieu de s'interroger davantage sur les conditions de vie des individus logés dans le passage, Aragon détourne l'attention de la description de ces milieux défavorisés comme l'annonce également la citation : le passage en tant que localité de plusieurs points de vue éphémère devient uniquement le théâtre d'une quête de soi, qui ne laisse pas de place à l'analyse de la pauvreté des propriétaires de magasins. Au contraire, le « culte de l'éphémère » qu'ils représentent doit servir au dévoilement du subconscient du narrateur-flâneur qui découvre face à l'objet du passage « ses propres abîmes »<sup>216</sup>.

La grande différence entre le fantastique social et le « merveilleux quotidien »<sup>217</sup> d'Aragon se trouve dans le fait que *Le Paysan de Paris* ne met pas en scène une conscience de crise sociale ; même si les passages seront détruits, l'observateur se désintéresse assez

---

<sup>214</sup> L. ARAGON, « *Le Paysan de Paris* », *op. cit.*, p. 152.

<sup>215</sup> M. FOUCAULT, « Des espaces autres », *op. cit.*

<sup>216</sup> Aragon le signale encore plus explicitement à propos du parc des Buttes-Chaumont, qui est l'objet de la seconde partie du livre et qui est décrit comme « l'inconscient de la ville » (cf. L. ARAGON, « *Le Paysan de Paris* », *op. cit.*, p. 244).

<sup>217</sup> *Id.*, p. 149.

rapidement de la modernisation de l'espace urbain et ne s'occupe pas de la mise en scène de l'imaginaire apocalyptique collectif. Certes, Aragon constate à la fin de la première partie du *Paysan de Paris* qu'« [u]ne grande crise naît »<sup>218</sup> par la perte de certitude qui définirait le mode de vie du monde moderne, mais cette crise ne comporte pas la position sociale et l'insécurité matérielle des individus : il s'agit d'une crise du langage et du sens. Le paysage urbain et son pittoresque doivent uniquement stimuler l'imagination personnelle du narrateur et participer à une découverte du soi. L'esthétique du « merveilleux quotidien » surréaliste n'a donc pas cette portée socialement englobante qu'a le fantastique social.

Chez André Breton, ce sont également les quartiers populaires qui l'intéressent dans la recherche du « hasard objectif »<sup>219</sup> : déjà dans *Nadja*, la rencontre fortuite et décisive avec l'inconnue a lieu sur le boulevard Magenta dans le X<sup>e</sup> arrondissement alors que « [l]es bureaux, les ateliers se vidaient » et que le narrateur observe les employés qu'il ne juge pas « prêts à faire la Révolution »<sup>220</sup>. En outre, Nadja est représentée comme une femme pauvre à cause de son style vestimentaire<sup>221</sup>. Breton situe de cette façon son roman dans un contexte populaire qui est également marqué par les signes de la pauvreté. Cependant, *Nadja* se situe bien davantage dans le centre de la ville et c'est à la place Dauphine que les jeux de la lumière créent une atmosphère anxiogène<sup>222</sup>. De plus, l'incipit du roman – « Qui suis-je ? »<sup>223</sup> – souligne déjà que chez Breton aussi, il s'agit davantage de la découverte de la propre personnalité. La même observation peut être retenue pour les autres textes de Breton : dans *L'Amour fou*, le narrateur erre à travers le marché aux puces de Saint-Ouen en banlieue<sup>224</sup> et à travers les Halles<sup>225</sup> à la recherche de sa propre identité. Comme le confirme également James Cannon<sup>226</sup>, Breton s'intéresse à ces espaces de la ville et de sa périphérie uniquement dans leur fonction d'incarnation de l'envers de la société bourgeoise. Encore une fois, ces localités populaires sont uniquement le cadre d'une réflexion philosophique qui s'éloigne de la représentation de conditions de vie ou d'une description détaillée des espaces évoqués.

---

<sup>218</sup> *Id.*, p. 225.

<sup>219</sup> Le terme apparaît d'abord dans A. BRETON, « Les Vases communicants », dans A. Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1992, vol. II, p. 101-215, p. 168. Breton prétend reprendre le terme d'Engels ce qui n'est pourtant pas exact. Cf. M. BONNET et É. A. HUBERT, « Notice », dans A. Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1992, vol. II, p. 1363-1365.

<sup>220</sup> A. BRETON, *Nadja*, Éd. entièrement revue par l'auteur, Paris, Gallimard, 2003, p. 71sq.

<sup>221</sup> *Id.*, p. 72.

<sup>222</sup> *Id.*, p. 96.

<sup>223</sup> *Id.*, p. 9.

<sup>224</sup> A. BRETON, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 2001, p. 39.

<sup>225</sup> *Id.*, p. 68.

<sup>226</sup> J. CANNON, *The Paris zone, op. cit.*, p. 142.

L'espace urbain, les quartiers populaires et la banlieue figurent de cette manière uniquement comme chambre d'écho de la propre personnalité que les auteurs cherchent à sonder dans leurs ouvrages. De ce point de vue, les textes surréalistes s'inscrivent dans la longue histoire de la littérature de la flânerie qui propose une découverte des rues urbaines sans visée scientifique ou systématique, seulement portée par les rencontres fortuites que la promenade à travers la rue offre aux flâneurs<sup>227</sup>.

Au premier coup d'œil, le roman surréaliste de Philippe Soupault, *Les dernières nuits de Paris*, ne diffère pas radicalement : encore une fois, le roman propose un narrateur homodiégétique qui se rapproche de la personne de l'auteur par la caractérisation ; encore une fois, le narrateur s'interroge beaucoup sur ses interprétations personnelles des événements auxquels il a assisté. Le narrateur veut découvrir pendant la nuit le secret que la ville de Paris semble cacher dans son tissu. Néanmoins, il ne s'agit pas ici d'un « merveilleux quotidien » abstrait comme chez Aragon ; le narrateur n'essaie pas non plus d'induire le hasard comme Breton ; chez Soupault, le secret de la nuit urbaine est bien identifiable :

En y réfléchissant bien, tandis que sous les arbres des Champs-Élysées nous marchions à pas mous, je croyais deviner un but, celui de tous les promeneurs de Paris : nous étions partis à la recherche d'un cadavre. [...]

Je sais, nous savons qu'à Paris la mort seule est assez puissante pour éteindre cette passion sans objet, pour achever une promenade sans but. Un cadavre nous fait buter contre l'éternel.<sup>228</sup>

Il ne s'agit donc pas ici d'une flânerie traditionnelle. La promenade sans but est au fond une recherche de la criminalité dans la nuit parisienne. Dans ce cadre, le lecteur peut observer une esthétique de l'apocalypse urbaine, semblable au fantastique social de Pierre Mac Orlan, dans *Les Dernières nuits de Paris* : Philippe Soupault montre Paris à la limite de sa propre destruction, où la ville devient lieu de crime et où la grande partie des personnages vit au bord de la légalité et se cache pendant le jour.

En effet, la trame du roman s'inscrit au moins en partie dans la lignée d'un roman policier sachant qu'un meurtre mystérieux ainsi qu'une bande de criminels autour de son leader Volpe – qui est simultanément journaliste – font partie de l'action. Dans ce cadre, le narrateur rencontre une nuit dans la gare d'Orsay un matelot avec un sac grand et lourd<sup>229</sup> qui le suit pendant la nuit entière ; plus tard, on apprendra que ce matelot est un assassin qui portait dans son sac le corps morcelé de sa victime<sup>230</sup>. L'espace urbain est

---

<sup>227</sup> Cf. M.-È. THÉRENTY, « La rue au quotidien. Lisibilités urbaines, des tableaux de Paris aux déambulations surréalistes », *Romantisme*, n° 171, 11 avril 2016, p. 5-14, p. 10.

<sup>228</sup> P. SOUPAULT, *Les Dernières nuits de Paris*, Paris, Gallimard, 1997, p. 22sq.

<sup>229</sup> *Id.*, p. 20.

<sup>230</sup> *Id.*, p. 82-85.

ainsi le foyer de l'exclusion sociale et d'une conception de la crise sociale. Il porte les marques de l'instabilité et de la transformation de la population urbaine et de ses formes de vie.

Comme Mac Orlan, en outre, Soupault esthétise la présence du danger qui devient palpable dans l'atmosphère de la ville :

Je savais bien que Paris est une ville obscure et pleine de mystères, que les hommes qui y évoluent sont souvent des êtres qui se cachent, traqués ou perdus, mais je ne croyais pas qu'il fût réellement possible d'échapper ainsi à toutes les sanctions dont on menace à chaque instant les naïfs de mon acabit. Je semblais ignorer la nuit et je me souvins tout à coup de longues promenades solitaires, pendant lesquelles il m'eût loisible de commettre les actes les plus irréguliers sans attirer l'attention.<sup>231</sup>

Comme chez Mac Orlan, la nuit parisienne est conjuguée avec le crime et la possibilité de le cacher. La nuit urbaine donne le cadre à une vie parallèle avec ses personnages qui ne sont pas visibles pendant la journée et qui recèle des mystères qu'un observateur extérieur ne peut pas percevoir. C'est justement à cause de cette opacité du milieu criminel que le roman s'écarte finalement du modèle du policier<sup>232</sup> : au milieu du livre, le crime central est déjà résolu, mais il n'y a pas de conséquence légale pour l'assassin ; le narrateur devient uniquement le confident du marin-tueur. Au lieu de résoudre les énigmes, d'autres s'ajoutent par la prolifération de personnages mystérieux que le narrateur cherche à comprendre, sans jamais y aboutir complètement, malgré ses efforts<sup>233</sup>.

Un de ces mystères est la prostituée Georgette que le narrateur rencontre tout au début du récit. Au lieu de comprendre davantage ses manières d'être, le narrateur se perd uniquement davantage : Georgette devient de plus en plus le centre de tout un monde parallèle. C'est ainsi qu'il la croise de nouveau quand il a déjà abandonné le projet de résoudre le mystère autour du meurtre et quand il devient par hasard témoin de la réunion d'un syndicat de criminels dans lequel elle figure comme informatrice<sup>234</sup>. Au niveau métaphorique, elle prend chez le narrateur un rôle de plus en plus significatif vu qu'il lui attribue le pouvoir de changer la nuit, ensuite la ville de Paris et qu'il la considère enfin comme une ville entière à elle seule<sup>235</sup>.

---

<sup>231</sup> *Id.*, p. 84.

<sup>232</sup> D. CARLAT, « La voix du romanesque poétique, "la force soudaine d'une reconstitution" », dans J. Chénieux-Gendron et M. Bloédé (éd.), *Patiences et silences de Philippe Soupault*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 145-157, p. 155.

<sup>233</sup> Le narrateur assure à propos de Georgette qu'il « étai[t] décidé, comme peut l'être un malade, à percevoir et à connaître complètement son existence, à suivre ses traces à travers le jour et le sommeil » (P. SOUPAULT, *Les Dernières nuits de Paris*, *op. cit.*, p. 52).

<sup>234</sup> *Id.*, p. 33.

<sup>235</sup> *Id.*, p. 42sq. Cf. également K. ISHIKAWA, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme: Aragon, Breton, Desnos, Soupault*, Paris, France, L'Harmattan, 1998, p. 204.

Si pendant la nuit elle rayonne d'un charme irrésistible et indéchiffrable ce qui conduit le narrateur à la comparer à la nuit même, elle semble éteinte pendant la journée où elle exerce un métier banal de couturière et où elle vit avec son frère dans un logement de seconde classe<sup>236</sup>. Georgette représente de cette façon exemplairement la coupure nette qui existe entre la vie diurne et nocturne en ville telle que Baudelaire l'a déjà représentée dans son poème « Le crépuscule du soir » : petite-bourgeoise et ennuyeuse pendant la journée, elle devient une prostituée mystérieuse pendant la nuit et ses connaissances semblent ouvrir les portes au monde de la criminalité, à la fois séduisante et dangereuse dans les yeux du narrateur. Étant donné que Georgette représente pour le narrateur à la fois la force transformatrice qu'une ville à elle-même, sa transformation entre jour et nuit est une image de la conception du système sociétal à Paris qui fusionne la nuit avec l'imaginaire d'une société parallèle, inquiétante, incontrôlée et dangereuse.

Un autre personnage qui se présente d'une manière inquiétante chez Philippe Soupault est Octave, le frère de Georgette. Celui-ci se perd souvent dans des activités maniaques comme de compter les poils d'un pinceau ou de rester debout longtemps « pour savoir ce que ça donne »<sup>237</sup>. Pendant une nuit, le narrateur poursuit Octave qui se promène à travers la ville et qui termine son parcours en pleine banlieue, sans avoir abouti à rien. Le narrateur ne découvre qu'un espace inhospitalier et sale :

Je reconnus malgré la nuit cette lèpre huileuse et gigantesque qui semble vouloir attaquer la ville. Les maisons basses et inégales formaient des bulles sur un marais. Patrie des chiens errants, la banlieue étalait ses pustules, comme une prostituée sa vérole.

La nuit s'était accrochée aux arbres, puis aux aguets dans les terrains vagues, couchée dans ces longues rues étroites et sombres, elle semblait nous épier comme à la sortie d'un coupe-gorge. Le moindre bruit était une catastrophe, le moindre souffle une grande terreur.<sup>238</sup>

L'agencement de l'espace suburbain chez Soupault se sert des mêmes mécanismes que chez Mac Orlan afin de construire une atmosphère angoissante : les comparaisons et les métaphores évoquées par le narrateur évoquent la maladie et la boue ; l'espace sans ordre des maisons sans système apparaît ainsi sous le visage du quartier insalubre, devenant lui-même la maladie bâtie dans un endroit marécageux. Mais ce n'est pas uniquement le manque de rues pavées qui terrorise le narrateur, c'est aussi l'absence de bruits qui font ressortir davantage les petits bruits qui deviennent « une catastrophe ». L'espace qui entoure la ville apparaît ainsi comme une manifestation de la peur, créée par l'atmosphère

---

<sup>236</sup> « C'était une femme éteinte, mécanique et courageuse. Sans doute ne savait-elle plus sourire. Elle était mêlée à toute la foule et en faisait partie. Je ne l'aurais jamais distinguée » (P. SOUPAULT, *Les Dernières nuits de Paris*, *op. cit.*, p. 53).

<sup>237</sup> *Id.*, p. 59sq.

<sup>238</sup> *Id.*, p. 70.

inquiétante du vide. Car le grand problème de cette découverte de la banlieue est l'absence d'objectif : le narrateur poursuit Octave qui disparaît dans un hangar, mais rien n'arrive. Comme le constate Kiyoko Ishikawa, les promenades relatées par le narrateur ne dévoilent pas le « merveilleux quotidien » d'Aragon, il n'y a aucune transcendance sauf la découverte du vide et de l'incompréhension<sup>239</sup>.

Par conséquent, le roman met en scène une double négation : d'un côté, il se refuse contre l'inscription de la littérature policière, de l'autre, Soupault ne tire pas des atmosphères et des milieux décrits une théorie transcendante comme le font les surréalistes Breton et Aragon ; son roman ne met en scène que le mystère criminel et l'atmosphère dangereuse de la nuit urbaine qui sous-tendent le quotidien urbain. De cette manière, il démystifie aussi le regard surréaliste qui cherche le merveilleux dans la ville : ce qui reste chez lui est le montage du merveilleux surréaliste avec sa propre critique<sup>240</sup>.

Le résultat est la mise en scène d'une crise de la ville, semblable à celle figurant chez Mac Orlan. Elle ne se manifeste pas seulement dans l'atmosphère inquiétante d'espaces vides et inhabitables, mais elle se fait aussi voir dans les manières d'agir incompréhensibles des personnages. Les manies d'Octave ne trouvent pas d'explication claire, comme le montre également sa fascination pour le feu que révèle Volpe :

Octave, sans que vous vous en doutiez, se livre à une expérience. Je ne saurais dire laquelle. Ce qui, actuellement, le préoccupe, c'est le feu. [...]

Si en ce moment vous l'abordiez et lui parliez de feu, il s'arrêterait sans doute et vous regarderait d'un air méprisant. Il a sa conviction. Il n'en sort pas, jusqu'à ce qu'il change de sujet.<sup>241</sup>

Octave s'écarte de plus en plus de la société et se perd dans ses expériences. La dernière expérience qu'il tente est de mettre feu à la ville entière, mais il ne réussit pas à cause de la pluie qui éteint les flammes. Il finit par mourir pendant sa tentative sans que le lecteur puisse pour autant savoir ses véritables mobiles de vouloir brûler Paris<sup>242</sup>.

Octave représente, par conséquent, un personnage mystérieux, surtout obsédé par une manie destructive, une sorte d'inquiétude face à l'absurdité de la vie. Il semble toujours distrait par ses expériences qui doivent servir à lui révéler les possibilités de la vie, mais rien ne suffit à le contenter. Octave cherche à mettre de l'ordre dans le monde qui l'entoure et se perd dans des activités qui doivent lui servir à le comprendre davantage. Comme sa sœur, Octave est un individu ambigu et mystérieux qui ne se laisse pas saisir. Frère et sœur représentent le grand mystère de la ville que le narrateur ne peut pas

---

<sup>239</sup> Cf. K. ISHIKAWA, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme*, op. cit., p. 207.

<sup>240</sup> M. BOUCHARENC, *L'ébec et son double: Philippe Soupault romancier*, Paris, Champion, 1997, p. 299.

<sup>241</sup> P. SOUPAULT, *Les Dernières nuits de Paris*, op. cit., p. 97.

<sup>242</sup> *Id.*, p. 124.



déchiffrer. En vérité, le narrateur ne parvient même plus à distinguer les deux personnages et les associe à l'énigme : « Ils formaient un couple mystérieux qu'on admirait un peu, sans l'avouer, à cause de ce mystère »<sup>243</sup>. Leur air mystérieux est paradoxalement dû à leur train de vie automatique et inconscient, à la répétition des routines les plus monotones<sup>244</sup>. Comme le vide de la banlieue, ces routines semblent cacher une violence puissante et destructive qui menace le tissu urbain.

Octave et Georgette sont des personnages représentatifs de ce que Pierre Mac Orlan appelle le fantastique social : il s'agit de personnages aliénés et mécaniques qui désespèrent jusqu'à un certain point de leur propre inertie. Par conséquent, ils deviennent des personnages inquiétants et dangereux : Octave cherche en vain à mettre le feu à Paris, Georgette, en revanche, semble réussir à le faire à la fin du roman<sup>245</sup>. Les deux personnages, ainsi que le marin ou le personnage de Volpe, la personne qui semble tirer toutes les ficelles dans ce monde parallèle de la nuit et du crime<sup>246</sup>, sont les représentants d'une génération qui a perdu les moyens de trouver un sens à la vie face à la modernité de la vie urbaine. De cette façon, ils sombrent dans la délinquance et cherchent des moyens irréguliers afin d'aboutir à une forme de révélation. Le personnage du narrateur, par ailleurs, ne semble pas différer des autres personnages : comme eux, il cherche à comprendre ce qui se produit autour de lui.

Volpe prend dans ce contexte un rôle particulièrement ambigu : à la fois « policier amateur et journaliste »<sup>247</sup> ainsi que le leader d'une bande d'individus capables de « vols sensationnels » ou « de grands crimes »<sup>248</sup>, il est doublement celui qui crée l'atmosphère d'insécurité de la ville. D'une part, il organise des crimes ou de grands stratagèmes pour extorquer des noms, mais il est d'autre part celui qui publie les comptes rendus des crimes. Ainsi, il crée à lui seul le mystère de Paris et ce que Mac Orlan appelle le fantastique social. Volpe est celui qui produit l'imaginaire indigent et délinquant de l'espace urbain, de sorte que le narrateur se rend compte, vers la fin du roman, du caractère construit du mystère, repris et remanié par les journaux : « Allons donc, ce n'était qu'un décor plus grand que les autres et des personnages mécaniques qui me donnaient l'illusion de la vie »<sup>249</sup>. Le

---

<sup>243</sup> *Id.*, p. 110. Effectivement, la confusion entre les deux commence déjà bien avant, quand le narrateur couche avec Georgette et qu'elle lui fait penser à son frère (*Id.*, p. 67) ; plus tard, pendant la poursuite d'Octave, « [s]on visage, qui parfois apparaissait, se métamorphosait et c'était alors sa sœur qui se dressait devant moi. » (*Id.*, p. 71). Cf. aussi M. BOUCHARENC, *L'échec et son double*, *op. cit.*, p. 290sq.

<sup>244</sup> Georgette et Octave se distinguent tous les deux par leurs gestes décidés, leur précision et régularité (cf. P. SOUPAULT, *Les Dernières nuits de Paris*, *op. cit.*, p. 67sq.)

<sup>245</sup> *Id.*, p. 141.

<sup>246</sup> *Id.*, p. 107.

<sup>247</sup> *Id.*, p. 83.

<sup>248</sup> *Id.*, p. 111.

<sup>249</sup> *Id.*, p. 114.

narrateur devient ainsi conscient de l'imaginaire qu'il poursuit au fil du roman ; simultanément, il constate comme Mac Orlan la dépersonnalisation de la société. Chaque personnage apparaît dans sa vision comme une roue dans un engrenage aliéné, il n'y a pas de vie dans la société de l'ombre. Il s'agit d'« aventuriers sans aventures »<sup>250</sup> qu'il parvient finalement à démythifier<sup>251</sup>.

Ce qui rapproche encore davantage Soupault de Mac Orlan est l'attention que l'auteur prête à la création d'atmosphères inquiétantes dans le paysage urbain et nocturne. Si pour la majorité de la narration, l'action se déroule plutôt dans les quartiers du centre de Paris, il existe la même atmosphère de crime comme chez Mac Orlan. À titre d'exemple, Soupault décrit l'entourage du Petit Palais comme l'espace d'assassinats violents : « À l'ombre de ce bâtiment qui fait d'abord penser à un squelette, se tiennent, de minuit à cinq heures du matin, des conciliabules silencieux. On dit que dans quelques-uns des recoins furent étranglées une douzaine de femmes depuis l'année 1920 »<sup>252</sup>. Les berges de la Seine deviennent également scène du crime quand le matelot avoue qu'il a tiré le corps dépecé de sa victime dans le fleuve. De cette façon, l'atmosphère dangereuse n'est pas uniquement limitée aux espaces de la périphérie de Paris chez Soupault, mais elle est palpable dans la ville entière et définit son apparence pendant la nuit. Cependant, la banlieue se présente sous un visage encore plus inquiétant : le narrateur la décrit comme « pustuleuse » et évoque tout un champ lexical de la maladie ; elle est surtout évacuée de toute personne et semble ainsi une coulisse du vide et de l'ombre.

Généralement, l'atmosphère des espaces évoqués dans le roman semble suggérer la fin du monde comme le montre déjà la vue de la fenêtre que chez Georgette et Octave :

C'était la banale forêt de cheminées et le moutonnement des toits de zinc au-dessus desquels apparaissent des clochers, des dômes et une cheminée plus haute, plus arrogante que les autres. Ce qui me frappa surtout, c'est que je vis, au lieu de l'obscurité que j'attendais, un ciel rouge non comme du sang mais comme des flammes. On avait l'impression que toute la ville était entourée d'une auréole enflammée, d'une auréole boréale, inconnue et rouge.<sup>253</sup>

---

<sup>250</sup> *Id.*, p. 110.

<sup>251</sup> Cf. M. BOUCHARENC, *L'échec et son double*, *op. cit.*, p. 296. La chercheuse interprète, en outre, *Les Dernières nuits de Paris* comme un roman à clef qui met en scène « l'endroit et l'envers de l'aventure surréaliste » car elle identifie Volpe avec André Breton (*Id.*, p. 298).

<sup>252</sup> P. SOUPAULT, *Les Dernières nuits de Paris*, *op. cit.*, p. 21. Mac Orlan se sert du même imaginaire de la violence envers les prostituées dans les espaces abandonnées autour de la ville : « C'est dans ces chambres numérotées dont les fenêtres sont complices des événements de la rue que vivent les filles dont le singulier destin est d'être dépecées puis éparpillées dans des terrains de banlieue qui attendent le lotissement. » (cf. P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », *op. cit.*, p. 39). Encore une fois, on peut voir que les scènes du crime se trouvent chez Mac Orlan en banlieue alors que Soupault souligne la même violence en plein centre-ville.

<sup>253</sup> P. SOUPAULT, *Les Dernières nuits de Paris*, *op. cit.*, p. 60.

Le ciel est rouge comme si la lumière annonçait le grand incendie qui termine le livre. Tout suggère que Paris se trouve au bord d'une apocalypse imminente qui emporte tout<sup>254</sup>. *Les Dernières nuits de Paris* devient ainsi un récit de crise puissant qui narrativise l'angoisse d'une fin des traditions urbaines. Contrairement à Mac Orlan, la condamnation de la modernité en soi n'est pas présente chez Soupault. Le fantastique social qu'il emploie se conjugue plutôt à un point de vue plus subjectif vu que le récit est également présenté par un narrateur homodiégétique. De cette manière, le fantastique social présenté ne semble pas une observation aussi généralisée que chez Mac Orlan, mais plutôt le résultat d'une sensibilité particulière<sup>255</sup>.

Néanmoins, les mêmes éléments construisent le 'décor' de la crise urbaine chez Soupault : la nuit sombre, l'omniprésence de la violence pendant la nuit, des personnages désespérés qui vivent aux bords de la société et l'inquiétante étrangeté d'événements que le lecteur ne peut pas comprendre complètement sont au rendez-vous dans *Les Dernières nuits de Paris*. De cette manière, le roman se situe aux bords de la création surréaliste<sup>256</sup>. Alors que des éléments comme l'importance du hasard et de la flânerie s'inscrivent clairement dans un contexte surréaliste, la représentation catastrophique et l'attention prêtée à la création d'atmosphères qui supportent la narration d'événements clairement romanesques font référence aux genres du policier ou d'autres romans de l'époque qui naissent autour des notions du fantastique social et du pittoresque populaire. *Les Dernières nuits de Paris* révèle comment les écritures du roman populiste, de la littérature de Mac Orlan et le surréalisme se chevauchent face à l'imaginaire des espaces urbains<sup>257</sup>.

#### 4.3.4. Conclusion : André Thérive, le fantastique social et le populisme littéraire

Dans son *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtin introduit la notion de « chronotope » et définit cette catégorie comme une entité qui fait fusionner espace et temps et qui

---

<sup>254</sup> Carlat affirme que l'écriture romanesque de Soupault est « hantée par une perception panique de l'espace, cf. D. CARLAT, « La voix du romanesque poétique, "la force soudaine d'une reconstitution" », *op. cit.*, p. 146 ; Boucharenc constate également qu'une « atmosphère diffuse de catastrophe plane, dès les premiers chapitres, sur le récit (cf. M. BOUCHARENC, *L'échec et son double*, *op. cit.*, p. 293).

<sup>255</sup> Carlat affirme également pour *Les Dernières nuits de Paris* que « l'espace n'y est plus l'objet d'une représentation, mais l'intervalle où l'espace du sujet trouve à se percevoir, à se reconnaître et à se résorber. (D. CARLAT, « La voix du romanesque poétique, "la force soudaine d'une reconstitution" », *op. cit.*, p. 146).

<sup>256</sup> Soupault rompt avec les surréalistes en 1926 ; mais comme Ishikawa le commente, le roman se sert des mêmes thèmes et décors que les textes narratifs de Breton, Aragon ou Desnos. K. ISHIKAWA, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme*, *op. cit.*, p. 187sq.).

<sup>257</sup> C'est également ce qu'observe Ian Walker : « But what I want to emphasise is how the avant-garde sense of the street intersected with the popular, with both aspects moving between the political and the fantastic. » (I. WALKER, *City gorged with dreams: surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester, Manchester Univ. Press, 2002, p. 32). Walker recourt à Mac Orlan pour illustrer ce rapprochement entre avant-garde et littérature populaire et signale ainsi la proximité des divers courants à cette époque.

assume toujours une charge émotionnelle ou de valeur<sup>258</sup>. Les atmosphères observées jusqu'ici illustrent exactement la création d'un chronotope particulier : celui des quartiers populaires et des banlieues parisiennes comme manifestation de la crise. Les espaces périphériques de Paris représentent avec leur atmosphère particulière un chronotope qu'emploient tous les auteurs cités jusqu'ici. Ce faisant, ils chargent ces espaces urbains et suburbains d'une atmosphère soit pittoresque soit inquiétante qui dépasse de loin un projet purement documentaire ou même réaliste. Au lieu de broser le portrait de la misère des défavorisés dans la ville, tous les romans cités ici se distinguent par leur projet esthétisant que l'on pourrait qualifier selon le terme de Mac Orlan de romantisme social : s'il est question de la misère, de l'exclusion sociale ou de l'aliénation face à la modernité et aux transformations considérables que subit le tissu urbain, les descriptions des espaces disposent d'un traitement contrasté qui d'une part souligne l'indigence et la précarité des protagonistes et des endroits dans lesquels ils se manifestent, mais qui d'autre part cherche à dépasser esthétiquement le constat de la misère en l'interprétant soit comme une aventure<sup>259</sup>, soit comme une liberté perdue dont on ne peut que se souvenir avec nostalgie, soit comme merveilleux et transcendant. Au cas où le ton nostalgique et la représentation des vieux métiers dans le cadre d'une urbanité en transformation prédomine, il convient d'appeler l'esthétique des récits 'pittoresque' ; si la représentation de l'aventure et d'une misère inquiétante prend le dessus, en revanche, il faut parler de fantastique social.

Mac Orlan et les autres auteurs qui se soumettent à des projets semblables à son romantisme social actualisent ainsi les traditions du roman d'épouvante. Au lieu de se servir de contrées fantastiques ou de châteaux comme dans les romans gothiques<sup>260</sup>, les auteurs de l'entre-deux-guerres adoptent les lieux réels des marges des villes, notamment de Paris, et les dotent d'une atmosphère lugubre afin de mettre en scène des épouvantes nouvelles : la criminalité des bandes, les tueurs en série macabres ou – de manière beaucoup moins drastique – le milieu équivoque de la bohème. Ce genre de romantisme social dispose de deux particularités qu'il faut souligner : premièrement, le danger et la misère sont souvent évoqués avec de la nostalgie face à une modernité ayant chassé toute forme de divergence de la ville ; deuxièmement, les romans n'ont pas nécessairement la prétention de relater des faits réels bien que l'action soit située à des endroits existants.

---

<sup>258</sup> M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, D. Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

<sup>259</sup> Ce constat est aussi valable, selon Laura Eugenia Tudoras, pour la représentation de Barcelone dans *Rue secrètes* de Pierre Mac Orlan, cf. L. E. TUDORAS, « Retratos literarios del espacio urbano del siglo XX : Barcelona en Pierre Mac Orlan y Michel Deón », *Revista de llengües y literatures catalana, gallega y vasca*, vol. 15, 2010, p. 257-266, p. 260

<sup>260</sup> Pour le roman gothique et ses correspondances françaises, cf. A. GLINOER, *La littérature frénétique*, 1re éd., Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 44-57.

Néanmoins, l'ampleur du discours sur les banlieues et les quartiers populaires, ainsi que l'envergure qu'il prend dans la production littéraire de l'époque, forme un imaginaire assez influent dans l'appréhension des espaces périphériques de l'urbain. L'imaginaire d'une urbanité misérable, même inquiétante, mais pittoresque ne se retrouve pas uniquement chez des auteurs de la bohème montmartroise comme Carco, Dorcelès ou Mac Orlan, il parcourt également les œuvres narratives d'auteurs surréalistes comme Soupault, Aragon ou même Breton. Au surplus, il apparaît aussi chez les auteurs des groupes populistes et prolétariens comme Aymé, Dabit, Poulaille ou Thérive.

Cela provoque la fusion de deux *topoi* littéraires différents, le fantastique social et l'écriture du quotidien : la récurrence de ce chronotope dans la littérature de l'entre-deux-guerres résulte de la création d'un imaginaire de la prétendue vie authentique du 'peuple' dans la grande ville et gagne ainsi la valeur d'une représentation réaliste. C'est-à-dire que le danger qui sous-tend ces espaces et qui ne peut être découvert que par celui qui fréquente les périphéries parisiennes pendant la nuit doit être conçu par les lecteurs contemporains comme une vérité cachée de la réalité urbaine, à plus forte raison s'ils comparent les récits du fantastique social avec les faits-divers des journaux<sup>261</sup>. Cet imaginaire de l'atmosphère menaçante dans les espaces urbains est ainsi la première constante de l'esthétique populiste, mais elle transcende largement les auteurs programmatiques de ces courants.

Dans *Le Charbon ardent* d'André Thérive<sup>262</sup>, la nuit dans la banlieue sud est la situation privilégiée de l'apparence de l'atmosphère inquiétante et peu sûre, notamment pour les femmes. Ainsi, la protagoniste féminine du roman, la jeune et honnête Gabrielle, devient souvent l'objet de désir des « suiveurs »<sup>263</sup> qui veulent la séduire. Musicienne pour le cinéma d'Arcueil, mais habitant sur le plateau de Villejuif dans une mesure de briques « sans eau, sans gaz, avec l'électricité qui marche quand il me tombe un œil », comme le dit sa sœur<sup>264</sup>, doit souvent rentrer à pied à la maison pendant la nuit et raconte ses peurs à Jean Soreau, employé de banque récemment abandonné par sa femme :

[...] En hiver, les chemins n'ont pas de lumière après neuf heures du soir. D'ailleurs les lampes des poteaux sont toujours cassées, parce que les gamins tirent dessus avec leurs cailloux. Et la boue ! c'est là qu'il faut la voir, quand je rentre à minuit, avec ma lanterne, et que les chiens [...] sautent après les portes à claire-voie, en traînant leur chaîne ! Des fois, je sors de voir des films sur le Pôle Nord, avec les pauvres explorateurs qui expirent sous la neige, ou des histoires

---

<sup>261</sup> Cf. M.-È. THÉRENTY, « La rue au quotidien. Lisibilités urbaines, des tableaux de Paris aux déambulations surréalistes », *op. cit.*, p. 13sq. et D. KALIFA, « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*

<sup>262</sup> Léon Lemonnier cite ce roman de Thérive à côté de *Sans âme* comme l'un des exemples particulièrement pertinents pour le populisme littéraire qu'il envisage, cf. Lemonnier 1930, p. 64.

<sup>263</sup> A. THÉRIVE, *Le Charbon ardent*, Paris, Grasset, 1929, p. 234.

<sup>264</sup> *Id.*, p. 168.

de vampires, d'assassins ; je vous assure qu'il vaut mieux penser à autre chose en se promenant dans le noir. [...] <sup>265</sup>

S'il est vrai qu'ici les craintes de Gabrielle peuvent s'expliquer encore par une nature craintive qui est trop impressionnée par les films qu'elle regarde, Gabrielle se rend compte au cours du livre qu'une personne la suit sur le chemin de sorte que Jean l'accompagne avec sa sœur à la maison où ils voient effectivement une ombre que Jean attaque :

L'ombre courut de plus belle, vers la droite. Il ne la voyait presque plus. Alors il tira au hasard ; une lueur, deux lueurs sortirent de sa main ; le revolver tomba ; il le chercha par terre à genoux, le reprit avec précaution. Et comme il se relevait, il fut presque culbuté par l'homme qui dévalait à toutes jambes, terrifié, en aveugle sans doute. Il le vit tomber sur le chemin, cahoter, décroître, arriver enfin à la première lampe électrique. <sup>266</sup>

Les craintes de Gabrielle correspondent donc à la réalité, non seulement il est certain que quelqu'un l'attend pendant la nuit et la poursuit, mais l'atmosphère lugubre qu'elle a décrit correspond également à ce que Jean Soreau peut constater : l'éclairage est loin, de sorte que la personne ne peut pas être identifiée avant de fuir. Comme chez Mac Orlan, la nuit est tellement sombre que les seuls points visibles sont la lumière électrique éloignée et les tirs du revolver de Soreau. Thérive construit la tension dans l'atmosphère de cet espace suburbain avec les mêmes contrastes que Mac Orlan qui éveillent par ailleurs les craintes romantiques – de vampires et d'assassins – chez Gabrielle.

Si l'atmosphère lugubre des nuits en banlieue correspond à celle qui est également présente chez Mac Orlan, le suiveur de Gabrielle n'est pas un criminel à proprement parler. En effet, la narration semble suggérer que le patron de Jean Soreau, M. Latapie, soit l'ombre de la nuit : le lendemain, il arrive tard au bureau, l'air vicilli, et donne la main gauche à Soreau <sup>267</sup> ; le jour après, il prétend avoir un furoncle au bras qu'il a pansé et réagit d'une manière suspecte quand Soreau raconte qu'il rentrerait au plateau de Villejuif <sup>268</sup>. À la fin du roman, Latapie se suicide en expliquant sa décision « parce qu'il avait passé l'âge du plaisir et de l'amour, et qu'il s'était toujours promis de n'y point survivre » <sup>269</sup>. Tous ces éléments suggèrent qu'au lieu d'un 'apache' ou d'un suiveur quelconque, M. Latapie a cherché à se rapprocher de Gabrielle afin de prouver qu'il est toujours homme ; blessé par Soreau, il doit se rendre compte du contraire.

Le fantastique social se trouve normalisé de cette façon : le danger apparent n'est qu'un phénomène quotidien, surtout parce que Gabrielle elle-même avoue à Jean qu'elle

---

<sup>265</sup> *Id.*, p. 68.

<sup>266</sup> *Id.*, p. 205.

<sup>267</sup> *Id.*, p. 211.

<sup>268</sup> *Id.*, p. 216.

<sup>269</sup> *Id.*, p. 285.

est souvent suivi par des hommes<sup>270</sup>. Par ce moyen, Thérive insiste sur l'enracinement du vice extrême dans la société, étant donné que le harcèlement et le risque du viol sont bien réels pour les personnages féminins. Le fantastique social de la périphérie de Paris apparaît donc bien dans *Le Charbon ardent*, mais d'une manière différente que chez Mac Orlan : le fantastique social n'est plus ce qui sort du quotidien, mais il s'intègre dans le cours des vies décrites.

Le roman populiste tend à normaliser de cette manière les atmosphères de la crise qu'il emploie afin d'évoquer le sort des « petites gens ». Les crises, notamment celle des lotissements dans l'entre-deux-guerres, mais aussi la grande crise financière et le chômage qui en résulte en France, trouvent une répercussion romanesque marquant l'imaginaire du « peuple » : proche de la criminalité, toujours en danger face à l'indigence et sans protection par l'État qui l'ignore, il est cependant le plus menacé par la modernité qui introduit les machines et qui exige la rénovation des quartiers populaires de sorte que la population de ces quartiers et des banlieues est de plus en plus dispersée, aliénée sans le réseau social qui pourrait l'accueillir. C'est cette disparition des liens entre les ouvriers et les employés qui est aussi au centre des romans dans le sillage de l'esthétique populiste. La modernité urbaine ne semble pas avoir des effets positifs pour les protagonistes des romans analysés ; bien au contraire, leur manière de vivre ne semble pas apte à la froideur de la modernité. De cette manière, les liens sociaux disparaissent de plus en plus dans les romans ou se trouvent souvent en danger. Pour cette raison, je chercherai maintenant à analyser de plus près ces liens sociaux, la vie en commun et la communication entre la communauté des personnages, particulièrement dans les romans d'Eugène Dabit, mais aussi dans ceux de Marcel Aymé et d'Henry Poulaille.

---

<sup>270</sup> *Id.*, p. 235.

## 5. La communauté en danger : la solidarité du 'peuple' face à la modernisation de Paris

*Dans une ville qui se transforme, s'enfle, se pare, une vie pitoyable se traîne et continue. Ville pleine de passé et d'art, trop avide, alourdie d'une joie facile et de fragiles richesses. Je me penche sur elle sans tendresse pour entendre des plaintes au milieu des rires, pour trouver une voie lumineuse parmi des rues noires.<sup>1</sup>*

Les chapitres antérieurs ont montré que l'esthétique populiste se base sur une fusion obligatoire du concept de réalisme, la représentation de la pauvreté ou de la marginalité avec la revalorisation esthétique de ces états d'indigence : soit les écrivains adoptent un point de vue qui présente la marginalité comme un état de connaissance moralement supérieur, soit ils déclarent de manière plus directe l'indigence comme beau, ayant recours à une représentation qui insiste sur l'inquiétante étrangeté de la misère et qui la rapproche, non sans cynisme, du concept de pittoresque, comme c'est le cas chez Pierre Mac Orlan. Par ce biais, les romanciers populistes essaient à la fois de signaler les problèmes sociaux et de mettre le lecteur en garde face à la modernité qui ne serait guère favorable aux couches sociales inférieures, ainsi que de tourner les hiérarchies sociales établies en faveur des défavorisés. L'indigence, le manque et l'isolement social deviennent les marqueurs de la force du 'peuple' ; par conséquent, l'écrivain ne cherche pas à éveiller la pitié du lecteur, mais à lui démontrer la supériorité de l'expérience de la misère. Ce procédé de renversement, répandu dans la littérature de l'entre-deux-guerres, se rapproche du concept de populisme tel que Passeron et Grignon le définissent<sup>2</sup>.

À part une telle esthétisation de la misère, le roman populiste et la production qui l'entoure pendant l'entre-deux-guerres, se distingue également – et peut-être de manière plus flagrante encore – par la mise en récit de la communauté du 'peuple'. En effet, le premier chapitre de ce travail a déjà insisté sur l'impossibilité de déterminer exactement la signification de 'peuple' ; la production romanesque de la période analysée fournit une définition implicite qui prend comme point de départ la situation défavorisée du 'peuple' dans les hiérarchies sociales établies et dote celui-ci, dans un deuxième temps, d'une identité qui s'appuie sur son caractère communautaire. Autrement dit, il faut comprendre le 'peuple' comme une société de pauvres, pourvue d'un lien social étroit qui crée un

---

<sup>1</sup> E. DABIT, *Faubourgs de Paris*, Paris, Gallimard, 1990, p. 36.

<sup>2</sup> C. GRIGNON et J.-C. PASSERON, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Éd. du Seuil, 2015, p. 60.



réseau de sympathie et de soutien, notamment face à l'automatisation et l'aliénation de la bourgeoisie. Ce lien est d'autant plus important que les autres formes de sécurité et de protection – par rapport à la criminalité, la déchéance économique ou la maladie – semblent défaillir pour les personnages mis en scène. Les romans d'Eugène Dabit, qui seront au centre des analyses de ce chapitre, mais aussi la création romanesque de Léon Lemonnier, Marcel Aymé ou Jean Prévost, insistent sur la particularité de la vie en commun dans des immeubles isolés, dans les quartiers populaires ou dans la banlieue. Mais la plupart des ouvrages ne s'arrêtent pas là.

Au contraire, des romans comme *L'Hôtel du Nord*, *Villa Oasis ou les faux bourgeois* ou *La Rue sans nom* montrent que les liens d'amitié et de soutien mutuel sont continuellement menacés par les mutations de la société comme les transformations des quartiers, l'ascension sociale ou l'immigration. Les romans peignent ainsi le portrait du 'peuple' sous les assauts de la modernité et sa morale en voie de transformation, de sorte que la vie en commun, trait constitutif du 'peuple', est menacé de disparaître. Le 'peuple', ses traditions et ses usages s'effondrent peu à peu dans les romans et ne laissent derrière eux qu'une masse anonyme<sup>3</sup>.

Pour cette raison, il convient de s'intéresser à la manière dont les romanciers populistes représentent la vie en commun du 'peuple' et quels dangers celui-ci affronte quotidiennement. Cette analyse reviendra, d'abord, à une présentation de l'état de la recherche sur le concept de « convivance », forgé par Ottmar Ette, et sur les formes dont les communautés sociales sont représentées dans la littérature ainsi que sur le rôle de l'œuvre d'Eugène Dabit dans la production de l'entre-deux-guerres. En effet, le survol de la création de cet auteur montrera que son œuvre est particulièrement intéressée à la représentation des rapports sociaux et trouve un imaginaire capable d'exprimer les transformations de la vie en commun du 'peuple'. Ces remarques conduiront ensuite à l'analyse des deux formes de mise en récit de la sociabilité populaire dans les romans de l'entre-deux-guerres. D'une part, l'instabilité du lien social se reflète dans l'agencement des espaces qui définissent la communauté populaire. C'est notamment l'unité de l'immeuble qui garantit la cohésion sociale et la menace de cet espace vital par des facteurs extérieurs représente un danger pour la subsistance du rapport social. D'autre part, les liens sociaux sont évoqués à partir de certaines unités sociales comme la famille ou les immigrés qui, à leur tour, se trouvent dans un processus de transformation dans la société.

---

<sup>3</sup> C'est le constat de Philippe Roger dans son analyse de l'œuvre de Dabit, cf. P. ROGER, « Le roman du populisme », *Critique*, vol. 776-777, n° 1, 2012, p. 5-23, p. 13-16.

Les romans de Lemonnier, Prévost ou Aymé montrent ainsi que les logiques de support familial, qui ont été instaurées particulièrement par l'hégémonie morale de la religion, s'effondrent, mais sont remplacées, au moins en partie, par une nouvelle solidarité de classe ou bien, de manière plus générale, de la condition sociale. Ainsi, l'esthétique populiste insiste sur un danger supplémentaire que le 'peuple' doit envisager : sa propre fragmentation en classes sociales, en groupements identitaires ou encore en personnes individualistes, ce qui risque d'endommager le rapport étroit et ainsi l'unité du 'peuple'. Ces deux volets de la vie en commun, c'est-à-dire la mise en scène de ses endroits ainsi que de ses pratiques et traditions, aboutissent à la définition du 'peuple' comme réseau de sociabilité. Mais afin de pouvoir l'appréhender complètement, il faut revenir sur quelques définitions et notions choisies qui sont d'usage dans le contexte de l'analyse des représentations narratives de la vie en commun ou du « vivre-ensemble ».

## 5.1. Vivre ensemble : stratégies de la mise en récit d'une union populaire

Dans le contexte d'une archéologie de l'imaginaire social de l'entre-deux-guerres qui se cristallise dans l'esthétique populiste, il convient de s'intéresser à la représentation des modes de vie dans la littérature de l'époque. Comme indiqué dès l'introduction, cette thèse s'appuie, pour cette raison, sur la narratologie culturelle qui ne s'intéresse pas uniquement aux stratégies narratives, mais en particulier à leur articulation avec un certain savoir social et à la narrativisation de la sphère sociale. De ce point de vue, les analyses ne s'inscrivent pas uniquement dans les approches théoriques d'Ansgar et Vera Nünning qui ont déjà été exposées<sup>4</sup>, mais aussi dans la même perspective que la recherche d'Ottmar Ette qui propose une rénovation des Lettres comme « sciences de la vie »<sup>5</sup>.

La perspective est double dans le projet d'Ette : d'une part, le chercheur insiste sur le fait que la littérature ne doit pas être envisagée comme un simple divertissement qui obéit à certaines règles propres à elle, mais elle doit être en dialogue avec les sciences humaines, constamment tirant ses objets de la même matière et simultanément informant ce domaine de recherche. D'autre part, Ette insiste également sur l'« épistémologie propre à la littérature »<sup>6</sup> qui peut donc, par son point de vue particulier, enrichir le « savoir sur la vie »<sup>7</sup>. La revendication d'un tel renouveau de la critique littéraire universitaire vise donc à dépasser la considération de l'œuvre littéraire à partir de ses techniques narratives et stylistiques. La critique littéraire ne devrait pas uniquement s'intéresser à la 'forme' du texte littéraire, mais dégager un certain 'contenu' de la littérature qui peut informer sur les modes de vie, l'acceptation de certaines pratiques de la vie dans des environnements culturels divers et qui dialogue avec le savoir social et les conceptions de la vie du lecteur. Par ce biais, Ette cherche à revaloriser la recherche universitaire ès Lettres face à

---

<sup>4</sup> Je ne signale ici que les publications les plus significatives de ces chercheurs : A. NÜNNING, « Making Events – Making Stories – Making Worlds: Ways of Worldmaking from a Narratological Point of View », dans V. Nünning, A. Nünning et B. Neumann (éd.), *Cultural Ways of Worldmaking*, Berlin, New York, De Gruyter, 2010, p. 191-214 ; A. NÜNNING, « Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie », dans A. Strohmaier (éd.), *Kultur - Wissen - Narration*, Bielefeld, transcript Verlag, 2013, p. 15-53.

<sup>5</sup> En langue originale, il s'agit de la formule « Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft » qu'Ette lance à partir d'un article de 2007 et qui est reprise comme titre d'une collection qui réunit les contributions du débat autour de la notion qui s'ensuivit, cf. O. ETTE, « Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften », *Lendemains*, n° 125, 2007, p. 7-32 ; W. ASHOLT et O. ETTE (éd.), *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm - Projekte - Perspektiven*, Tübingen, Narr Verlag, 2010.

<sup>6</sup> Cf. D. VIART, « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature », dans L. Demanze et D. Viart (éd.), *Fins de la littérature ? Esthétique et discours de la fin*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 9-34, p. 33.

<sup>7</sup> W. ASHOLT et O. ETTE, « Vivre ensemble - ZusammenLeben. Le "savoir sur la vie" de la littérature et la tâche de la critique littéraire », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, vol. 34, 3/4, 2010, p. 443-445.

l'accroissement de l'intérêt pour les sciences naturelles en inscrivant les Lettres dans les « *Life sciences* »<sup>8</sup>.

Si Ottmar Ette tente d'ouvrir les domaines des études ès Lettres à l'aide de cette approche pour une réconciliation des sciences humaines et des sciences naturelles<sup>9</sup>, il n'est pas nécessaire de poursuivre des ambitions aussi importantes dans le contexte des analyses suivantes. Il suffit, pour les besoins de ce travail, de s'intéresser à la représentation de la vie en commun et de se servir de l'analyse littéraire dans l'objectif d'une exploration sociologique des liens sociaux du 'peuple'. Dans ce cadre, les approches d'Ette peuvent illustrer l'analyse littéraire de la « convivance »<sup>10</sup>, c'est-à-dire de la vie en commun, et dégager certains paradigmes d'une littérature sur les communautés de personnages dans les romans qui se reflètent notamment dans l'œuvre d'Eugène Dabit.

### 5.1.1. Une approche théorique : littérature et convivance

Dès son premier article à propos de la refonte des Lettres comme sciences de la vie, Ottmar Ette postule que la littérature, dont la position dans les domaines du savoir aurait été affaiblie pendant les dernières décennies, peut servir comme outil pour la solution des enjeux les plus pressants du XXI<sup>e</sup> siècle, notamment pour la question de la régulation de la vie en commun de plusieurs cultures diverses au même endroit<sup>11</sup>. La littérature pourrait servir à enseigner le respect mutuel et inciter la curiosité pour les différences culturelles et contribuer ainsi à la paix intérieure d'un pays ou d'une commune, mais aussi à sa diversité culturelle et à sa capacité de la gérer. C'est en ce sens notamment que le chercheur allemand comprend les termes de « ZusammenLebenswissen » ou de « savoir vivre ensemble »<sup>12</sup> qu'il introduit à partir de 2010 comme un des enjeux majeurs de l'analyse littéraire : Ette constate la primauté largement acceptée de sciences naturelles de pouvoir aborder les sujets de vie et du vivre, alors que lui revendique également ces termes et veut « contrecarrer la réduction sémantique du concept de vie pour aller dans le

---

<sup>8</sup> O. ETTE, « Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft... », *op. cit.*, p. 10.

<sup>9</sup> Ette stipule clairement la nécessité de l'intégration des Lettres dans un réseau transdisciplinaire : « Es ist daher aus meiner Sicht unumgänglich, die Philologien lebenswissenschaftlich weiterzuentwickeln und transdisziplinär stärker zu vernetzen » (cf. *Id.*, p. 31).

<sup>10</sup> Ce néologisme apparaît également en langue allemande dans le titre de l'étude d'Ottmar Ette, cf. O. ETTE, *ZusammenLebensWissen: List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*, Berlin, Kulturverl. Kadmos, 2010. En français, le terme se retrouve depuis peu de temps dans certains titres des sciences politiques ou dans les essais de divulgation politique comme J. COUTURE, *Convivance. Pour un meilleur vivre-ensemble*, Saint-Denis, Édilivre, 2016. Des membres de l'académie française introduisent le mot en France avec l'espoir de contribuer à l'amélioration des rapports sociaux, cf. G. ALAJOUANINE, *Plaidoyer pour la convivance. Faillies et faillites des sociétés hyperconnectées.*, Paris, Hermann, 2017, p. 7sq.

<sup>11</sup> O. ETTE, « Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft... », *op. cit.*, p. 9.

<sup>12</sup> O. ETTE, « Toute l'étendue de la vie et de la littérature : les formes de savoir sur le vivre, l'expérience du vivre et le vivre ensemble », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, vol. 34, 3/4, 2010, p. 457-473, p. 465.

sens d'une compréhension du grec *bios* qui ne soit pas amputée de sa dimension culturelle »<sup>13</sup>. La littérature peut notamment contribuer à trois types de savoir que les *Life sciences* ne peuvent pas aborder : le « savoir-sur-le-vivre, sur-le-survivre et sur-le-vivre-ensemble, essentiels d'un point de vue politique et culturel pour l'avenir de notre planète et ses formes si différentes de vie »<sup>14</sup>. Pour l'économie de cet aperçu de la recherche, il suffit de se focaliser sur la troisième catégorie qui est au centre de ce chapitre.

Dans son étude sur le savoir-sur-le-vivre-ensemble de 2010, Ette envisage la littérature comme un document qui active et réactive les convictions sociales de ses lecteurs et les incite à agir d'une certaine manière face à leur entourage<sup>15</sup>. La littérature serait à la fois un terrain d'expérience et de simulations d'un choix de pratiques sociales de la vie en commun ; le savoir préexistant du lecteur, qui serait éveillé par association pendant la lecture, se combine avec les simulations du texte littéraire de sorte que celui-ci représente l'ensemble des logiques sociales qui peuvent coexister simultanément. Une telle conception de la littérature signifie un développement de la notion du littéraire dans la pensée d'Ette : alors que celui-ci présente la littérature comme un média d'enregistrement dynamique des pratiques sociales en 2007<sup>16</sup>, il insiste en 2010 sur le fait que la littérature n'est pas un simple « container »<sup>17</sup>, mais plutôt le point de départ d'un dialogue constant entre les pratiques représentées et le savoir du lecteur<sup>18</sup>.

De ce point de vue, Ette considère le savoir sur la vie de la littérature comme le produit de ce que Gadamer appelle la fusion des horizons, la « Horizontverschmelzung » : celle-ci est défini dans *Wahrheit und Methode* comme le pas essentiel de l'herméneutique d'un texte historique qui crée un savoir combinant à la fois le contenu du texte et le savoir

---

<sup>13</sup> *Id.*

<sup>14</sup> *Id.*, p. 472. Entre 2004 et 2010, Ottmar Ette a dédié trois ouvrages à ces trois genres de savoir littéraire qui sont publiés comme trilogie sous le titre de *ÜberLebenswissen* (O. ETTE, *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, Berlin, Kadmos, 2004 ; O. ETTE, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin, Kadmos, 2005 ; O. ETTE, *ZusammenLebensWissen*, *op. cit.*)

<sup>15</sup> O. ETTE, *ZusammenLebensWissen*, *op. cit.*, p. 62 : « Jede Literatur [...] entwickelt und entfaltet ein ZusammenLebensWissen, das im Kontakt mit einer zeitgenössischen, aber auch künftigen Leserschaft zur Schaffung jenes spezifischen Wissens beiträgt, das ein Zusammenleben zwischen unterschiedlichen Kulturen, politischen, sozialen oder sprachlichen Gruppen erst ermöglicht und lebenswert macht. Literatur hält ein lebens- und überlebenswichtiges Wissen bereit, gerade weil sie die Logiken verschiedener Leben zusammendenkt und zusammen erlebbar beziehungsweise nacherlebbar macht. Eben darin ist sie experimentelle Erkundung eines ZusammenLebensWissens ».

<sup>16</sup> « Denn Literatur läßt sich begreifen als sich wandelndes interaktives Speichermedium von Lebenswissen, das nicht zuletzt Modelle von Lebensführung simuliert und aneignet, entwirft und verdichtet und dabei auf die unterschiedlichsten Wissenssegmente und wissenschaftliche Diskurse zurückgreift » (cf. O. ETTE, « Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft... », *op. cit.*, p. 13).

<sup>17</sup> O. ETTE, *ZusammenLebensWissen*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 34 et 62.

préexistant du lecteur<sup>19</sup>. C'est exactement ainsi que le texte littéraire opère selon Ette : il considère le texte littéraire comme un terrain de simulation de certaines 'conduites' de vie qui doivent affronter les conceptions du lecteur ce qui crée une forme de dialogue entre le texte et le lecteur sur les formes de vie et, par conséquent, un savoir sur la vie. Dans ce même mouvement, il cherche à renouer avec les efforts de l'école de Constance et avec ses théories de la réception et de la lecture, mais au lieu de s'intéresser aux mécanismes de la réception, la recherche littéraire devrait selon lui se concentrer davantage sur les formes de création d'un savoir sur la vie<sup>20</sup>.

Un tel savoir apparaîtrait notamment dans le contexte de la représentation des communautés diverses – nationales, religieuses, régionales – et leur confrontation de l'autre. En étudiant les surgissements du sujet de la diversité culturelle dans la littérature, Ette revient sur le terme de « convivance » ce qui prouve *ZusammenLebensWissen* : l'ouvrage traite notamment la littérature d'auteurs qui s'intéressent à la migration et au choc culturel. Dès 2007, Ette explique cependant qu'afin d'apprécier les manières dont la vie en commun est mise en scène, il faudrait s'intéresser également à l'agencement artistique des espaces vitaux et cite surtout les exemples de la ville, de la maison ou de la chambre ; une telle analyse pourrait dégager, ensuite, comment ses espaces créent différentes formes de sociabilité<sup>21</sup>.

L'adaptation de l'approche d'Ette au contexte de l'entre-deux-guerres demande quelques précisions et adaptations : il ne s'y agit pas véritablement de la diversité culturelle ou de la rencontre d'individus issus de contextes culturels divers ; en vérité, très peu d'exemples littéraires illustrent de telles confrontations<sup>22</sup>. Il importe bien davantage de relever la manière dont le roman de l'entre-deux-guerres aborde la vie en commun et le rapport entre les individus dans l'espace urbain. La « convivance » se manifeste à deux échelles : la représentation de l'espace partagé de la communauté du 'peuple' – ce qui inclut également le rapport de force inverse, c'est-à-dire la représentation du pouvoir de

---

<sup>19</sup> « Zum wirklichen Verstehen gehört, die Begriffe einer historischen Vergangenheit so wiederzugewinnen, daß sie zugleich unser eigenes Begreifen mit enthalten. Wir nannten das [...] die Horizontverschmelzung » (cf. H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1972, p. 356).

<sup>20</sup> O. ETTE, « Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft... », *op. cit.*, p. 22.

<sup>21</sup> « Von größter Bedeutung ist in diesem Zusammenhang auch die künstlerische Gestaltung bestimmter Lebens-Räume, stellen doch eine Stadt, ein Haus oder ein Zimmer fraktale Muster dar, die wie ein *modèle réduit* (Claude Lévi-Strauss), wie eine *mise en abyme* (André Gide) funktionieren können und die Lebensformen wie das Lebenswissen und Zusammenlebenswissen einer gegebenen Gemeinschaft paradigmatisch modellieren. Die Untersuchung dieser Lebens-Räume in der Literatur erlaubt uns daher, spezifische Formen des Zusammenlebens, wie es sich in literarischen Texten manifestiert, herauszuarbeiten, kulturell, historisch oder gesellschaftlich zu kontextualisieren » (*Id.*, p. 27).

<sup>22</sup> Un des rares exemples, qui sera l'objet d'une analyse approfondie dans le chapitre 5.3.3. est M. AYMÉ, *La Rue sans nom*, Paris, Gallimard, 1930.

création de communautés de l'espace – ainsi que les pratiques de la création et de l'entretien du rapport social.

Le postulat d'ouvrir les Lettres à l'exploration transdisciplinaire de la vie, de la survie et des modes de la vie en commun qu'Ottmar Ette lança à partir de 2007 mobilisa un bon nombre de chercheurs, d'abord surtout en Allemagne, mais bientôt aussi dans le monde hispanophone<sup>23</sup> et francophone. Du second cas rend compte le dossier sur le sujet dans les *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* de 2010 qui réunit les contributions à la journée d'étude tenue dans la même année à la maison Heinrich Heine. Ottmar Ette n'est donc pas l'unique chercheur qui poursuit l'objectif de diriger la critique universitaire vers les sciences de la vie, mais d'autres professeurs de renommée, Wolfgang Asholt<sup>24</sup>, Catherine Coquio<sup>25</sup> et Dominique Viart<sup>26</sup> poursuivent, à titre d'exemple, également cette approche<sup>27</sup>. Dans ce cadre, le dernier montre comment la littérature ne se sépare pas véritablement pendant l'entre-deux-guerres des domaines des sciences humaines et revient sur les influences de la psychanalyse et de l'historiographie sur la littérature de cette époque<sup>28</sup>. Si ces remarques ne fournissent toujours pas de véritable outil qui pourrait aider à analyser la représentation de la vie en commun dans la littérature de l'entre-deux-guerres, elles signalent néanmoins à quel point une lecture 'transitive' de cette littérature s'impose : sachant la relation complexe entre littérature et sciences humaines pendant l'entre-deux-guerres, il convient de supposer que les romans de cette période contiennent un grand savoir sur les coutumes et les réalités vécues de la vie en commun.

Ce savoir ne devrait cependant pas être considéré comme une simple transcription de la réalité, mais plutôt comme un savoir expérimental, la littérature servant ainsi de cadre à une expérience qui culmine dans une 'étude de cas' de certaines pratiques du social<sup>29</sup>. La

---

<sup>23</sup> Par exemple par le biais de la publication O. ETTE (éd.), *Trans(it)Areas: convivencias en Centroamerica y el Caribe: un simposio transareal*, Berlin, Edition Tranvia : Verlag Walter Frey, 2011.

<sup>24</sup> W. ASHOLT, « La critique littéraire et le sens de la vie », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 2010, vol. 34, 3/4, p. 447-455.

<sup>25</sup> C. COQUIO, « "Vie sacrée" et "vie exacte". Quelle science de la vie pour une culture de survivants ? », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 2010, vol. 34, 3/4, p. 475-490.

<sup>26</sup> D. VIART, « Quand l'écriture fait savoir. Contribution à une histoire des relations entre sciences humaines et littérature (française) », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 2010, vol. 34, 3/4, p. 491-507.

<sup>27</sup> Dans le champ de recherche ès Lettres en Allemagne, d'autres noms comme ceux d'Ansgar et Vera Nünning, de Christoph Menke, Klaus Michael Bogdal ou Vittoria Borsò s'imposent également, comme en témoigne la collection de W. ASHOLT et O. ETTE (éd.), *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft*, *op. cit.*

<sup>28</sup> D. VIART, « Quand l'écriture fait savoir... », *op. cit.*, p. 494-498.

<sup>29</sup> Suite aux articles d'Ette, Vera Nünning signale l'importance d'une telle conception de la littérature, cf. V. NÜNNING, « Literatur als Lebenswissen: Die Bedeutung von Literatur für menschliches Verstehen und Zusammenleben am Beispiel von Ian McEwans Roman *Enduring Love* (1998) », dans W. ASHOLT et O. ETTE (éd.), *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm - Projekte - Perspektiven*, Tübingen, Narr Verlag, 2010, p. 145-168, p. 148.

littérature ne transpose donc pas directement le savoir sur la vie en commun de la période analysée, mais le prend comme point de départ d'une réflexion sur les coutumes. Suivant l'idée de Wolfgang Müller-Funk qui considère chaque culture comme une communauté de narration<sup>30</sup>, l'œuvre littéraire est encore bien davantage : elle n'expérimente pas uniquement des manières de vivre, l'expérience entre également dans l'imaginaire social. De cette manière, l'œuvre littéraire ne se nourrit pas uniquement d'un savoir sur la vie, elle le transforme également. La littérature contribue ainsi à la construction d'une communauté par le biais de son imaginaire, elle crée, pour reprendre la formulation de Benedict Anderson, des communautés imaginaires<sup>31</sup>. En effet, Anderson souligne dans son ouvrage l'importance du roman et de la presse dans la création de la communauté nationale des pays divers. Mais l'exemple des romans de la production de l'esthétique populiste peut encore mieux constater qu'il ne s'y agit pas forcément d'une communauté nationale, mais du mythe d'un 'peuple' uni qui se distingue nettement de l'élite, c'est-à-dire un 'peuple' qui ne correspond pas complètement à l'unité nationale même si elle porte ses valeurs.

Comment procède-t-elle donc ? Et comment une analyse littéraire peut-elle relever ses techniques ? Le chapitre précédent a déjà signalé dans sa conclusion l'importance du concept du chronotope afin de représenter la misère<sup>32</sup> ; en effet, les espaces du quartier populaire et de la banlieue relèvent d'une importance particulière dans la représentation de la vie en commun dans les romans, mais ils sont secondés par les microcosmes de l'immeuble ou de l'hôtel qui incluent dans un espace beaucoup plus restreint les types de sociabilités qui opèrent également à l'échelle plus large. Un intérêt plus approfondi pour le concept du chronotope peut donc servir à enrichir la vision du savoir de la vie en commun, étant donné que les espaces de la vie en commun entretiennent une relation mutuelle avec les pratiques. Les approches de la géographie de la littérature peuvent, par ailleurs, éclairer le concept de la ville dans la littérature et de sa signification<sup>33</sup>.

Il convient d'abord de revenir à la notion de chronotope. Mikhaïl Bakhtine définit celui-ci comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature »<sup>34</sup> ; autrement dit, il s'agit de l'agencement de l'espace propre

---

<sup>30</sup> W. MÜLLER-FUNK, *Die Kultur Und Ihre Narrative. Eine Einführung*, Dordrecht, Springer, 2007, p. 14.

<sup>31</sup> B. ANDERSON, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London/New York, Verso, 1991.

<sup>32</sup> Cf. chapitre 4.3.4.

<sup>33</sup> Je m'appuie ici, à titre d'exemple, sur l'étude de M. CHEVALIER, « Géographie et littérature », dans M. CHEVALIER (éd.), *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éd, 1993, p. 3-80, p. 37sq.

<sup>34</sup> M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, D. Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978, p. 237.



au texte littéraire, qui, comme je l'ai montré, ne reste jamais sans charge émotionnelle ou valorisation directe ou indirecte dans le contexte du récit. Les approches plus récentes de la narratologie de l'espace cherchent une définition plus concrète de ces espaces dans la littérature. À titre d'exemple, la germaniste Katrin Dennerlein propose une catégorisation qui distingue d'abord 'régions événementielles' de la 'perception narrée de l'espace' : les premières servent notamment comme entourage ou décor d'une action narrée tandis que la seconde décrit uniquement les espaces évoqués, objets d'une description qui ne les mobilise pas directement comme un *setting* de l'histoire du récit<sup>35</sup>. Si les deux doivent être considérés dans une analyse des espaces de la convivance, une attention particulière doit être prêtée aux chronotopes qui deviennent les véritables lieux de la narration, c'est-à-dire aux régions événementielles : celles-ci montrent le véritable cadre des interactions sociales et leur agencement détermine les pratiques des personnages.

Dans ce contexte, il faut notamment s'intéresser à la manière dont les espaces permettent un échange entre les individus et dans quelle mesure ils leur garantissent une certaine sphère privée. L'analyse exacte des régions événementielles insiste donc notamment sur la représentation d'espaces ponctuels, tel le logement, les chambres ou salles, mais aussi des lieux publics comme la rue, le café ou l'hôtel. Il faut s'interroger dans le contexte de la convivance du 'peuple' ce qui signifie 'habiter', pratique d'appropriation d'un espace par l'ameublement et la décoration<sup>36</sup>. Mais il importe aussi d'observer les espaces publics ou sémi-publics qui permettent l'échange entre les personnages et leur identification comme membres d'une communauté – habitants d'un immeuble ou d'un quartier, par exemple.

À part une telle approche narratologique qui emprunte également quelques approches de la sociologie du quotidien instaurée par l'œuvre de Michel de Certeau, la topographie littéraire<sup>37</sup>, qui signale l'importance de la géographie et notamment de certains lieux symboliques, comme la ville de Paris<sup>38</sup>, aide à cerner l'importance de l'espace dans l'analyse de la convivance : la géographie de la littérature tente de catégoriser la création littéraire à partir de la situation générale de l'action des œuvres et aboutit ainsi à la

---

<sup>35</sup> Les termes en allemand sont « Ereignisregion » et « erzählte Raumwahrnehmung », cf. K. DENNERLEIN, *Narratologie des Raumes*, Berlin; New York, De Gruyter, 2009, p. 161.

<sup>36</sup> M. de CERTEAU, L. GIARD et P. MAYOL (éd.), *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994, p. 207-209.

<sup>37</sup> Un article de référence qui décrit les approches les plus significatives de cette tendance est W. NITSCH, « Topographien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume », dans J. DÜNNE et A. MAHLER (éd.), *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin, München, Boston, De Gruyter, 2015, p. 30-40.

<sup>38</sup> Il faut citer notamment l'ouvrage d'É. COHEN, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.

distinction fondamentale entre la littérature paysanne et le roman urbain<sup>39</sup>. Une telle distinction comporte néanmoins un piège : en effet, si la dichotomie entre littérature paysanne, voire régionale, et le roman urbain est souvent citée comme une première catégorisation dans les contextes de l'analyse des espaces dans la littérature<sup>40</sup>, elle ne doit pas masquer le fait que la catégorie du roman urbain est une invention plutôt récente de la critique littéraire alors que la littérature paysanne décrit un corpus assez bien établi<sup>41</sup>. Le roman urbain ne se distingue pas bien des catégories de roman noir ou de roman policier ce dont témoigne, à titre d'exemple, l'identification du polar contemporain avec le roman urbain chez Jean-Noël Blanc<sup>42</sup>.

Allant à l'encontre d'une telle indéfinition de la terminologie, Christina Horvath définit le roman urbain comme « les récits dont l'intrigue se déroule à l'époque contemporaine (celle de l'auteur et du lecteur à la parution du texte) et qui livrent une description très précise de la vie quotidienne ordinaire, sans que l'objectif primordial soit de décrire les 'mœurs' d'une classe sociale particulière »<sup>43</sup>. Cette définition s'intègre bien dans le cadre des recherches suivantes, étant donné que le roman de l'esthétique populiste de l'entre-deux-guerres décrit effectivement les pratiques de sociabilité populaire de l'époque plus ou moins contemporaine et constate, dans la foulée, les transformations des 'mœurs' de la société entière. Les romans qui seront analysés dans les paragraphes suivants sont donc véritablement des romans urbains dans le sens de la définition de Christina Horvath. Par ailleurs, sa définition souligne la connexion intime entre la représentation de la ville et de la vie quotidienne et souligne ainsi la nécessité d'analyser les pratiques sociales de la vie en commun dans le contexte de l'agencement de l'espace de la narration.

Mais cette attention prêtée aux espaces ne doit pas obscurcir l'importance d'une analyse des pratiques de la vie en commun dans les quartiers et la banlieue qui créent en soi l'identité sociale des personnages. Comme le constate le sociologue Pierre Mayol,

[l]a pratique du quartier est dès l'enfance une technique de la reconnaissance de l'espace en tant que social ; [...] le quartier s'inscrit dans l'histoire du sujet comme la marque d'une appartenance indélébile dans la mesure où il est la configuration première, l'archétype de tout processus d'appropriation de l'espace comme lieu de la vie quotidienne publique.<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> C'est par exemple le cas dans l'ouvrage de M. CHEVALIER (éd.), *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éd., 1993.

<sup>40</sup> Ce qui est corroboré par C. HORVATH, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 13.

<sup>41</sup> M. CHEVALIER, « Géographie et littérature », *op. cit.*, p. 38.

<sup>42</sup> J.-N. BLANC, *Polarville: images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses Univ. de Lyon, 1991, p. 275.

<sup>43</sup> C. HORVATH, *Le Roman urbain contemporain en France*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>44</sup> M. de CERTEAU, L. GIARD et P. MAYOL (éd.), *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, *op. cit.*, p. 22sq.

Autrement dit, la vie dans un certain voisinage et l'échange entre les voisins déterminent l'identité de l'individu autant que de l'espace. Vivre ensemble signifie la conquête l'espace commun et la formation d'une identité partagée au niveau public qui se manifeste dans l'échange quotidien entre les individus. Pierre Mayol appelle cette identité partagée la « convenance » qui détermine les actions du « collectif public »<sup>45</sup> ; la convenance désigne donc l'horizon moral du 'peuple' qui habite et caractérise un quartier. Dans le cadre de l'analyse de la convivance dans les romans de l'entre-deux-guerres, il convient donc d'identifier les éléments d'une telle convenance et les manières dont les personnages les affrontent, voire les transgressent. Leurs actions déterminent ainsi le caractère des rapports sociaux dans la communauté du quartier, de la banlieue ou dans des topographies restreintes comme l'hôtel ou l'immeuble. De manière concomitante, elles caractérisent aussi le 'peuple' narré qui n'est, selon la narratologie culturelle, l'expression d'un ordre de pensée prédominant de la société<sup>46</sup>. Afin de rendre compte de cet encadrement moral du 'peuple' dans la création romanesque, il suffit de s'appuyer sur une lecture qui insiste sur les caractérisations des personnages et les rapports entre eux, sans pour autant négliger les cadres religieux ou moraux qui s'inscrivent dans le symbolisme de certains objets ou les commentaires implicites de la voix du narrateur.

Pour conclure, deux thématiques centrales s'imposent donc pour l'analyse de la convivance dans le roman de l'entre-deux-guerres : tout d'abord, il faut identifier les espaces dans lesquels les pratiques du vivre ensemble se situent et observer l'influence de la description des endroits sur les types et la qualité des interactions des individus. Ensuite, une analyse des caractères des personnages et de leur rapport peut indiquer l'horizon moral de la communauté mise en scène ainsi que l'attitude des personnages par rapport aux 'mœurs' qui les entourent. Cette analyse permet donc finalement de juger l'état de la convivance et les transformations des pratiques de la vie en commun.

### 5.1.2. *Portrait d'Eugène Dabit en champion de l'esthétique populiste*

La fragmentation du 'peuple' à tous les niveaux est particulièrement palpable dans l'œuvre romanesque d'Eugène Dabit qui sera, pour cette raison, au centre des analyses suivantes. Avant d'entamer l'analyse des romans en soi, il faut néanmoins revenir d'abord

---

<sup>45</sup> *Id.* p. 27 et 26.

<sup>46</sup> Cf. A. NÜNNING, « Wie Erzählungen Kulturen erzeugen », *op. cit.*, p. 28. Nünning continue à constater que l'expression d'un tel ordre de pensée prédominant détient à son tour le pouvoir d'instituer l'identité collective pourvu qu'elle soit emblématique pour une certaine époque (*Id.*, p. 29).

sur leur signification dans le cadre de la production de l'entre-deux-guerres et leur situation par rapport à l'esthétique populiste<sup>47</sup>.

L'analyse du champ littéraire de l'entre-deux-guerres et de la position de l'esthétique populiste dans celui-ci a déjà montré que Dabit prend certes ses distances avec les écrivains et du programme du roman populiste, mais ne se distingue pas vraiment, sur le plan esthétique, des revendications du *Manifeste*. Comme les autres écrivains proches de la revue *Europe*, Dabit défend sa position comme écrivain indépendant qui veut utiliser la littérature comme moyen de rendre compte de la réalité, sans s'intéresser particulièrement à l'innovation formelle ou langagière et sans s'associer à un programme politique. Plus encore, Dabit semble accepter l'identification comme écrivain populiste sur le plan superficiel, étant donné qu'il accepte le premier Prix du roman populiste décerné en 1931 et qu'il ne s'oppose guère publiquement à l'étiquette<sup>48</sup>.

En regardant la correspondance privée entre Dabit et Lemonnier, leur rapport et l'étiquette de roman populiste pour le roman du premier deviennent plus claire : à partir de la lettre que Dabit adresse le 17 février à Lemonnier, il est possible de conclure que Dabit a envoyé par l'intermédiaire de son éditeur Robert Denoël un exemplaire de son roman à Lemonnier. D'une certaine façon, Dabit cherche donc à se rapprocher des écrivains populistes, mais il souligne simultanément l'écart qui les sépare :

Il ne s'agissait point de populisme, je n'y songeais guère lorsque j'ai écrit cet ouvrage. Comme je suis heureux que, à l'encontre de certains, vous ne m'accusiez point d'avoir usé d'une tendance pour me servir.

Nous nous rencontrons sur le même terrain, avec des soucis simplement humains. Ce monde auquel vous vous consacrez est le mien, je ne pense pas le quitter jamais. C'est vous dire combien je me sens proche de votre effort.<sup>49</sup>

Au fond, Dabit ne s'oppose pas à l'esthétique populiste ; ses réticences à adhérer officiellement au roman populiste s'expliquent seulement par sa volonté d'être reconnu comme un écrivain qui ne souscrit à aucune *doxa*. Autrement dit, il redoute que la sincérité de son œuvre puisse être compromise s'il assumait pleinement l'étiquette de Lemonnier. Dabit ne s'intéresse pas à l'attention médiatique par le biais d'une nouvelle étiquette<sup>50</sup>,

---

<sup>47</sup> Une telle mise en situation est possible grâce aux recherches biographiques très complètes à propos de l'écrivain de P.-E. ROBERT, *D'un Hôtel du Nord l'autre. Eugène Dabit 1898 - 1936*, Paris, 1986.

<sup>48</sup> Une des rares exceptions est l'entretien avec Frédéric Lefèvre qui suit à la publication de *Petit-Louis* dans lequel Dabit stipule que le roman populiste présente « un travail littéraire auquel manque l'état de grâce que donnent l'amour et une compréhension » alors que Dabit veut porter un témoignage qui doit « servir » à sa « classe », tout en soulignant l'importance du travail littéraire sur la forme (cf. F. LEFÈVRE, « La littérature et le peuple. Une heure avec Eugène Dabit », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 27 décembre 1930, p. 1 et 77).

<sup>49</sup> E. DABIT, Correspondance privée, 17 février 1930, 17 février 1930, Bibliothèque nationale de France, NAF 14111, feuille 33.

<sup>50</sup> Dabit réitère a position dans une autre lettre à Lemonnier : « [...] les problèmes que vous vous posez sont aussi les miens. Nous leur trouvons des solutions différentes. Des questions d'écoles et de journalisme

mais il constate qu'il poursuit le même objectif que Lemonnier, c'est-à-dire de montrer la dignité du 'peuple' dans sa condition humaine.

Le silence relatif et l'indifférence apparente de Dabit face aux débats littéraires de son époque s'expliquent donc par sa stratégie de se placer dans le champ littéraire. Si l'on regarde de plus près son œuvre ainsi que les sympathies littéraires qu'il soigne, il devient évident que Dabit aspire à une certaine autorité au pôle autonome du champ littéraire et développe de plus en plus la posture de l'artiste-écrivain, sans oublier ses racines populaires. S'il n'est pas exempt de la politisation du champ littéraire – Dabit adhère à l'AEAR à partir du 15 novembre 1932 malgré ses doutes d'être instrumentalisé<sup>51</sup> –, il professe une admiration particulière pour Gide<sup>52</sup> et le suit en 1936 pendant son voyage en URSS où l'auteur de *L'Hôtel du Nord* meurt suite à une maladie obscure. En raison de sa mort précoce, la trajectoire professionnelle littéraire de Dabit est extrêmement courte et ne comprend que 10 ans si l'on compte ses débuts comme critique d'art à *Europe* en 1926<sup>53</sup>. Néanmoins, la trajectoire de l'écrivain se présente comme une véritable histoire de succès et il arrive à la position d'une certaine autorité littéraire, au moins dans le champ de la production médiane. Atteste de son importance la publication d'un recueil de témoignages qui évoquent l'écrivain, *Hommage à Eugène Dabit*, dans la collection de la NRF en 1939 qui réunit notamment des autorités du champ littéraire de l'époque comme Gide, Giono et Guéhenno ainsi que le leader du roman populiste, André Thérive<sup>54</sup>.

L'entrée de Dabit dans le champ littéraire s'avère cependant difficile au début. En effet, la littérature n'est pas la première occupation de Dabit qui commence sa vie professionnelle comme apprenti serrurier à quatorze ans<sup>55</sup>, puis travaille pendant le début de la Grande Guerre comme laveur et balayeur aux Chemins de fer du Nord afin de soutenir sa mère. Après la Grande Guerre, qui lui donne l'occasion de perfectionner ses compétences de dessin, il jouit du soutien de ses parents et poursuit une formation comme

---

les rendent confuses. [...] L'essentiel dans tout cela, est de retrouver l'homme » (E. DABIT, Correspondance privée, 17 décembre 1930, 17 décembre 1930, Bibliothèque nationale de France, NAF 14111, feuille 34).

<sup>51</sup> P.-E. ROBERT, *D'un Hôtel du Nord l'autre*, op. cit., p. 135.

<sup>52</sup> Le roman *La Zone verte* s'ouvre sur une dédicace à André Gide « qui, certain jour de février 1927, simplement m'accorda son attention et me fit confiance » (cf. E. DABIT, *La Zone verte*, Paris, Gallimard, 1935, p. 7).

<sup>53</sup> E. DABIT, « Rétrospective Loutreil (1885-1925) », *Europe*, 15 mars 1926, n° 39, p. 426-428. Pierre-Edmond Robert compte comme véritable début de la carrière littéraire de Dabit la publication de *L'Hôtel du Nord* et arrive pour cette raison à la conclusion que la « carrière littéraire [de l'écrivain] n'aura couvert que sept années à peine » quand il meurt en 1936 à Sébastopol (P.-E. ROBERT, *D'un Hôtel du Nord l'autre*, op. cit., p. 9).

<sup>54</sup> COLLECTIF (éd.), *Hommage à Eugène Dabit*, Paris, Gallimard, 1939. En outre, le recueil contient des textes des écrivains Marcel Arland, Claude Aveline, Marc Bernard, Jean Blanzat, André Chamson, Léopold Chauveau, Max Jacob, Marcel Jouhandeau, André Maurois ainsi que du sociologue Georges Friedmann, du philosophe Brice Parain, et des dessinateurs et peintres Frans Masereel et Maurice Vlaminck.

<sup>55</sup> P.-E. ROBERT, *D'un Hôtel du Nord l'autre*, op. cit., p. 25.

peintre. Ami d'autres peintres comme Christian Caillard et Georges-André Klein, à partir de 1924 époux de l'artiste Béatrice Appia, Dabit fait connaissance en 1923 du peintre aîné Maurice Loutreuil autour duquel tous les peintres cités forment le « groupe de Pré Saint-Gervais », étant donné que tous habitent le XIXe arrondissement. À la suite de la mort de Loutreuil, les peintres, notamment Caillard, administrent l'héritage et organisent en 1926 une rétrospective du peintre décédé dans la galerie de la compagne de Caillard, Irène Champigny. Celle-ci lui permet, grâce à ses contacts, de placer son premier article comme critique d'art dans *Europe* et c'est elle aussi qui lui permet d'établir le contact avec le futur éditeur de *L'Hôtel du Nord*, Robert Denoël, d'abord engagé dans sa galerie comme secrétaire et vendeur<sup>56</sup>.

Eugène Dabit n'entre donc pas directement comme écrivain dans le champ littéraire, mais son parcours connaît plusieurs détours par les arts plastiques avant que son entrée soit assurée par la publication par Denoël. Ce n'est cependant pas uniquement grâce à Denoël que Dabit réussit à se placer comme écrivain. En effet, les efforts de Dabit pour être reconnu en tant qu'écrivain et de trouver un éditeur datent de 1927 quand l'écrivain cherche le contact avec son grand modèle André Gide afin de lui soumettre la première version de son deuxième roman, *Petit-Louis* qui reprend ses souvenirs de jeunesse<sup>57</sup>. Dabit doit avoir compris que la littérature lui permettrait une plus large reconnaissance que la peinture<sup>58</sup> ; par conséquent, il concentre ses attentions sur une écriture qui rend compte de ses propres expériences.

Néanmoins, ses efforts échouent une première fois, André Gide lui recommandant de ne pas publier *Petit-Louis*<sup>59</sup>. Quelques mois plus tard, Dabit envoie un nouveau cahier à Gide qui contient cette fois la première version de *L'Hôtel du Nord* ; Gide n'est toujours pas convaincu, mais recommande, après quelques semaines de réflexion, l'ouvrage à Roger Martin du Gard qui doit aider Dabit à retravailler le manuscrit<sup>60</sup>. S'il est impossible de connaître toute l'étendue de l'influence de l'auteur des *Thibault* sur Dabit, étant donné que le manuscrit de ce qui s'appelait encore *L'Hôtel du nord ou la Détresse parisienne* n'est pas conservé<sup>61</sup>, le travail des deux écrivains s'avère long : Dabit retravaille

---

<sup>56</sup> *Id.*, p. 81.

<sup>57</sup> *Id.*, p. 61.

<sup>58</sup> C'est l'impression de M. BAURENS, *Eugène Dabit. Dimension et actualité d'un témoignage*, Rom, Università degli studi di Macerata, 1986, p. 27. Pierre Bardel insiste sur les difficultés de Dabit de s'imposer comme artiste, cf. E. DABIT et R. MARTIN DU GARD, *Eugène Dabit, Roger Martin Du Gard: Correspondance I: (1927-1929)*, P. Bardel (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1986, p. 31sq.

<sup>59</sup> M. DUBOURG et A. GIDE, *Eugène Dabit et André Gide*, Avec 18 lettres inédites d'André Gide, Paris, Plaisir du bibliophile, 1953, p. 29.

<sup>60</sup> P.-E. ROBERT, *D'un Hôtel du Nord l'autre*, *op. cit.*, p. 65sq.

<sup>61</sup> E. DABIT et R. MARTIN DU GARD, *Eugène Dabit, Roger Martin Du Gard*, 1986, *op. cit.*, p. 155sq., n. 4.

pratiquement l'intégralité de son roman conformément aux remarques de Roger Martin du Gard et de Léopold Chauveau qu'il rencontre en 1928<sup>62</sup>, et ce n'est qu'à la fin de cette année que le roman aboutit lentement à sa version finale.

Malgré les réticences de Roger Martin du Gard, Eugène Dabit veut le publier le plus vite possible. Dabit a du mal à trouver un éditeur : Jean-Richard Bloch qui dirige une collection chez Rieder juge qu'« il manque au livre de Dabit je ne sais quelle chaleur centrale et cachée qui lui donnerait sa vie propre »<sup>63</sup>, Jean Guéhenno de la même maison d'édition porte un jugement plus favorable, mais le transmet à Marcel Martinet qui le refuse finalement en octobre. Simultanément, Dabit se renseigne sur la possibilité de publier le livre à ses propres frais et rencontre Robert Denoël qui vient d'ouvrir une bibliothèque et qui lui propose d'éditer le livre<sup>64</sup>. Grâce à cette publication, la stratégie de presse avancée qui distingue Robert Denoël comme jeune éditeur<sup>65</sup> et grâce au soutien de Roger Martin du Gard, Eugène Dabit réussit une entrée en force dans le champ littéraire. Son roman suscite l'intérêt des agents du champ, notamment parce que la tutelle de Roger Martin du Gard se fait rapidement connaître<sup>66</sup>. Encore par le biais de Roger Martin du Gard, Gaston Gallimard développe aussi un fort intérêt pour le jeune romancier qu'il veut dès lors publier dans les éditions de la NRF<sup>67</sup>. Dabit signe le contrat avec Gallimard en 1930 et jouit désormais d'un public plus grand. Ses prochains romans ne rencontreront pourtant pas le succès du premier.

La publication de *L'Hôtel du Nord*, qui a lieu le 10 décembre 1929, coïncide presque exactement avec les débats autour des premiers articles qui formeront au début de l'année prochaine le *Manifeste du roman populiste* de Lemonnier dans *L'Œuvre*<sup>68</sup> ; cette coïncidence – et l'annexion successive de Dabit par le courant de Lemonnier – contribuent au succès du livre et portent Dabit rapidement au centre des débats littéraires. Son relatif silence face au groupe de Lemonnier et le changement de stratégie de celui-ci, qui ne prétend plus à partir de 1930 à fonder une école littéraire, mais à constater « une tendance générale qui,

---

<sup>62</sup> *Id.*, p. 32.

<sup>63</sup> *Id.*, p. 327.

<sup>64</sup> P.-E. ROBERT, *D'un Hôtel du Nord l'autre*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>65</sup> À propos de Denoël et le travail de l'éditeur, cf. P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 61.

<sup>66</sup> P. BARDEL, « Introduction », dans E. Dabit et R. Martin Du Gard, *Eugène Dabit, Roger Martin Du Gard: Correspondance. I: (1927-1929)*, P. Bardel (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1986, p. 7-149, p. 52sq.

<sup>67</sup> P.-E. ROBERT, *D'un Hôtel du Nord l'autre*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>68</sup> L. LEMONNIER, « Un manifeste littéraire : le roman populiste », *L'Œuvre*, 27 août 1929 p. 2 ; L. LEMONNIER, « Du naturalisme au populisme », *La Revue mondiale*, 1<sup>er</sup> octobre 1929 281-285 ; L. LEMONNIER, « Populistes d'hier et de demain », *L'Œuvre*, 15 octobre 1929, p. 5 5 ; L. LEMONNIER, « Le roman populiste », *Le Mercure de France*, 15 novembre 1929, p. 5-19.

peu à peu, a pris conscience d'elle-même en quelques années»<sup>69</sup>, permettent cette approximation à juste titre. De cette façon, Dabit prend la place du 'champion' de l'esthétique populiste : son premier roman est publié au bon moment et se sert de la bonne thématique – la vie et la communauté d'un milieu populaire dans un hôtel de basse qualité – de sorte que son auteur prend la place centrale de l'esthétique populiste.

Le prochain livre, *Petit-Louis*, ne semble qu'accroître l'ancrage de Dabit dans cette position<sup>70</sup> : *Petit-Louis* se présente comme un roman d'apprentissage d'un jeune protagoniste à traits autobiographiques, situé avant, pendant et peu après la Grande Guerre. Le roman met notamment en scène le dégoût de la guerre et le rôle comme victime des personnages issus du 'peuple' : pendant la guerre, la mère du protagoniste est forcée de travailler comme femme de ménage dans une maison close afin de subsister, l'expérience de la guerre représente pour le protagoniste la perte de l'innocence à tous les niveaux. L'inscription du roman dans la littérature pacifique avec son attention particulière à la représentation des conditions de vie et de la morale s'accorde bien à l'esthétique populiste, étant donné que particulièrement le milieu des intellectuels pacifistes discute la littérature prolétarienne et le roman populiste<sup>71</sup>. Le roman permet à Dabit par ailleurs de s'approcher davantage de la revue *Europe* qui, sous la tutelle de Romain Rolland, est un des médias de diffusion le plus important de l'idéal du pacifisme.

A part cela, Eugène Dabit s'inscrit à la fois dans la production du roman populiste et dans celle de la littérature prolétarienne. Si Dabit accepte en 1931 le premier Prix du roman populiste pour *L'Hôtel du Nord*, il fait simultanément partie de manière temporaire du comité de rédaction de *Nouvel Âge* d'Henry Poulaille. À ce titre, son nom figure aussi parmi les signataires du manifeste du Groupe d'écrivains prolétariens que Poulaille fonde en 1932<sup>72</sup>. Cette adhésion s'explique cependant moins par la conviction que le programme de Poulaille est le mieux adapté aux aspirations de Dabit, mais plutôt par la volonté de rester en dehors des politiques de parti. Dabit opte en général pour une approche apolitique de la littérature qui va de pair avec son statut d'auteur publié par les collections de la NRF<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, Paris, Jacques Bernard, 1930, p. 66.

<sup>70</sup> Notons en passant que Dabit répète dans sa lettre à Lemonnier du décembre que ce dernier aurait « retrouvé dans mon second livre [...] [s]a qualité maîtresse : une tranquille fidélité au réel » (E. DABIT, « Lettre à Léon Lemonnier », 17 décembre 1930, *op. cit.*, 17 décembre 1930) qui rapproche les deux auteurs.

<sup>71</sup> Cf. à ce propos le chapitre 2 de la thèse présente.

<sup>72</sup> H. POULAILLE, « 'Notre position'. Manifeste du Groupe des écrivains prolétariens de langue française », *Bulletin des Écrivains prolétariens* 1, mars 1932, p. 1-2, repris dans H. POULAILLE, *La littérature et le peuple*, J. Radwan (éd.), Bassac, Plein chant, 2003, p. 168-172, p. 171.

<sup>73</sup> P.-E. ROBERT, « Eugène Dabit, écrivain et peintre français (1898-1936) », *Roman 20-50*, décembre 1994, n° 18, p. 7-15, p. 10.



Cette prise de position ne change guère si l'on se limite à regarder les romans qui suivent *Petit-Louis*. En 1932, il publie son roman *Villa Oasis ou les Faux Bourgeois* dont la critique est « peu abondante »<sup>74</sup>. Ce livre réaffirme cependant l'intérêt de Dabit pour la représentation des rapports sociaux dans les milieux populaires, mais il introduit aussi la nouveauté de s'intéresser aux mécanismes d'ascension sociale et des formes d'aliénation et d'isolation qu'ils provoquent. Le court roman *Un Mort tout neuf* qui sort en 1934 va dans la même direction. 1935 voit la publication de *La Zone verte* qui met davantage en scène les différences entre les représentations de la banlieue et de la ville, l'une idyllique et véritable foyer d'une vie en commun alors que l'autre n'engendre que l'anonymat des foules. Ce roman lui vaut les éloges de Louis-Ferdinand Céline qui a déjà considéré *L'Hôtel du Nord* comme une inspiration pour son *Voyage au bout de la nuit*<sup>75</sup>. La parenté entre les deux écrivains montre quelle position importante au sein du champ populiste a entre-temps assumé Eugène Dabit – et à quel point l'esthétique de ses romans, l'esthétique populiste en général, est devenue influente pendant la période.

Le dernier ouvrage que Dabit publie de son vivant est un recueil de nouvelles qu'il regroupe en 1936 sous le titre *Train de vies* et qui reviennent en partie sur des personnages et des espaces déjà évoqués par l'auteur. Un tel aperçu global montre donc la cohérence entre les ouvrages de Dabit qui forment un seul œuvre de l'esthétique populiste et qui s'intéressent notamment à un sujet particulier, à savoir la représentation des modalités de la vie en commun dans les quartiers populaires et les banlieues. L'ensemble de ses ouvrages, qui se succèdent rapidement entre 1929 et 1936, porte l'empreinte évidente de l'esthétique populiste, s'intéressant toujours aux sujets de la pauvreté, la marginalité, la rupture des liens sociaux ainsi qu'à la représentation du travail manuel, des vieux métiers populaires en voie de disparition. L'idée de base de cette œuvre se résume ainsi dans la volonté de rendre compte des transformations de la vie en commun du 'peuple' et de ses conditions de vie après la Grande Guerre.

En 1931, Eugène Dabit décrit très concrètement dans un article pour *Les Lettres* ce qu'il poursuit dans ses efforts littéraires : il s'agit de décrire l'« atmosphère de Paris » et de dégager « une force saine, une poésie simple et farouche »<sup>76</sup> des quartiers des ouvriers. Selon Dabit, c'est « l'amour, et cet état de grâce que nous donne la pauvreté »<sup>77</sup> qui manque à la plupart des romans populistes et qu'il poursuit en s'inspirant de Jules Vallès,

---

<sup>74</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>75</sup> *Id.*, p. 12.

<sup>76</sup> L'article est repris dans E. DABIT, *Ville lumière*, 3. éd, Paris, Dilettante, 1990, p. 17-24, p. 22.

<sup>77</sup> *Id.*

Charles Péguy et Charles-Louis Philippe. Il est important de noter que cette remarque qui doit distinguer Dabit des populistes autour de Lemonnier ne fait que l'en rapprocher, étant donné que le dernier écrit simultanément qu'il s'agit de traduire « l'amour du peuple »<sup>78</sup> dans les romans populistes. Ce qui intéresse autant les populistes que Dabit est de créer, comme le dit Dabit lui-même, non « une littérature de classe, mais d'une foule qu'il faut tirer de l'oubli, dont on doit dessiner le visage, dire les souffrances et les joies, les deuils et les espérances »<sup>79</sup>. Cette « foule » qu'évoque Dabit se caractérise par sa passivité et par le fait qu'il souffre d'un manque de cohésion sociale. La représentation littéraire que Dabit entreprend poursuit un objectif aussi net : « en retraçant leurs misères, tenter de les délivrer »<sup>80</sup> ainsi que « condamner les laideurs de leur ville, cette ville dure, bruyante, presque monstrueuse, qui est leur création et qui leur apporte, comme un amour, le désespoir et la joie »<sup>81</sup>. La représentation réaliste des conditions de vie, dont leur espace vital, doit donc contribuer à une amélioration de la situation.

Malgré la cohérence de son œuvre, les romans de Dabit montrent un certain développement esthétique qui porte la marque d'une politisation latente de l'écrivain sans qu'il projette de s'associer vraiment à une esthétique militante. Celle-ci prend ses débuts avec *Villa Oasis ou les Faux Bourgeois* qui porte déjà dans le titre les signes d'une valorisation négative de la volonté de monter sur l'échelle sociale et de quitter ainsi le 'peuple'. Tandis que la définition de 'peuple', c'est-à-dire l'analyse de la position des personnages dans la hiérarchie sociale, demeure encore assez floue dans *L'Hôtel du Nord*, il devient de plus en plus évident dans les romans suivants de Dabit que l'auteur le comprend comme une classe sociale qui se distingue par sa faiblesse économique et par son accès limité au système éducatif et à la culture. Cette identification du 'peuple' est concomitante avec la prise de distance avec le groupe de Poulaille et l'entrée de Dabit dans l'AEAR en novembre 1932 ; il est donc possible de constater une évolution esthétique – quoique infime – vers une littérature politisée bien que Dabit revendique son indépendance comme écrivain, notamment envers le fondateur de l'AEAR, Paul Vaillant-Couturier<sup>82</sup>.

---

<sup>78</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, Paris, La Renaissance du Livre, 1931, p. 189.

<sup>79</sup> E. DABIT, *Ville lumière*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>80</sup> *Id.*, p. 23.

<sup>81</sup> *Id.*, p. 23sq.

<sup>82</sup> Cf. E. DABIT, *Journal intime. 1928 - 1936*, Paris, Gallimard, 1989, p. 137sq. : « Les paroles de Vaillant-Couturier me donnent confiance. S'il arrive quoi que ce soit, cela ne viendra pas de moi, de mon travail, mais de l'A.E.A.R., qui ne tiendra pas les promesses faites en son nom par V[ailant]-C[outurier]. J'espère bien que non. Nous pouvons beaucoup, ensemble. Et moi, avec mes moyens, je me sens capable de certaine action. Mais qu'on ne m'étouffe pas entre des règles inhumaines, entre des dogmes ! »

Pourtant, la politisation de Dabit ne doit pas étonner, puisque c'est le moment dans lequel son grand modèle André Gide se rapproche également du parti communiste, sans pour autant adhérer à l'AEAR<sup>83</sup>. La mobilisation politique de l'écriture de Dabit s'inscrit donc dans la politisation générale que pratiquement tout le champ littéraire subit dans la même période.

---

<sup>83</sup> G. SAPIRO, « De l'usage des catégories de "droite" et de "gauche" dans le champ littéraire », *Sociétés & Représentations*, 2001, vol. 11, n° 1, p. 19-53, p. 34.

## 5.2. L'immeuble, le quartier et la banlieue comme foyers identitaires du 'peuple'

Ces remarques éparées soulignent l'importance qu'il faut accorder à la représentation des communautés des personnages, de leur vie ensemble et des espaces qui les unissent ou les séparent ; autrement dit, le sujet principal de l'écriture de Dabit étant la transformation du 'peuple' en foule anonyme, il faut s'interroger sur les formes et situations d'interaction entre les personnages dans les romans de Dabit afin de comprendre les différences entre le 'peuple' comme détenteur des traditions nationales et les individus qui se retrouvent dans les pages de Dabit. Car l'écrivain n'envisage le 'peuple' ni comme union nationale, ni comme force révolutionnaire : au contraire, toute son œuvre peint une population composée d'individus uniquement unis dans la médiocrité de leur existence<sup>84</sup> et décrit par ailleurs son inertie et son déracinement.

Cette caractérisation du 'peuple' chez Dabit peut être confronté avec d'autres représentations du 'peuple', par exemple chez Prévost, Lemonnier et Aymé. Il apparaîtra dans une telle confrontation que la plupart des écrivains mentionnés constatent l'individualisation du 'peuple' et une dispersion des solidarités traditionnelles ce qui est généralement jugée comme une tragédie fatale, mais montre aussi parfois la souplesse de la vie commune du 'peuple', indépendante des doctrines religieuses et bourgeoises.

La conciliation apparaît encore moins probable par l'agencement de l'espace vital des personnages. Les romans d'Eugène Dabit sont un bon exemple de ce processus : Dabit représente des logements instables et éphémères notamment dans *L'Hôtel du Nord* ; l'ascension sociale et l'accroissement du niveau de vie culmine dans *Villa Oasis ou les faux bourgeois* à l'isolement.

### 5.2.1. L'instabilité du logement : L'Hôtel du Nord contre la société moderne

En guise d'introduction à l'analyse de *L'Hôtel du Nord*, il convient de revenir au résumé que Dabit en fournit lui-même dans son article « Atmosphère de Paris » en 1931 :

Le destin m'a fait longtemps vivre et travailler à l'Hôtel du Nord. J'y ai vu arriver un à un les personnages de mon livre, je les ai vus partir, et plus jamais ne les ai rencontrés. Rien de plus émouvant, de plus désespérant aussi que leur existence, sans poésie ni révolte, ni rêve. Des hommes confiants dont certains venus de la campagne, pauvre chair broyée sous la meule des villes. Rien d'eux ne subsiste aujourd'hui. Un nom ? Pas toujours. Et c'est alors que me vient le désir de les faire revivre, de les comprendre, de les aimer, moi qui leur ressemblais un peu, aussi de m'effacer devant eux, de les montrer nus, simples, confiants.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> C'est ainsi que Roger décrit le 'peuple' qui est représenté dans les romans populistes, cf. P. ROGER, « Le roman du populisme », *op. cit.*, p. 14.

<sup>85</sup> E. DABIT, *Ville lumière*, *op. cit.*, p. 20.

Deux détails se démarquent dans cette description : en premier lieu, Dabit souligne la véracité de son roman en postulant qu'il aurait rencontré chacun des personnages de son roman. De cette manière, Dabit insiste sur l'authenticité et sur le haut degré de réalisme de son roman. Simultanément, il remarque par rapport à ses personnages qu'il ressentit « le désir de les faire revivre » ce qui implique d'une certaine façon un travail littéraire qui dépasse le témoignage. L'authenticité de l'écriture de Dabit n'est donc qu'un effet de réel, en vérité, comme le corrobore aussi l'entrée du 27 avril 1932 du *Journal intime* de Dabit : « Ainsi en est-il, lorsque j'entreprends d'écrire une œuvre. Sans doute, je la nourris de mon moi, mais je ne sais plus m'y reconnaître. Je sers la vie, la recrée, tente d'approcher des hommes, et ainsi m'éloigne de ce besoin d'écriture, ne travaille point gratuitement »<sup>86</sup>. De cette manière, le récit authentique n'aboutit à son utilité qu'au moment où Dabit le sépare des faits réels et crée une œuvre qui peut servir d'exemple. L'auteur ne livre donc pas de documents, mais un travail littéraire réaliste.

À part l'effet de réel que Dabit cherche, il faut également noter, en second lieu, comment sont décrits les personnages du roman. Dabit remarque leur solitude et le manque de contact entre lui et eux ; ils se distinguent par leur mouvement d'arrivée et de départ ainsi que par la remarque qu'ils représentent de la « pauvre chair broyée sous la meule des villes ». Dans les deux cas, la caractérisation des personnages se base sur des représentations spatiales, même si la dernière remarque est de valeur métaphorique ; il est néanmoins remarquable que les villes, dans leur composition comme espace de vie et comme réseau de liens sociaux, sont personnifiées comme les destructeurs de la vie humaine. Dabit crée de cette manière une antinomie entre la vie et la ville qui, à son tour, dépersonnalise les individus. Cette permutation des rôles communs – la ville destructrice active et les foules passives – montre à quel point la représentation de la ville et de ses espaces est essentielle dans l'œuvre de Dabit<sup>87</sup> : l'espace influence les personnages romanesques et les contraint à certaines formes d'action. La citation est effectivement représentative du procédé esthétique de l'écrivain, car les conflits entre les personnages sont chez Dabit pour la plupart absents ou semblent au moins banals ; les véritables conflits se situent, en revanche, au niveau de l'interaction des personnages avec leur entourage vital ainsi qu'avec celui des transformations du quartier.

---

<sup>86</sup> E. DABIT, *Journal intime*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>87</sup> Cf. É. COHEN, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, *op. cit.*, p. 265sq.

L'importance de l'espace dans l'œuvre d'Eugène Dabit est déjà l'objet de quelques articles de recherche<sup>88</sup>. Dans l'article qu'il consacre à *L'Hôtel du Nord*, Dirck Degraeve insiste sur la fonction double de l'hôtel telle qu'elle s'est montrée dans la citation ci-dessus : ce lieu est à la fois garant de l'authenticité du roman, mais aussi, malgré l'absence de descriptions exactes, l'antagoniste primordial des personnages romanesques<sup>89</sup>. Comment est-ce possible ? En analysant *L'Hôtel du Nord*, on peut se rendre compte que plusieurs tensions sous-tendent la représentation de l'hôtel du roman : d'abord, l'hôtel s'oppose à la création d'une identité individuelle des personnages ; ensuite, l'hôtel ne permet pas l'établissement d'un véritable lien solidaire entre les personnages et nie ainsi – jusqu'à un certain point – la fonction de foyer de la communauté populaire ; enfin, l'hôtel ne semble pas véritablement s'inscrire dans une temporalité concrète ce qui conduit à un certain conflit entre l'espace et le temps. Ainsi, l'hôtel du roman représente une forme d'hétérotopie dans le sens foucauldien<sup>90</sup>, mais une hétérotopie qui dévoile l'inanité de la vie du 'peuple' ou même de la vie en général. Dans les analyses suivantes, il convient de regarder plus précisément ces tensions que les descriptions de l'hôtel créent dans la représentation de l'ensemble de ses personnages afin de revenir à l'analyse de la configuration du 'peuple' à l'intérieur du roman.

Avant d'entrer au vif de l'analyse, il faut rappeler les grandes lignes du roman de Dabit. *L'Hôtel du Nord* se compose de 35 chapitres qui rapportent des épisodes de la vie des propriétaires et des habitants de l'hôtel nommé. Dans ce contexte, la narration insiste notamment sur le quotidien des personnages. La structure du roman qui découle de cet intérêt pour les anecdotes de la vie quotidienne explique également l'absence d'une véritable trame narrative du roman<sup>91</sup> : la multiplicité des personnages qui sont réunis par la seule existence de l'hôtel ne permet pas de véritable développement, mais conduit à la répétition de la représentation de la misère du 'peuple'<sup>92</sup>. La récurrence de quelques personnages choisis ne donne qu'un certain cadre. C'est notamment le cas pour les

---

<sup>88</sup> B. ALLUIN, « *L'Hôtel du Nord* : un univers dénué de sens », *Roman 20-50*, décembre 1994, n° 18, p. 27-34 ; D. DEGRAEVE, « La représentation de l'espace dans *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *Roman 20-50*, décembre 1994, n° 18, p. 35-46 ; D. SCHILLING, « La grande banlieue d'Eugène Dabit. Essai de géopoétique historique », *Poétique*, septembre 2002, n° 131, p. 331-355 ; C. FIGUEROA, « Lieux magiques ou maudits ? Autour du Paris d'Eugène Dabit », *Lieux magiques. Magie des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 77-92 ; A. MACHO VARGAS, « À propos des espaces dans Villa Oasis d'Eugène Dabit », *Roman 20-50*, 1 février 2016, n° 50, p. 137-146.

<sup>89</sup> D. DEGRAEVE, « La représentation de l'espace dans *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 35.

<sup>90</sup> Cf. M. FOUCAULT, « Des espaces autres », dans M. Foucault, *Dits et écrits. 1954-1986*, vol. 4, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.

<sup>91</sup> Bernard Alluin appelle *L'Hôtel du Nord* le « roman du 'non-événement' » (B. ALLUIN, « *L'Hôtel du Nord* : un univers dénué de sens », *op. cit.*, p. 31).

<sup>92</sup> N. WOLF, « Image du peuple et forme narrative dans *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *Roman 20-50*, 1988, n° 5, p. 105-111, notamment p. 109sq.

propriétaires et les employés du lieu<sup>93</sup> : Émile Lecouvreur, ancien cocher-livreur<sup>94</sup>, et son épouse décident d'acheter l'Hôtel du Nord avec de l'argent prêté par le frère de l'épouse. De cette manière, ils espèrent disposer d'un logement stable et s'enrichir. Ils font d'abord la connaissance des habitués de l'hôtel, des hommes qui jouent à la manille et s'enivrent dans l'hôtel, mais aussi de Renée, qui commence à y travailler comme femme de chambre. Son travail dans l'hôtel et le fait d'être abandonnée par son compagnon Pierre conduisent à sa lente déchéance comme prostituée qui conduit à son expulsion. Le sort de sa remplaçante Jeanne n'est guère différent : après avoir été violée, elle devient l'amante du boxeur Chartron, ensuite de l'électricien Couleau et finalement abandonnée, elle tombe enceinte et doit quitter son travail. L'hôtel doit finalement fermer et sera détruit pour faire place aux bureaux de l'entreprise « *Cuir moderne* »<sup>95</sup> ; aucun souvenir de l'hôtel ne sera conservé, mais les Lecouvreur peuvent jouir d'une rente modeste<sup>96</sup>.

Le roman brosse ainsi le portrait d'un certain milieu qui se compose, selon les affirmations de l'ancien propriétaire de l'hôtel Goutay, « de la bonne clientèle d'ouvriers »<sup>97</sup> ; le lecteur pourrait donc s'attendre à la présentation détaillée d'un microcosme qui doit être représentatif de toute une classe comme dans les romans balzacien du type du *Père Goriot*. En effet, le roman de Dabit présente une variété de « spécimens sociaux », représentant un éventail de personnages qui exercent les métiers les plus variables<sup>98</sup>. L'auteur ne se soucie en revanche ni de fournir des descriptions détaillées de ses personnages, ni de les doter d'une trajectoire particulière et individuelle<sup>99</sup>. En réalité, le texte ne dévoile guère de détails concernant les personnages, ni au niveau physique, ni au niveau de leur caractère ; seul leur métier est nommé dans la plupart des cas et cela doit suffire à la description des personnages. Ils demeurent donc souvent indéfinis, uniquement des fonctions sociales dont la voix du narrateur confirme le « destin monotone » et l'identité d'« existences machinales irrévocablement rivées à des tâches sans grandeur »<sup>100</sup>. Malgré la figuration de divers métiers dans la diégèse du roman, le lecteur ne gagne aucune impression claire des personnages ; plus encore, il peut même avoir de la peine à les distinguer. Ce trouble d'identification des personnages s'explique

---

<sup>93</sup> *Id.*, p. 107.

<sup>94</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, Paris, Denoël, 1956, p. 25.

<sup>95</sup> *Id.*, p. 210, italiques reprises de l'original.

<sup>96</sup> *Id.*, p. 214.

<sup>97</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>98</sup>N. WOLF, « Image du peuple et forme narrative dans *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 107sq.

<sup>99</sup> B. ALLUIN, « *L'Hôtel du Nord* : un univers dénué de sens », *op. cit.*, p. 27.

<sup>100</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 47.

non seulement par l'absence de descriptions, mais également par la configuration des espaces dans lesquels Dabit les situe.

En vérité, l'espace en soi n'est pas non plus l'objet de descriptions exactes. Pis encore, les descriptions qui apparaissent au fil du roman se contredisent dans certains cas mutuellement. Cette indéfinition de l'espace est d'abord visible au niveau du quartier dans lequel l'hôtel se situe. *A priori*, l'espace du roman est clairement délimité : à part quelques exceptions insignifiantes, l'action du roman se déroule exclusivement dans le quartier autour du quai des Jemmapes et du canal Saint-Martin<sup>101</sup>. Toutefois, l'espace du quartier est l'objet de descriptions contradictoires : d'une part, la vue du toit de l'hôtel convainc Émile Lecouvreur d'acheter l'hôtel<sup>102</sup>, d'autre part, le quartier suscite la peur pendant la nuit et devient également la scène de crimes atroces. Après l'acquisition de l'hôtel, les Lecouvreur sortent de l'hôtel et constatent qu'« [o]n ne pouvait pas en voir grand-chose à cette heure-là. A peine si un réverbère permettait de distinguer les fenêtres du premier étage ; le reste se perdait dans la nuit » et Louise Lecouvreur prend notamment conscience du canal désert et du « bruit sinistre »<sup>103</sup> de l'écluse. De cette manière l'espace autour de l'hôtel s'inscrit dès le troisième chapitre dans l'atmosphère de ce que Mac Orlan appelle le fantastique social. Il est à la fois le foyer de promenades joyeuses, soit d'Émile Lecouvreur<sup>104</sup>, soit de Mimar et son épouse Lucie<sup>105</sup>, mais il est également l'endroit où des « rôdeurs »<sup>106</sup> apparaissent subitement, où les noyés sont repêchés<sup>107</sup> et où les bagarres entre la police et les manifestants éclatent le premier mai<sup>108</sup>.

De cette façon, il est malaisé de donner une qualification exacte et nette du quartier ; le même personnage, Émile Lecouvreur, voit le canal et le terrain du poste-vigie tout près de son hôtel une fois en pensant qu'il « se sent bien à son aise »<sup>109</sup> et n'arrive pas à en avoir une impression claire après la découverte de la noyée. En effet, il semble découvrir à nouveau le paysage urbain :

Jamais il n'a eu la curiosité de se promener à la tombée du jour. [...] Il va lentement. Il contourne un homme étendu, qui repose la tête appuyée sur un sac de ciment. Un « clochard ». L'asile du quai de Valmy est là-bas, sombre et nu comme une caserne. Des êtres marchent, les épaules repliées, la poitrine creuse,

---

<sup>101</sup> C. FIGUEROLA, « Lieux magiques ou maudits ? Autour du Paris d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 82.

<sup>102</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>103</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>104</sup> *Id.*, p. 70.

<sup>105</sup> *Id.*, p. 168sq.

<sup>106</sup> *Id.*, p. 44, p. 88.

<sup>107</sup> *Id.*, p. 84sq.

<sup>108</sup> *Id.*, p. 177-179.

<sup>109</sup> *Id.*, p. 71.



des vieux qui traînent, traînent leur existence comme le palefrin. Un à un, en courbant l'échine, ils franchissent la porte de l'Asile.

« Y sont tout de même mieux là dedans que sous les ponts », pense Lecouvreur.

Sur un tas de sable des amoureux se tiennent embrassés. Il surprend leurs baisers, leurs chuchotements. Il s'arrête et pousse un soupir. Des rôdeurs le frôlent. On entend, de loin, le métro passer sur le viaduc dont les piliers se perdent dans l'ombre ; des convois éblouissants rayent le ciel comme des comètes.<sup>110</sup>

Le quartier du canal Saint-Martin n'est plus le quartier des promenades amusantes de Lecouvreur, mais se présente comme l'endroit d'une langueur douloureuse qui dévoile aussi d'autres existences sociales : si *L'Hôtel du Nord* met en scène des « vies précaires »<sup>111</sup> comme le narrateur le dit explicitement, c'est la seule fois qu'il est question des sans-abris dans le roman. En outre, Lecouvreur observe les difficultés de la vieillesse chez les individus qui vont à l'asile. Dans ce contexte, il semble même que l'entrée de l'asile provoque la courbature du dos, autrement dit, que c'est l'espace qui déforme les êtres dans *L'Hôtel du Nord*.

Mais même au moment où les rôdeurs des boulevards se joignent à Lecouvreur, ni la voix du narrateur, ni celle de Lecouvreur n'aboutissent à la problématisation de ces existences marginales ; bien au contraire, la rencontre avec le sans-abri et les vieux est combinée avec la représentation des amours des pauvres allongés sur un tas de sable. Cette observation, qui aurait pu conduire à la discussion supplémentaire de la pauvreté, contribue à l'esthétisation de cette misère urbaine, soulignée par le soupir de Lecouvreur. Pour le reste, Dabit évite toute forme de dramatisation de la pauvreté ou de la misère des marginaux<sup>112</sup>, bien au contraire, le commentaire laconique de Lecouvreur à propos des personnes âgées déjoue la véritable pitié ou au moins l'indignation face aux injustices sociales. Un véritable jugement à propos des situations observées manque complètement dans le récit<sup>113</sup>, ce qui contribue à l'ambivalence de la mise en scène du quartier. Lecouvreur semble s'évanouir derrière la présentation sobre des faits sociaux et des endroits. En effet, depuis la vue du corps mort, il reste pratiquement muet et ses pensées aussi restent vagues et sans émotions. Dans un tel contexte, il n'est pas surprenant que Lecouvreur se détourne du canal sans commentaire supplémentaire et retourne à l'hôtel.

La représentation de la vie urbaine oscille ainsi entre deux pôles sans que le jugement d'un personnage ou la voix du narrateur ne décide jamais que l'un ou l'autre soit

---

<sup>110</sup> *Id.*, p. 88.

<sup>111</sup> *Id.*, p. 44.

<sup>112</sup> Cf. aussi B. ALLUIN, « *L'Hôtel du Nord* : un univers dénué de sens », *op. cit.*, p. 29-31.

<sup>113</sup> Cf. aussi N. WOLF, « Image du peuple et forme narrative dans *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 109.

plus décisif<sup>114</sup> : d'un côté, la narration présente des individus seuls et précaires, marginaux de la vie sociale de la vie. De l'autre, l'espace de la ville donne également la possibilité – et le lieu – à l'amour, qui reste dans *L'Hôtel du Nord* presque exclusivement charnel. La citation ci-dessus montre déjà cette dichotomie qui rythme également les autres chapitres du roman ; elle montre également qu'un jugement final sur le quartier du canal Saint-Martin n'est jamais présent dans le roman et que l'horreur est toujours confrontée avec le beau, procédé qui rapproche la représentation du quotidien chez Dabit au fantastique social de Mac Orlan.

Il n'est pas surprenant, par conséquent, que la caractérisation des personnages reste également souvent neutre, car ce n'est pas seulement le quartier, mais aussi l'hôtel qui n'est pas capable de les doter d'une identité plus prononcée. Car il faut souligner que l'hôtel ne se distingue par aucune particularité qui ne soit pas objet d'une relativisation subséquente. La plupart du temps, les chambres, les couloirs et les salles de l'établissement sont exempts de descriptions ; quand il y en a, par ailleurs, elles refusent d'accorder de véritables caractéristiques au lieu.

La première description des intérieurs de l'hôtel lors de la visite du site par les Lecouveur suggère notamment un espace qui se démarque par son obscurité et par l'exiguïté : d'abord le couloir qui dessert les chambres est tellement sombre qu'il est « impossible de lire sur les portes les numéros des chambres » et que Lecouveur soutient qu'« on se croirait dans un tunnel »<sup>115</sup>. D'une des chambres dont le lecteur apprend qu'elle est « si petite qu'il n'y pouvait guère tenir qu'un visiteur à la fois » la voix narrative qui emprunte le point de vue de Louise Lecouveur retient le suivant :

Une lumière grise s'accrochait aux rideaux déchirés, un papier à fleurs attristait les murs ; le lit se trouvait serré entre une armoire de bois blanc et la table de toilette ; dans un coin, près du seau hygiénique, traînait une paire de vieux souliers. L'exiguïté, le dénuement, l'odeur de ce lieu, créaient un malaise.<sup>116</sup>

Rien ne semble retenir l'attention dans cette chambre qui se présente dans différentes nuances de gris<sup>117</sup> ; en vérité, Louise ne retient que l'état de délabrement de la chambre dans laquelle le papier peint a perdu sa couleur, les rideaux sont abîmés et tout semble vieux et exigü. Néanmoins, la voix narrative constate que la pauvreté de la décoration et l'étroitesse déclenchent un trouble chez Louise. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas, *a priori*, d'un « lieu neutre »<sup>118</sup> comme l'appelle Dirck Degraeve, mais d'un lieu blafard qui semble

---

<sup>114</sup> Cf. C. FIGUEROLA, « Lieux magiques ou maudits ? Autour du Paris d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 81.

<sup>115</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>116</sup> *Id.*, p. 15.

<sup>117</sup> Cf. D. DEGRAEVE, « La représentation de l'espace dans *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 36.

<sup>118</sup> *Id.*, p. 35.

hostile précisément à cause de son manque de couleur et d'entretien. L'emploi du verbe « attrister » pour 'décorer' corrobore cette charge atmosphérique de l'espace.

L'hostilité de la chambre se trouve néanmoins annulé dans la suite du récit : Émile rappelle qu'il a vu pendant la guerre bien d'autres formes d'abris<sup>119</sup> et même Louise se montre peu après bien plus favorable à l'hôtel que son malaise et son refus de vouloir visiter davantage pourraient le laisser penser : « Les chambres aussi sont bien négligées, mais avec un coup de torchon et un peu de goût, on pourrait en tirer quelque chose de coquet »<sup>120</sup>, affirme-t-elle. Encore une fois, la description des espaces culmine dans l'ambiguïté : si la première description montre au lecteur une chambre pauvre et grise, mal entretenue, les réflexions et les propos des personnages relativisent la misère de l'endroit.

Le chapitre XXVIII du roman illustre à la fois comment l'exiguïté de l'espace vital dans l'hôtel est inacceptable pour la vie des habitants ainsi que le fait qu'il n'y a pas d'alternative à cette spatialité restreinte. Quand le personnage Mimar introduit la première fois son épouse Lucie dans sa chambre, elle s'étonne de l'étroitesse suite à quoi il lui répond : « T'es plus à la campagne »<sup>121</sup>. Les personnages de l'hôtel trouvent ainsi toujours des explications qui justifient et normalisent leur vie dans cet espace minimal. Lucie cherche à s'habituer à ce style de vie et passe ses journées confinées dans la chambre, mais a toujours la nostalgie de la campagne. Lucie trouve finalement un autre logement, mais la situation se détériore fortement :

La chambre donnait sur de grands murs tristes ; jour et nuit une odeur de vaisselle empoisonnait la courette. De sa fenêtre, Lucie voyait les cheminées, un coin de ciel couleur de suie ; malgré son bonheur d'être « dans ses meubles », elle se rappelait la belle vue qu'on avait à l'Hôtel *du Nord*.<sup>122</sup>

Le nouvel appartement des Mimar se distingue par son insalubrité. Certes, il permet le développement d'un goût personnel qui se traduit dans le choix des meubles, mais les odeurs et le manque de lumière privent Lucie d'abord de sa « bonne humeur »<sup>123</sup> et ensuite de sa santé. Encore une fois, il ne passe pas inaperçu que l'adjectif « triste » et le verbe « empoisonner » se réfèrent à des entités spatiales et les chargent non seulement de l'atmosphère déprimante, mais leur accordent aussi la responsabilité pour leur atmosphère : ce sont les murs qui sont tristes et la cour qui empoisonne les habitants au lieu de chercher la faute de l'insalubrité chez l'administration et les habitants.

---

<sup>119</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>120</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>121</sup> *Id.*, p. 165.

<sup>122</sup> *Id.*, p. 169.

<sup>123</sup> *Id.*, p. 170.

Par la suite Mimar retourne à l'hôtel du Nord et vend les meubles de Lucie<sup>124</sup>. De cette manière, la tentative de développer sa propre individualité échoue pour Lucie et le seul moyen de subsister pour le veuf Mimar est de rentrer à l'hôtel, ce qui ne permet pas le développement d'une vie individuelle<sup>125</sup>. Bien d'autres personnages dans le roman cherchent à personnaliser leurs chambres par la décoration et par l'usage : ainsi, le cuisinier Pluche « avait transformé la chambre en cuisine »<sup>126</sup> avec ses poêles et casseroles ; l'homosexuel M. Adrien prend grand soin de sa chambre et la décore avec des objets foisonnants, parmi eux notamment « son portrait de 'première communion', celui de ses parents et les photos dédicacées de ses amis : Gaston et Julien dans leur uniforme du métro, un soldat et quelques jeunes civils que domine la photo d'un garçon boucher »<sup>127</sup> ; la chambre des sœurs Pellevoisin « était à leur image : décor sans grâce, sans air, où naissaient et mouraient leurs songeries de vieilles filles »<sup>128</sup>. Les personnages agencent donc le peu d'espace qui leur est accordé selon leur propre goût ; mais cette décoration individuelle ne peut pas contribuer à la formation d'une individualité stable, étant donné que les intérieurs changent également au fil du temps. Quand l'ancien locataire Deborger veut visiter sa chambre, Louise Lecouvreur le prévient qu'il « ne la reconnaîtr[a] plus »<sup>129</sup> et en effet, toute la distribution de la chambre a changé : « Je m'y retrouve plus... Le lit était là-bas. Ici, y avait une table pliante... C'était pratique. Il toucha le mur. Y a plus de papier ? »<sup>130</sup>

Bien que les habitants du lieu cherchent donc à s'inscrire dans l'espace et à le conquérir, ces tentatives ne réussissent pas à long terme. Les habitants du roman qui représentent des types sociaux opprimés, ne trouvent donc pas la place pour vivre et pour laisser une trace, même au sein de l'hôtel<sup>131</sup>. Au surplus, leur espace privé est toujours menacé : Louise Lecouvreur détient un passe-partout pour toutes les serrures et l'utilise même si l'habitant, comme le militant communiste Bénitaud, garde sa clé<sup>132</sup> ; quand la mère Chardonnerau assume le travail de domestique, les habitants ne peuvent même plus être sûrs de leur propriété car elle fouille les chambres et vole de l'argent<sup>133</sup>.

---

<sup>124</sup> *Id.*, p. 173.

<sup>125</sup> Cf. B. ALLUIN, « *L'Hôtel du Nord* : un univers dénué de sens », *op. cit.*, p. 32.

<sup>126</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>127</sup> *Id.*, p. 196.

<sup>128</sup> *Id.*, p. 146.

<sup>129</sup> *Id.*, p. 208.

<sup>130</sup> *Id.*, p. 209.

<sup>131</sup> Cf. D. DEGRAEVE, « La représentation de l'espace dans *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 38.

<sup>132</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>133</sup> *Id.*, p. 201.

Ce n'est cependant pas uniquement l'absence d'une véritable sphère privée qui détermine la vie dans l'hôtel. En effet, les personnages du roman sont encore bien plus marqués par les formes de sociabilité – restreinte et éphémère – qui se développent dans l'espace et c'est souvent l'espace qui engendre les pratiques de la vie collective au sein de l'hôtel. Tout d'abord, il faut rappeler que l'espace d'un hôtel est généralement un lieu de passage. Cette remarque, aussi banale et évidente qu'elle soit, n'explique donc pas uniquement la transformation constante des chambres, mais aussi la composition de la communauté des habitants. C'est le personnage du père Deborger qui constate le départ des anciens habitués de l'endroit et qui en souffre :

La boutique était pleine de clients, quelques jeunes gens débitaient des blagues. Toujours le même remue-ménage ! Seulement, lui, il ne connaissait plus personne, Dagot, Kenel, Maltaverne, Mimar, tous les manilleurs avaient quitté l'hôtel. Le mois dernier, par hasard, il avait revu Julot qui était monté en grade. Achille était mort ; et Ramillon, le « merlan »...<sup>134</sup>

Dans la forme d'un *Ubi sunt*, Deborger passe en revue les habitants et les visiteurs du bar de l'hôtel qui ont jusqu'ici composé la plus grande partie des personnages du roman. Mais tous ces personnages sont désormais partis ou morts, laissant le père Deborger comme un étranger dans la « boutique » de l'hôtel qui n'a pourtant pas changé de caractère, toujours remplie des mêmes conversations. Deborger reste en dehors de cette communauté éphémère.

L'impression d'anonymat et d'isolation apparaît encore plus prononcée à cause des points de vue que la voix narrative emprunte afin d'évoquer les liens de sociabilité entre les habitants. Quand il est question des habitués et de leur séjour dans le bar de l'hôtel, Dabit se plaît à les montrer notamment du point de vue des nouveaux-arrivés, des non-initiés. C'est tout d'abord le cas dans le chapitre 6 qui montre les soirées quotidiennes des habitants du point de vue d'un narrateur hétérodiégétique, extérieur à l'action, ne rendant pas compte des pensées des habitants ou de Lecouvreur, mais seulement des gestes et des paroles, qui se distinguent, en outre, par leur répétition qui est signalée par l'usage prédominant de l'imparfait. En effet, le narrateur reste toujours éloigné des conversations ; il ne constate que la présence de « [t]oujours les mêmes discussions, les uns qui en tiennent pour 'l'amer', les autres pour 'l'anis', celui-ci est 'unitaire', celui-là qui est 'cégétiste', et tout ça vociféré comme si le sort du monde devait en dépendre »<sup>135</sup>. Le lecteur a l'impression de ne recevoir que des bribes de la conversation des clients et ne peut pas reconstruire la logique d'un tel échange qui va subitement de la discussion des

---

<sup>134</sup> *Id.*, p. 206.

<sup>135</sup> *Id.*, p. 41.

préférences pour les boissons aux opinions politiques ; d'ailleurs, la voix narrative souligne l'insignifiance des discours en remarquant qu'il s'agit toujours des mêmes propos.

Dans d'autres situations, comme au chapitre 25, le narrateur emprunte plus précisément le point de vue du personnage de Julie Pellevoisin qui prend pour la première fois le petit-déjeuner dans le bar et se rend compte de son exclusion : « Un courant de sympathie existait entre tous ces êtres et Julie, sans bien s'en rendre compte de sa solitude »<sup>136</sup>. De cette manière, la sympathie et l'échange entre les habitués, qui composent la communauté de l'hôtel, demeurent pour la plupart des cas masqués. Il n'est pas possible de déterminer en quoi la sympathie consiste parce qu'elle n'est pas exprimée de manière plus concrète. Même les quelques mots que Louise Lecouvreur adresse à Julie Pellevoisin pour la reconforter ne sont pas transmis dans le texte<sup>137</sup>.

Ce manque des descriptions détaillées des rapports sociaux entre les personnages laisse penser que la « sympathie » des clients de l'hôtel n'est peut-être qu'une impression du dehors et que les liens sont en vérité basés sur une complicité factice. Quelques autres indices semblent le suggérer. En regardant de plus près les interactions des clients dans la boutique, on ne peut trouver que trois mobiles pour les échanges qui en tiennent lieu : jouer, boire ou séduire. Dès le chapitre 6, le narrateur montre que même le jeu des cartes n'est pas une véritable passion, mais une excuse :

Le père Louis, Mimar et Marius Pluche, étaient grands joueurs de cartes. D'interminables manilles servaient de prétexte pour boire. Pluche montrait de la hardiesse dans le choix des consommations. Tandis qu'on distribuait les cartes, il inspectait du regard les bouteilles alignées derrière le comptoir.<sup>138</sup>

Si les manilleurs représentent le groupe le plus présent dans le café de l'hôtel et qu'on puisse penser par conséquent que le jeu des cartes est une activité essentielle, notamment pour la cohésion des rapports sociaux entre les habitants de l'hôtel, le narrateur signale dès le début que ce n'est pas le cas : en vérité, le jeu de cartes n'est qu'un passe-temps qui remplit les moments entre deux consommations<sup>139</sup>. Plus tard, il est précisé que la manille est pour le personnage Mimar plutôt un passe-temps, car « dès qu'il voyait passer un jupon, il lâchait les cartes »<sup>140</sup> ; il utilise surtout les parties de cartes afin de distraire les maris et de séduire les épouses simultanément<sup>141</sup>. Kenel, aussi, profite du temps de la

---

<sup>136</sup> *Id.*, p. 148.

<sup>137</sup> Le petit déjeuner de Julie termine ainsi : « Louise, qui estimait les deux sœurs, lui disait quelques mots aimables. Elle lui répondit par un sourire ; gauchement accoudée au comptoir, elle regardait son image dans la glace. Son verre vidé, pensive, elle quittait la boutique » (*Id.*, p. 148sq.).

<sup>138</sup> *Id.*, p. 40.

<sup>139</sup> Ici, on peut par conséquent apercevoir une proximité du café de l'hôtel et de l'assommoir de Zola ; cf. D. DEGRAEVE, « La représentation de l'espace dans *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 40.

<sup>140</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>141</sup> *Id.*, p. 55.

manille à laquelle Maltaverne participe afin de continuer la séduction de Ginette, l'épouse de ce dernier<sup>142</sup>. En conséquence, le jeu n'est pas une activité primordiale qui réunit les personnages du roman, bien plus important sont l'alcool et la sexualité illicite – adultère, prostitution, viol, homosexualité<sup>143</sup> –, à peine cachée. Cette réduction des personnages à leurs instincts primitifs et à leur animalité intègre le roman de Dabit dans la « matrice naturaliste de représentation du peuple »<sup>144</sup>, mais ce faisant, *L'Hôtel du Nord* semble suggérer que c'est l'espace qui promeut une telle sociabilité primitive et immorale.

Un autre espace favorise encore davantage que le café les échanges sexuels et illustre, ce faisant, la véritable fissure dans les rapports sociaux entre les personnages : il s'agit du couloir. Dès le premier chapitre décrit comme un « tunnel »<sup>145</sup>, ce n'est pas uniquement l'obscurité qui le prédestine aux rapports sexuels, mais surtout l'étroitesse :

Quand il [i.e. Mimar] était « de repos », il allait à l'affût. Il s'embusquait dans un renforcement du couloir, sur le palier ou à la sortie des « water ». Il avait bien calculé son coup. La femme passait devant lui. Il sortait de l'ombre, il lui barrait la route : « Eh, la petite, on passe pas sans me donner un bécot. » Presque toujours il gagnait la partie. En avait-il ébauché des liaisons dans ces couloirs !<sup>146</sup>

Le personnage de Mimar illustre bien comment l'espace restreint de l'hôtel lui facilite l'exercice de la séduction qui s'appuie sur le harcèlement sexuel. Le couloir est grâce à l'étroitesse comparable à un terrain de chasse – notons que la voix narrative parle de « l'affût » de Mimar – d'une masculinité qui s'approprie l'espace et peut transgresser à tout moment les règles de la morale et du respect des femmes. En effet, son comportement abusif n'est qu'une illustration des manières d'agir des personnages mâles du roman qui profitent notamment des femmes de chambre : Bernard pénètre dans la chambre de Renée pendant qu'elle dort et « se vautr[e] sur elle »<sup>147</sup> ; le sergent Cisterino viole Jeanne pendant qu'elle nettoie sa chambre<sup>148</sup>. Les hommes se permettent presque toujours dans *L'Hôtel du Nord* de traiter les femmes comme des objets sexuels qui doivent leur obéir. Ce comportement masculin généralisé explique également le fait que les personnages féminins ne sortent guère de leurs chambres, commençant par Lucie<sup>149</sup>, la future épouse

---

<sup>142</sup> *Id.*, p. 112.

<sup>143</sup> Si l'homosexualité ne représente pas un délit en soi pendant l'entre-deux-guerres, il faut néanmoins souligner quel es pratiques homosexuelles sont perçues par les médias de l'époque comme un signe de déchéance morale, cf. F. TAMAGNE, « Le « crime du Palace » : homosexualité, médias et politique dans la France des années 1930 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1 décembre 2006, no 53-4, n° 4, p. 128-149, notamment p. 145.

<sup>144</sup> M.-A. PAVEAU, « Le “roman populiste” : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots*, 1998, vol. 55, p. 45-59, p. 54.

<sup>145</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>146</sup> *Id.*, p. 55.

<sup>147</sup> *Id.*, p. 128.

<sup>148</sup> *Id.*, p. 162.

<sup>149</sup> *Id.*, p. 167.

de Mimar, et terminant par les sœurs Pellevoisin, dont l'aînée veille jalousement à ce que sa sœur ne sorte plus sans accompagnement<sup>150</sup>. Les femmes qui transgressent effectivement le seuil de leur chambre et mènent une vie publique, comme Fernande ou Raymonde, sont considérées par conséquent comme des « putains »<sup>151</sup>.

En analysant le texte, il devient de plus en plus clair que l'hôtel n'invite pas à la complicité de ses habitants ; au contraire, l'agencement de l'espace, son exigüité et obscurité, contribuent au trouble des rapports sociaux. Il n'y a pas d'union stable entre des personnages dans les murs de l'hôtel. Cela devient surtout visible au niveau des interactions entre hommes et femmes ; une amélioration semble impossible comme en témoigne le fatalisme de Louise Lecoureur : « Trois ans d'hôtel l'avaient inclinée à accepter la vie avec résignation »<sup>152</sup>. Ainsi, le viol et le harcèlement sont stylisés comme des lois naturelles qui caractérisent le 'peuple' que Dabit représente et auxquelles il est inutile de s'opposer.

En général, les personnages du roman sont caractérisés par une inertie impressionnante face à leur sort<sup>153</sup>. Même en vue d'un rassemblement politique pour l'amélioration des conditions de vie des habitants, un lien social ne s'établit pas. Certes, le lecteur apprend que certains personnages défendent des convictions politiques, mais comme je l'ai déjà remarqué ci-dessus, ces convictions sont très peu formulées et se perdent dans le verbiage des discussions arrosées pendant le jeu de manille. Le cuisinier Pluche se démarque comme personnage « syndiqué »<sup>154</sup>, mais sa récitation d'un poème communiste qu'il a écrit lui-même est interrompue très vite par la voix narrative qui suit le point de vue du « meneur »<sup>155</sup> politique Bénitaud. En général, l'hôtel est présenté comme un lieu parfaitement apolitique<sup>156</sup> : « Lecoureur ne fait pas de la politique »<sup>157</sup>, stipule la voix narrative et chaque introduction de références à la politique tourne court. Quand le révolutionnaire militant Bénitaud parle à Louise, elle « n'entendit pas grand-chose »<sup>158</sup> ; quand Pluche parle de sujets politiques, il semble ridicule par le choix de ses mots et la voix narrative ne résiste pas à commenter ironiquement que « Pluche parlait

---

<sup>150</sup> *Id.*, p. 152.

<sup>151</sup> *Id.*, p. 201.

<sup>152</sup> *Id.*, p. 162.

<sup>153</sup> Cf. B. ALLUIN, « *L'Hôtel du Nord* : un univers dénué de sens », *op. cit.*, p. 32.

<sup>154</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>155</sup> *Id.*, p. 175.

<sup>156</sup> Cf. J.-L. MARTINET, « Quelle vision du prolétaire ? *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *Aden. Paul Nizan et les années trente*, n° 11, octobre 2012, p. 97-112, p. 104.

<sup>157</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>158</sup> *Id.*, p. 176.



politique comme les jeunes gens de leurs amours : intarissablement »<sup>159</sup>. L'engagement politique est donc généralement représenté comme une passion vaine et incompréhensible pour le 'peuple' de l'hôtel.

Toutefois, la politique n'est pas complètement absente du récit. Bien au contraire, Dabit semble plutôt s'efforcer d'inclure les bribes d'un discours politique afin d'illustrer son illégitimité face au milieu qu'il veut représenter<sup>160</sup>. La représentation du premier mai dans le roman corrobore cela : le meeting et le cortège que Bénitaud organise près de l'hôtel, au fameux endroit des agitations communistes et socialistes à la Grange-aux-Belles, éclate dans des violences entre les militants et la police. Cet événement est commenté de manière cynique par Louise Lecouvreur :

« C'est du beau, leur premier mai », dit-elle d'une voix tremblante d'effroi et de colère. « Faudrait coffrer tous les meneurs. » Et, tournée vers les clients : « Votre Bénitaud en tête ! »<sup>161</sup>

Les partisans de Bénitaud ne savent pas répondre à son indignation. De cette façon, Louise Lecouvreur assume le rôle de la voix de la raison qui rappelle les habitants à l'ordre. Mais cet ordre se distingue précisément par la résignation et par l'impossibilité de la révolte sociale. Le 'peuple' du roman devient donc apolitique, séparé moralement et spatialement de l'agitation politique – notons que ni le meeting, ni la bagarre n'ont pas lieu à l'hôtel et ne représentent qu'une irruption passagère dans le récit.

De manière générale, l'espace de l'hôtel ne s'inscrit pas dans la temporalité. A part très peu de signes qui permettent de situer l'action entre 1923 et 1928<sup>162</sup>, le roman ne tient pas compte des développements techniques et culturels de l'époque : il n'y est pratiquement pas question d'automobiles et le quartier ressemble dans ses descriptions plutôt à un village isolé, d'où il est impossible de partir, qu'à un quartier de Paris<sup>163</sup>. La modernité se trouve à un autre endroit qu'à l'hôtel. La question de l'immigration des ouvriers ainsi que les nouveaux métiers dans les usines ne trouvent non plus une véritable représentation : certes, le début du roman annonce une clientèle composée par les

---

<sup>159</sup> *Id.*, p. 133.

<sup>160</sup> Cf. J.-L. MARTINET, « Quelle vision du prolétaire ? *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 107.

<sup>161</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>162</sup> Ces dates sont tirés de K. D. DRISSEN, « Populisten, Anarchisten, Proletarier: *L'Hôtel du Nord* (1929) von Eugène Dabit und *Le Pain quotidien* (1931) von Henri Poulaille », dans E. Reichel et H. Thoma (éd.), *Zeitgeschichte und Roman im Entre-Deux-Guerres*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1993, p. 109-124, p. 112 ; l'action du roman se déroule au moins sur une période de trois ans (cf. E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 163 : « Trois ans d'hôtel l'avaient inclinée à accepter la vie avec résignation »). La manifestation du premier mai semble faire référence aux événements de cette journée en 1928 : le narrateur remarque que « [l']arrivée du préfet de Police et de son état-major rassura Louise » (*Id.*, p. 178). Effectivement, en 1928, le préfet de Police Chiappe s'est déplacé au quartier de Belleville – et non au canal Saint-Martin –, ce qui se rapproche de cette affirmation (cf. *Humanité*, 2 mai 1928, p. 1).

<sup>163</sup> Cf. K. D. DRISSEN, « Populisten, Anarchisten, Proletarier... », *op. cit.*, p. 112sq.

ouvriers des usines voisines, mais les personnages qui apparaissent au fil du roman ne sont pas touchés par l'industrialisation. La plupart des professions citées ne s'inscrivent même pas dans le secteur du travail ouvrier, mais plutôt dans le secteur des services et dans l'artisanat. À partir de la liste des professions citées dans le roman, établie par Nelly Wolf<sup>164</sup>, la catégorisation suivante s'impose :

- Services : hôtelier, bonne-à-tout-faire, typographe, comptable, coiffeur, sergent de ville, employé de commerce ;
- Artisanat : serrurier, maçon, armurier, tapissier, électricien, imprimeur, plâtrier, charpentier, entrepreneur en peinture, couturière, modiste, corsetière ;
- Ouvrier : porteur, éboueur, terrassier, cocher, camionneur, éclusier, débardeur, manutentionnaire, garçon-boucher, ouvrière dans la confection, dans les peausseries et filatures ;
- Soldat : colonial.

S'ajoute à cette liste encore le métier de cuisinier avec le personnage de Marius Pluche et celui de pâtissier de Monsieur Adrien que Wolf oublie. La liste de l'ensemble de ces professions montre clairement la prédominance de l'artisanat dans la représentation du 'peuple' ; parmi les métiers ouvriers à proprement parler, il n'y en a aucun qui s'est seulement établi grâce à l'impact de l'industrialisation. Au niveau des socialisations des personnages aussi, Dabit brosse le portrait d'un 'peuple' romanesque qui s'inscrit davantage dans les traditions de Charles-Louis Philippe et de ses prédécesseurs du XIX<sup>e</sup> siècle que dans une représentation de la condition ouvrière sous l'emprise de la modernité.

La fin du roman offre une explication de ce curieux choix qui semble se désintéresser de la répercussion de l'industrialisation et de la modernité sur les modes de vie en commun du 'peuple' : si jusqu'à la fin *L'Hôtel du Nord* se présente comme un document de la vie quotidienne du 'peuple', mieux informé que la politique sur les conditions de vie<sup>165</sup>, le dernier chapitre rompt avec le contrat d'une lecture du roman comme document authentique, étant donné que Dabit y décrit l'expropriation et la démolition de l'hôtel qui doit céder sa place aux bureaux d'une entreprise au nom de « *Cuir Moderne* »<sup>166</sup>. Cette démolition n'a pourtant jamais eu lieu. Cet écart des faits réels que rien d'autre n'annonce dans le roman prend donc l'envergure d'un symbole qui emploie encore une fois l'espace afin de montrer l'éviction du 'peuple' du tissu urbain.

---

<sup>164</sup> cf. N. WOLF, « Image du peuple et forme narrative dans *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 108.

<sup>165</sup> C'est l'interprétation de Martinet qui atteste à Dabit le « souci de témoigner » (cf. J.-L. MARTINET, « Quelle vision du prolétaire ? *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 111). Pour l'enjeu du témoignage chez Dabit, cf. M. BAURENS, *Eugène Dabit. Dimension et actualité d'un témoignage*, *op. cit.*

<sup>166</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 210.

Dans ce contexte, il ne faut pas ignorer le nom de l'entreprise qui s'installe au lieu du vivre-ensemble morose de l'hôtel : le « *Cuir Moderne* » porte déjà la modernité dans son nom. Cette modernité s'empare des lieux du 'peuple' et les transforme d'une telle manière qu'une vie en commun, aussi pauvre soit-elle, est remplacée par le commerce. *L'Hôtel du Nord* est ainsi l'allégorie précoce de la gentrification urbaine qui pousse les habitants issus du 'peuple' à se disperser dans les quelques endroits qui leur restent encore accessibles<sup>167</sup>. Il convient de souligner à nouveau la résignation qui prévaut face à l'expropriation : personne ne cherche à se révolter contre la démolition<sup>168</sup>. Certains sortent même gagnants de la démolition : Lecouvreur touche assez d'argent pour s'assurer une vie de rentier, Pluche gère son propre restaurant à Montrouge<sup>169</sup>.

Mais le point de vue de ces victorieux est moins important face à la démolition<sup>170</sup> car la voix narrative emprunte le point de vue de Louise Lecouvreur qui regarde de manière nostalgique l'hôtel : Louise jette un dernier regard sur les ruines de son hôtel :

Louise demeurait silencieuse. « C'est comme si l'Hôtel *du Nord* n'avait jamais existé, pensait-elle. Il n'en reste plus rien... pas même une photo. » Elle baissa les paupières. De toutes ses forces, elle chercha à se représenter son ancien domicile, les murs gris, les trois étages percés de fenêtres, et plus loin, dans le passé, le temps qu'elle n'avait pas connu, où l'hôtel n'était qu'une auberge de marinières...

Lecouvreur se pencha vers elle :

— Qu'est-ce que tu dis de ça ?

Le bras tendu il montrait l'armature du *Cuir Moderne* qui arrivait déjà à la hauteur d'un troisième étage.

En empruntant la focalisation interne du personnage de Louise Lecouvreur, Dabit charge émotionnellement la destruction de l'hôtel. La destruction de l'hôtel représente non seulement la démolition d'un lieu, mais de tout son souvenir, aucun vestige ne semble plus rester<sup>171</sup>. De manière performative, le roman se présente comme tentative de documenter la vie en commun perdue du 'peuple' face à une modernité supérieure qui tue les traditions et qui disperse les communautés des 'petites gens'.

---

<sup>167</sup> *Id.*, p. 212sq. : « — Où voulez-vous que j'aille à mon âge ? » gronda Pélican, hargneux comme un chien qu'on dérange du coin du feu. Le père Louis cria : 'Vous êtes des spéculateurs.'

Louise les apaisa, leur trouva deux chambres rue de la Grange-aux-Belles, à l'hôtel *du Bon Coin*. [...]

Pour les jeunes gens, tous les hôtels se valaient. Ils partirent l'un après l'autre, indifférents, leur valise à la main. Les ménages, empêtrés de leurs fouillis, eurent plus de peine à se débrouiller. »

<sup>168</sup> B. ALLUIN, « *L'Hôtel du Nord* : un univers dénué de sens », *op. cit.*, p. 32.

<sup>169</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 213sq.

<sup>170</sup> C'est ici que se trompe à mon avis Drissen qui souligne sur la réussite sociale des personnages de Lecouvreur et Pluche (cf. K. D. DRISSEN, « Populisten, Anarchisten, Proletarier... », *op. cit.*, p. 115). Drissen ignore complètement la voix narrative et la mise en scène de la démolition comme appel nostalgique.

<sup>171</sup> J.-L. MARTINET, « Quelle vision du prolétaire ? *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 105.

En conclusion, il est donc possible de retenir que *L'Hôtel du Nord* est un roman qui exprime l'instabilité de la vie populaire face aux pressions de la modernité. Afin d'illustrer cette situation particulière, Dabit emprunte plusieurs techniques narratives qui engagent notamment l'agencement de l'espace : tout d'abord, le quartier est un espace ambigu qui oscille constamment entre idylle et horreur. La situation de l'action du roman dans un hôtel agrandi ensuite l'impression d'indéfinition : l'espace de l'hôtel s'approche de ce que Marc Augé appelle un « non-lieu »<sup>172</sup>, c'est-à-dire un espace de passage et moins un espace de vie. En effet, la notion même d'hôtel souligne l'importance du passage temporaire des habitants ; le fait qu'une partie des habitants de l'hôtel du Nord ne changent pas de résidence et restent pour la plupart du temps à cet endroit ne change pas le fait qu'ils n'inscrivent pas durablement leur séjour dans l'espace. Leurs chambres sont neutres ; chaque changement personnel peut facilement être effacé. Les espaces qui entourent l'hôtel et le composent ne portent aucune marque identitaire et semblent constamment soumis au changement.

Cette indéfinition et l'anonymat des espaces favorise, par ailleurs, une forme primitive de vie en commun : surtout les rapports entre homme et femme sont fortement perturbés par leur sexualisation constante ; le viol et le harcèlement sont perçus par les personnages comme des comportements normaux auxquels il faut s'habituer. Enfin, l'hôtel se refuse même à une situation historique concrète par le manque d'indices qui pourraient signaler la temporalité du récit, mais aussi par le refus d'une entrée de la politique dans l'espace de l'hôtel. L'hôtel est une hétérotopie des 'petites gens' en dehors du progrès ; seulement la démolition de l'hôtel détruit l'infini monotone de l'endroit.

En montrant le dénuement et l'insignifiance de la vie en commun du 'peuple', *L'Hôtel du Nord* peut être considéré comme le roman le plus pessimiste de Dabit<sup>173</sup> ; toutefois, l'indéfinition des catégories sociales, le refus d'une issue politique et la charge nostalgique que Dabit emprunte afin de mettre en scène son 'peuple' contribuent également à l'humanisation du récit : plutôt que de fournir un document qui dénonce les dysfonctionnements sociaux et l'expulsion des pauvres de la ville, Dabit introduit toujours par le biais de la généralisation des caractères quelques éléments qui les mettent en scène comme des « figures de l'humanité »<sup>174</sup>. Si donc la sympathie entre les habitants et clients

---

<sup>172</sup> Marie-Anne Paveau appelle l'Hôtel du Nord dans le roman de Dabit « le non-lieu par excellence », cf. M.-A. PAVEAU, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *op. cit.*, p. 55. Je reprends le concept de non-lieu dans sa définition minimale comme « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique » (M. AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100)

<sup>173</sup> Cf. B. ALLUIN, « *L'Hôtel du Nord* : un univers dénué de sens », *op. cit.*, p. 32.

<sup>174</sup> J.-L. MARTINET, « Quelle vision du prolétaire ? *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 104.

de l'hôtel s'avère comme factice, le lecteur peut ressentir de la sympathie pour les personnages, notamment pour Louise Lecouvreur : c'est elle qui soigne les malades<sup>175</sup> – même si elle souhaite, comme dans le cas de Monsieur Ladevèze leur prochain départ<sup>176</sup> – et c'est elle qui introduit l'émotion dans la destruction de l'hôtel.

La stratégie narrative, qui procède à la dépolitisation du récit et à la généralisation des personnages comme modèle humain, explique également l'accueil favorable que Dabit a rencontré notamment du côté des défenseurs du roman populiste – et moins dans la critique de la gauche militante. Ainsi, Dabit signale dans sa correspondance avec Roger Martin du Gard que Jean Prévost s'intéresse à son livre même avant sa parution officielle<sup>177</sup> et publie un compte-rendu élogieux dans la *NRF* le 1er janvier 1930 ; André Thérive consacre une critique enthousiaste au roman de Dabit et le compare à l'œuvre de son confrère Lemonnier<sup>178</sup> ; Francis Ambrière, critique des *Nouvelles littéraires*, célèbre le roman de Dabit comme étant une « extraordinaire réussite »<sup>179</sup>. Dans la critique moins enthousiaste de Louis Guilloux pour *Monde*, on trouve également les louanges de la « note parfaitement humaine »<sup>180</sup> du roman. En général, l'accueil est plus favorable chez les critiques de droite que de gauche<sup>181</sup> : cette dernière interprète l'écriture de Dabit comme une trahison, favorisant des récits qui entreprennent l'héroïsation du prolétariat<sup>182</sup>. En effet, le projet de montrer le 'peuple' comme un exemple de la condition humaine s'accorde mieux avec le roman populiste, de même que la tonalité pessimiste du roman<sup>183</sup>.

La généralisation culmine cependant dans une image et un imaginaire de la vie en commun du 'peuple' qui se réduit aux interactions sociales les plus limitées. Mais cette limitation de la vie en commun, qui trouve aussi son expression dans la représentation de l'espace, est exactement le trait le plus distinctif de l'imaginaire du 'peuple' pendant l'entre-deux-guerres : il s'agit d'une culture opprimée, moins par d'autres classes, mais par la modernité en soi et par la dépersonnalisation concomitante. *L'Hôtel du Nord* ne fournit

---

<sup>175</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, *op. cit.*, p. 140-145, p. 175, p. 208sq. *passim*.

<sup>176</sup> *Id.*, p. 142sq.

<sup>177</sup> E. DABIT et R. MARTIN DU GARD, *Eugène Dabit, Roger Martin Du Gard*, 1986, *op. cit.*, p. 404.

<sup>178</sup> A. THÉRIVE, « Les livres », *Le Temps*, 10 janvier 1930, p. 3 3.

<sup>179</sup> F. AMBRIÈRE, « Eugène Dabit », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 8 février 1930, p. 3 3.

<sup>180</sup> L. GUILLOUX, « Compte rendu : Eugène Dabit - *L'Hôtel du Nord* », *Monde*, 30 mai 1930, p. 4 4.

<sup>181</sup> Cf. P. BAUDORRE, « Louis Guilloux et la revue *Monde* », dans F. Dugast-Portes et M. Gontard (éd.), *Louis Guilloux, écrivain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 69-87, p. 52.

<sup>182</sup> Cf. M. RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française: littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*, Paris, A. Michel, 1986, p. 183.

<sup>183</sup> Raoul Stéphan indique déjà le pessimisme du roman populiste, cf. R. STÉPHAN, « Le populisme et le roman populiste », *La Grande Revue*, juillet 1938, p. 523. A propos du pessimisme dans le roman populiste, cf. V. TROTTIER, « Antonine Couillet-Tessier, Jean Pallu, André Thérive... Le pessimisme du roman populiste des années 1930 : impuissance, repli intérieur et solitude », *Aden. Paul Nizçan et les années trente*, octobre 2012, n° 11, p. 75-94.

que les premières indices de l'identification du 'peuple' du roman de l'entre-deux-guerres. Afin de mieux le comprendre, il faut s'intéresser à ses autres romans – et avec ceux-ci, à d'autres spatialités de la vie en commun.

### 5.2.2. *La banlieue verte : les illusions perdues de la vie campagnarde dans Villa Oasis ou les faux bourgeois*

En 1932, Eugène Dabit publie son troisième roman, *Villa Oasis ou les faux bourgeois* après son témoignage de guerre, *Petit-Louis*. La publication ne suscite pas une grande attention de la part des critiques littéraires, mais les premiers comptes rendus, publiés dans *Le Mercure de France* et *Europe*, sont en général positifs<sup>184</sup> : John Charpentier affirme que Dabit « [lui] paraît avoir beaucoup progressé depuis [son] premier livre » par le fait que l'auteur ne se limite pas à un « naturalisme assez brutal » mais « abord[e] le mystère de la vie en étudiant le tourment de l'âme chez des individus très vulgaires »<sup>185</sup>. Jean Duval insiste d'abord sur l'« anxieuse sensibilité » de Dabit qui lui permettrait de « regarder bien au delà [sic] des moyens de l'art »<sup>186</sup> ; si dans le roman « tout n'est pas essentiel » selon le critique, il dégage « une qualité, [...] une certaine attitude devant la vie qui est propre à Dabit et qui est belle : un grand mouvement d'amour le porte vers les êtres » ainsi qu'un style qui se démarque par « une retenue, un effacement admirables »<sup>187</sup> de la part de l'auteur. Les deux critiques littéraires concordent ainsi sur le fait que le roman fait preuve d'une représentation très nuancée et compassionnelle d'un milieu social modeste ; Dabit ne se limiterait pas à une description stéréotypée de « ces déclassés par en haut »<sup>188</sup> ou des « parvenus de l'espèce la plus hideuse »<sup>189</sup> comme les critiques identifient les personnages principaux. *Villa Oasis* brosserait en revanche le portrait très ambivalent et complexe de ses personnages par le fait que les actions ne sont pas l'objet d'une récusation résolue au plan moral de la part de la voix narrative, mais sont présentées avec une certaine distance qui rendrait la dignité humaine aux personnages. Autrement dit, la neutralité du style, qui a été également constatée dans *L'Hôtel du Nord*, devient à nouveau un atout aux yeux de la critique.

---

<sup>184</sup> Il faut contredire à Derek Schilling qui affirme que le roman a vu un « accueil peu enthousiaste », cf. D. SCHILLING, « La grande banlieue d'Eugène Dabit. Essai de géopoétique historique », *op. cit.*, p. 335.

<sup>185</sup> J. CHARPENTIER, « Les romans », *Mercury de France*, n° 822, 15 septembre 1932, p. 653-658, p. 655.

<sup>186</sup> J. DUVAL, « Comptes rendus: Eugène Dabit - *Villa Oasis ou les Faux Bourgeois* », *Europe*, 15 septembre 1932, p. 120-122, p. 120.

<sup>187</sup> *Id.*, p. 122.

<sup>188</sup> J. CHARPENTIER, « Les romans », *op. cit.*, p. 655.

<sup>189</sup> J. DUVAL, « Comptes rendus: Eugène Dabit - *Villa Oasis ou les Faux Bourgeois* », *op. cit.*, p. 121.

*Villa Oasis* introduit néanmoins des nouveautés par rapport à la représentation des liens sociaux : le roman choisit de nouveaux milieux, autant au niveau spatial que social, afin de démontrer l'inanité de la volonté de s'élever dans l'échelle sociale. L'action du roman se concentre sur la vie de trois personnages de la même famille, les Monge, qui vivent pour la première fois ensemble dans un immeuble du bas Montmartre. Hélène, âgée de 19 ans, arrive d'Italie chez sa mère biologique Irma qui l'y a laissée chez une amie et son père biologique. Entre-temps, Irma s'est mariée avec Julien qui est copropriétaire d'un hôtel ambigu ; les deux se sont enrichis et peuvent donc permettre une vie confortable à Hélène. Mais celle-ci, atteinte de tuberculose et bouleversée par le style de vie qui lui est offerte, meurt ; Irma ne peut plus vivre dans la maison où sa fille est morte. Julien vend ses parts de l'hôtel et achète une villa en banlieue. Les époux y sont d'abord heureux et jouissent des attraits de la banlieue avec leurs amis, mais l'hiver, la villa devient un terrain de solitude. Julien revient souvent en ville pour voir ses amis alors qu'Irma est toujours hantée par l'image de sa fille et se noie par accident dans le bassin du jardin. Julien se retire dans la villa. Mais esseulé, d'une tendance alcoolique, il s'ennuie et meurt dans son jardin.

Le résumé du roman laisse transparaître l'importance de l'espace dans la structuration du récit : en effet, chacune des trois parties du roman est concomitante d'un changement de personnage principal – qui n'est pourtant ni le narrateur, ni le seul point de focalisation<sup>190</sup> –, mais aussi d'un changement du statut de résidence : dans la première partie, Hélène emménage chez Irma et Julien dans la rue Bourquin, dans la deuxième partie, Irma et Julien l'abandonnent afin de rentrer d'abord à l'hôtel Montbert, ensuite à la villa et y passent leur premier temps ; dans la troisième partie, la villa devient une prison que les personnages ne quittent plus. En outre, l'action du roman provoque un renversement des imaginaires des valeurs qui s'associent avec les deux chronotopes majeurs du roman, Paris et sa banlieue : si la seconde apparaît au début comme la destination d'une ascension sociale, elle s'avère le point final d'une déchéance sociale et morale des personnages qui s'y retrouvent isolés et dépourvus de moyens de se sauver.

Il faut par conséquent s'intéresser à trois formes d'espaces qui engagent les formes de vie en commun : d'abord, le foyer familial, qui est le centre de la représentation et de la formation de l'identité bourgeoise, ensuite la ville, localité insalubre et lieu de travail qui permet simultanément l'échange avec les amis et la solidarité, et enfin son contraire, la banlieue, lieu de plaisir et de pension qui conduit cependant à l'isolement et à la mort.

---

<sup>190</sup> D. SCHILLING, « La grande banlieue d'Eugène Dabit. Essai de géopoétique historique », *op. cit.*, p. 335.

Comme l'a montré le résumé ci-dessous, le sujet principal du roman est la recherche d'un 'chez soi', non seulement dans le sens d'un domicile stable, mais aussi dans sa valeur symbolique de foyer identitaire et social des personnages. L'établissement d'un véritable foyer identitaire dans la forme de l'intérieur de l'appartement est l'enjeu prépondérant pour Irma et Julien ce que peut constater Hélène lorsqu'elle entre pour la première fois chez eux :

Elle marcha sur un tapis de laine où ses pieds s'enfonçaient, hésita, entra dans une salle à manger où elle se trouvait à l'étroit comme dans le taxi. Une glace lui renvoya son visage : fiévreux, laid, ahuri, et elle eut peine à se reconnaître ; alors, elle demeura plantée sur le seuil, sans un mot.

– Ça te plaît ? demanda Julien. On a de beaux meubles, c'est du massif !

Un buffet monumental aux panneaux de bois sculpté, une desserte, une table, six chaises, une suspension ; et la cheminée couverte de bibelots. [...]

Il entraîna Hélène qui n'avait jamais mis les pieds dans un salon. Elle resta bouche bée, branlant la tête, hébétée, comme devant un mirage, tandis que Julien désignait avec de grands gestes le bureau empire, la vitrine, la bibliothèque, chaque fauteuil, et les tableaux suspendus au mur.

– Tu croyais pas découvrir tant de belles choses ?

Elle tomba dans un fauteuil et, en balbutiant, passa la main sur son front.<sup>191</sup>

L'entrée dans l'appartement d'Irma et de Julien établit pour Hélène l'abîme qui la sépare de ses nouveaux parents. En premier lieu, ils disposent de salles dans l'appartement dont elle n'a jamais vu de ses propres yeux l'existence ; en outre, le décor de la chambre, remplie de meubles et de bibelots, étourdit Hélène et lui donnent l'impression d'être à l'étroit comme dans la cabine d'un taxi. La volubilité de Julien et sa fierté de lui montrer toutes les salles de l'appartement malgré le malaise d'Hélène, enfin, soulignent les différences entre les personnages : tandis qu'Hélène se sent assommée par le décor et par Julien, désireux d'afficher sa réussite économique, les époux s'identifient à travers leurs « belles choses ». Ainsi, Irma réfléchit au moment d'aller au lit aux objets qu'elle pourrait montrer à sa fille le lendemain et la voix narrative ajoute dans le monologue intérieur libre : « Que dirait sa fille d'un luxe pareil ? »<sup>192</sup>.

Les Monge se définissent donc par l'intérieur de leur logement ce qui correspond, comme l'a déjà montré Walter Benjamin dans son essai sur Paris, au statut du bourgeois à partir du XIXe siècle<sup>193</sup>. En parallèle avec l'essai de Benjamin, Dabit insiste sur le tapis

---

<sup>191</sup> E. DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, Paris, Gallimard, 1998, p. 18sq.

<sup>192</sup> *Id.*, p. 22.

<sup>193</sup> Cf. W. BENJAMIN, « Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts », dans W. Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, S. Unseld (éd.), Francfort, Suhrkamp, 1961, p. 185-200, notamment p. 192-194 et W. BENJAMIN, « Paris, Capitale du XIXe siècle », dans *Gesammelte Schriften 5: Das Passagen-Werk*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1989, p. 60-77, 67-69.



de laine dont la structure molle retient la trace de l'habitant dans l'appartement, l'étroitesse de la salle à manger correspond à la volonté du bourgeois de construire son intérieur à l'image d'un étui qui le protège et le rend étranger par rapport à l'extérieur – et ainsi du monde social – et le grand nombre de bibelots sur la cheminée ainsi que la vitrine indiquent le penchant pour les collections qui doivent doter les simples marchandises d'une valeur personnelle<sup>194</sup>.

La description de l'intérieur des Monge ainsi que des sentiments qu'ils expriment par rapport à celui-ci confirme donc clairement la volonté des époux de réussir et de s'élever à la classe bourgeoise. En effet, Irma confesse littéralement qu'elle « veu[t] devenir quelqu'un, tu en profiteras »<sup>195</sup>. Son ambition pour le succès social est si prononcée qu'elle ne se rend même pas compte du malaise d'Hélène qui se sent complètement déplacée. Les descriptions de l'apparence extérieure d'Hélène, en revanche, confirment le contraste : alors que son visage lui paraît « fiévreux, laid, ahuri », les meubles de l'appartement sont « du massif », l'intérieur est « cosu »<sup>196</sup> tandis qu'Hélène « n'était pas trop bien nippée »<sup>197</sup>. Par conséquent, Hélène ne peut pas s'identifier à l'intérieur qui l'entoure lorsqu'elle rejoint sa mère : trop grandes sont les différences entre sa manière de vivre et la compréhension bourgeoise de l'intérieur qui « n'est pas uniquement l'univers du particulier, il est encore son étui »<sup>198</sup>, selon la formule de Benjamin.

Ce que Julien et Irma considèrent comme confortable et luxueux bouleverse Hélène qui a grandi dans un milieu beaucoup plus modeste. Afin de se sentir à l'aise, elle a justement besoin de moins de décoration et moins de modernité comme dans l'intérieur de la famille de Berthe, la sœur de son beau-père Julien :

La salle à manger était plus étroite que celle des Monge, mais aussi encombrée ; seulement les meubles étaient vieux, la suspension démodée avec sa grosse lampe à pétrole. Hélène fut vite à l'aise. Oncle Ernest et tante Berthe la tutoyaient déjà ; quant à Étienne, il lui disait vous. Elle parlait presque sans arrêt, racontait ses promenades, détaillait ses visites dans les grands magasins.<sup>199</sup>

La rencontre avec la famille de Berthe est la seule où Hélène ne se sent pas déplacée et la narration suggère que l'agencement de la salle à manger provoquerait ce changement d'attitude. En effet, Hélène « ne se sentait pas différente des Arenoud, plus proche d'eux

---

<sup>194</sup> Comme le confirme Macho Vargas, les bibelots sont également le symbole du statut économique des personnages (cf. A. MACHO VARGAS, « À propos des espaces dans Villa Oasis d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 141).

<sup>195</sup> E. DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>196</sup> *Id.*

<sup>197</sup> *Id.*, p. 22.

<sup>198</sup> W. BENJAMIN, « Paris, Capitale du XIXe siècle », *op. cit.*, p. 68.

<sup>199</sup> E. DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, *op. cit.*, p. 43.

qu'elle ne l'était parfois d'Irma »<sup>200</sup> ; bien que l'intérieur soit décrit comme 'aussi encombré', le style des meubles, usés et démodés, réduit l'écart entre les personnages de sorte qu'un dialogue amical peut se développer, conduisant jusqu'au tutoiement d'Hélène par son 'oncle' et sa 'tante'. Ce rapport amical contraste fortement avec les liens sociaux qu'Hélène ne peut qu'observer chez sa mère et son beau-père : dans les conversations avec le père Adam, elle n'est jamais incluse et sa mère lui demande d'aller se coucher afin qu'ils puissent parler plus librement<sup>201</sup> ; la plupart du temps, Hélène reste seule dans l'appartement et développe une peur de la solitude<sup>202</sup>.

Si le malaise d'Hélène par rapport à l'intérieur des Monge est pratiquement constant, Irma et Julien non plus ne parviennent pas à s'y sentir à l'aise à partir du moment où Hélène tombe malade. Lorsque les deux personnages discutent de la possibilité de soigner Hélène à la maison, Julien déclare qu'il n'est pas « bon pour payer une infirmière et vivre dans la pharmacie »<sup>203</sup> et Irma aussi s'avère phobique des microbes ; pendant la maladie, Irma s'enferme la plupart du temps dans la chambre pour ne pas voir Hélène au point de mourir dans le salon<sup>204</sup>. La tuberculose conduit donc à la destruction de l'idylle familiale qui s'annonçait à peine au début du roman : le grand appartement de la rue Bourquin devient un espace fractionné qui emprisonne les personnages dans des chambres différentes et l'aspect des salles change aussi étant donné que Julien a dû adapter la décoration aux besoins d'accueillir la malade. Cette transformation de l'appartement en « pharmacie », dans un espace de mort et de solitude<sup>205</sup> au lieu d'un espace de vie et de convivance, illustre le manque d'une véritable vie en commun ce dont Hélène se rend compte sur son lit de mort :

Elle regarda le ciel d'été, écarquilla les yeux ; puis sa tête retomba. Plus lourde devenait chaque jour sa solitude. Quand on l'entourait, elle restait seule. Ses amis, ah ! elle les connaissait maintenant, secs, insoucians, indifférents, vaniteux, menteurs, « tous des parvenus, disait Berthe, des gens comme nous, mais eux n'ont qu'une idée : être pris pour des bourgeois ». Il n'y avait que les Arenoud pour l'aimer sincèrement, et sa mère.<sup>206</sup>

La clarté de sa pensée pendant sa maladie dévoile à Hélène la véritable nature des rapports sociaux et des personnes qui l'entourent. Autour d'elle, il n'y a que des « faux bourgeois » qui s'intéressent seulement à l'apparence et à leur appartenance à une classe au lieu de manifester une véritable solidarité avec les plus faibles. Les seuls à s'intéresser à elle, selon

---

<sup>200</sup> *Id.*

<sup>201</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>202</sup> *Id.*, p. 52.

<sup>203</sup> *Id.*, p. 59.

<sup>204</sup> *Id.*, p. 78.

<sup>205</sup> A. MACHO VARGAS, « À propos des espaces dans Villa Oasis d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 142.

<sup>206</sup> E. DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, *op. cit.*, p. 80.

Hélène, sont sa mère et les Arenoud. Comme le montrent les explications ci-dessus, Irma ne porte cependant pas beaucoup d'attention à sa fille, trop occupée d'elle-même et de son bien-être. En conséquence, il ne reste que les Arenoud qui représentent la solidarité dans le roman de Dabit. De cette façon, le roman établit une distinction entre les personnages : d'un côté, le lecteur trouve les « faux bourgeois », c'est-à-dire les Monge, leurs amis Alfred et le père Adam, de l'autre, les « gens comme nous », c'est-à-dire le 'peuple', composé par Hélène et les Arenoud. Du côté des premiers, le lecteur ne trouve que l'égoïsme et l'avidité de s'enrichir<sup>207</sup> ; de l'autre, l'amour et la solidarité. Cette distinction va de pair avec un changement de jugement à propos de l'espace : si Hélène se sent mal à l'aise chez sa nouvelle famille, elle se sent rapidement intégrée dans la maison des Arenoud. L'espace de l'appartement est ainsi le miroir des sentiments des personnages et de la cohésion sociale entre eux.

Cela est réaffirmé plus tard dans le roman : après la mort d'Hélène, sa mère sombre dans la dépression et continue à penser à sa propre mort. Julien réagit en lui proposant de rénover l'appartement et d'installer au lieu de la chambre d'Hélène une salle de bain<sup>208</sup>. Ses efforts de rénovation semblent porter des fruits, mais un détail de la décoration de la nouvelle maison déclenche à nouveau les angoisses d'Irma :

Elle songeait qu'elle n'avait plus mis les pieds chez eux depuis l'enterrement. Ici, Hélène était morte. Mais Julien avait bien fait les choses, rien ne rappelait cette agonie. Un papier neuf ; les livres sur les étagères, une table basse, deux fauteuils de cuir à la place de leurs vieux meubles. Tout disait l'ordre, la propreté, la richesse. Soudain, elle poussa un cri. Au-dessus de la cheminée où une glace autrefois pendait, une photographie dans un beau cadre.

– C'est une surprise, avoua Julien. La photo qu'on avait prise de ta gosse à Lausanne, j'en ai fait exécuter un agrandissement en couleurs naturelles. On croirait qu'elle va parler, hein ?<sup>209</sup>

Si la seule façon de guérir pour Irma semble le changement de l'espace, Julien a commis une erreur dans la rénovation et a implanté dans l'espace privé de leur appartement le souvenir d'Hélène sous la forme d'une photo. De cette manière, elle demeure au niveau de l'agencement de l'appartement le résidu de la vie avant la rénovation ; l'appartement reflète à nouveau les obsessions d'Irma. Son trouble et son refus simultané de permettre à Julien d'enlever la photo montrent le rapport intime que l'espace entretient chez les personnages avec leur propre identité : l'intérieur reflète la pensée d'Irma, par conséquent

---

<sup>207</sup> Ainsi, Irma rappelle à sa fille : « Mais les affaires avant tout ; tu dois comprendre, tu n'es plus une gamine » (*Id.*, p. 51).

<sup>208</sup> *Id.*, p. 91.

<sup>209</sup> *Id.*, p. 113sq.

il est tant autant douloureux de regarder la photo qui représente la mémoire et que de l'enlever.

L'appartement devient ainsi un *locus horribilis*<sup>210</sup> et sa valeur se trouve complètement transformée : si au début l'appartement était surtout le symbole de la réussite économique des Monge, la photographie rappelle l'échec social et la perte de la famille. Cet échec révèle à Irma sa solitude et l'inanité de son existence : entourée de luxe, Irma a troqué le rapport social solidaire et amical du 'peuple', présent dans les interactions d'Hélène avec les Arenoud, contre la richesse. Ni Julien, ni même Irma ne se rendent cependant compte du fait que le décor n'est pas la vraie source du malaise ; par conséquent, ils achètent la villa Oasis avec l'espoir d'échapper à la dépression et au trauma d'Irma. Dans le jardin de la villa, cependant, l'existence du bassin conduit à nouveau Irma à se croire menacée par le décor :

Là, elle avait passé une partie de l'hiver ; elle y vivrait encore des années, avec sous les yeux ce bassin dont elle observerait indéfiniment la surface morne. Quand elle avait contemplé le portrait de sa fille, l'eau, comme un miroir, lui renvoyait l'image d'Hélène et elle poursuivait son rêve.

Elle regarda le bassin au bord duquel se tenait Julien. Il aimait à raconter qu'il avait un lac dans sa propriété. « Un lac, les gars, un vrai lac ! » L'imbécile ! Elle lui en voulait de son calme. Impossible de lui avouer que ce bassin l'attristait, il aurait ricané.<sup>211</sup>

Tandis que pour Julien le bassin représente un symbole de sa réussite économique, Irma associe la surface de l'eau à la mort – parce qu'elle ne sait pas nager – et, en conséquence, à Hélène. Encore une fois, le décor prend donc le sens, au moins pour elle, de la fragilité de la vie ce qui l'empêche de jouir de son aisance bourgeoise dans la villa. Plus encore, le bassin devient la véritable incarnation de l'incompréhension entre elle et son époux<sup>212</sup>. Au lieu d'accueillir les époux et de représenter un foyer identitaire, la villa devient donc une prison qui signale le danger de la vie bourgeoise, toujours menacée par des attaques de l'extérieur : « Une nuit, on était venu pour cambrioler ; une autre nuit, elle avait cru la maison hantée par le fantôme d'Hélène. Elle suffoqua. Julien avait tiré leur porte, fermé les fenêtres, elle était dans cette chambre comme dans une prison dont le matin la délivrerait »<sup>213</sup>. L'arrivée tant désirée de la retraite et du bien-être s'avère alors un véritable cauchemar qui conduit à l'isolement des époux. Julien, aussi, regrette son départ du travail et commence à insulter Irma : « J'ai fait assez de blagues, je devrais être au Montbert à

---

<sup>210</sup> A. MACHO VARGAS, « À propos des espaces dans Villa Oasis d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 142.

<sup>211</sup> E. DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, *op. cit.*, p. 169sq.

<sup>212</sup> A. MACHO VARGAS, « À propos des espaces dans Villa Oasis d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 144.

<sup>213</sup> E. DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, *op. cit.*, p. 182.

gagner du pèze, plutôt que d’habiter la cambrousse avec une femme bête comme trente-six cochons ! »<sup>214</sup>

La villa qui devait être la culmination du rêve bourgeois se transforme en enfer<sup>215</sup>. Cette transformation illustre les dimensions de l’échec des « faux bourgeois » de construire un chez soi. Julien se rend compte que ses interactions avec son entourage se basent uniquement sur l’intérêt économique<sup>216</sup> et qu’« il avait gâché sa vie pour un faux idéal ; il aurait dû rester tout bonnement ouvrier comme Berthe et son frère Charles »<sup>217</sup>. L’ascension sociale ne permet donc pas la vie en commun réussie, au contraire, elle empêche le développement des rapports sociaux et ne promet que l’isolement, autant à l’échelle spatiale que sociale. De cette manière, la représentation du matérialisme bourgeois souligne comment Dabit veut revaloriser la vie du ‘peuple’ comme seule véritable forme de vie en commun, modèle contraire de l’ascension sociale et de la quête de la modernité et du confort<sup>218</sup>.

Ces remarques indiquent que l’agencement de l’espace chez Dabit est toujours accompagné d’un système de valeurs bipolaires qui s’attribuent aux lieux décrits de manière oscillante. Le changement de point de vue dote les espaces représentés de valeurs différentes qui entrent parfois en contradiction ; de cette manière, le roman atteint un fort degré de complexité au niveau de la description de l’espace et des milieux sociaux<sup>219</sup>. Ce procédé est notamment visible si l’on compare la représentation de la ville à celle de la banlieue dans le roman. La ville de Paris se montre d’abord sous le signe du commerce et de l’abondance : non seulement le logement des Monge affiche le luxe, mais les grands magasins dans lesquelles Hélène accompagne Irma sont également l’incarnation d’un « paradis » où « s’entassaient des étoffes chatoyantes, dans les vitrines s’alignaient des objets précieux » que gardent « des vendeuses belles comme des fées »<sup>220</sup>. Mais ce pays de cocagne est également troublant par la masse d’impressions qu’il suscite chez Hélène :

Mais ce bonheur lui semblait lourd à gagner. Une chaleur suffocante l’étouffait, des parfums l’écoeuraient ; elle devait suivre sa mère qui paraissait infatigable.

---

<sup>214</sup> *Id.*, p. 193.

<sup>215</sup> Cf. D. SCHILLING, « La grande banlieue d’Eugène Dabit. Essai de géopoétique historique », *op. cit.*, p. 342.

<sup>216</sup> « – On prétend que vous avez tenu un bordel à Paris...

– On racontait pas ça quand on empochait mon pognon, répliqua Julien. J’ai peut-être tenu quelque chose dans ce goût-là ; mais pas en France. Des cancons ! Tous, si je voulais lâcher des sous, ils fermeraient le bec. » (E. DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, *op. cit.*, p. 184).

<sup>217</sup> *Id.*, p. 237.

<sup>218</sup> Cf. D. SCHILLING, « La grande banlieue d’Eugène Dabit. Essai de géopoétique historique », *op. cit.*, p. 343.

<sup>219</sup> Cf. A. MACHO VARGAS, « À propos des espaces dans Villa Oasis d’Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 138.

<sup>220</sup> E. DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, *op. cit.*, p. 33.

Quelquefois tout se brouillait sous ses yeux, ce paradis devenait un enfer où grimaçaient des femmes peintes et des hommes aux gestes maniérés.<sup>221</sup>

En empruntant le point de vue d'Hélène, fille simple du 'peuple', Dabit souligne l'ambivalence des richesses et du luxe ; le personnage voit l'écart de sa normalité comme un exploit et comme inauthentique. De cette manière, le luxe dont Irma « ne peut s'en passer »<sup>222</sup> est immédiatement dévalorisé comme un écart de l'authenticité et de la vie honnête. Le même procédé est employé dans la représentation du Café des Courses, lieu de rencontre pour Julien et ses amis : d'une part, le café est le lieu qui dote Julien et ses compagnons d'une certaine identité, étant donné qu'ils disposent de leur propre coin où uniquement eux seuls peuvent s'asseoir. Cette emprise sur l'espace<sup>223</sup>, d'autre part, est contrasté par le point de vue d'Hélène qui « [p]lusieurs fois, [...] y avait sans aucun plaisir retrouvé son oncle »<sup>224</sup>. De cette manière, il devient aisément compréhensible pour le lecteur comment la mort d'Hélène suscite une transformation aussi drastique de la conception de la ville, de l'idéal du lieu du travail et du profit bourgeois en un lieu insalubre et en « mouvoir »<sup>225</sup> : les jugements d'Hélène, *outsider* de cette vie bourgeoise citadine, déterminent le regard du lecteur sur le luxe et les formes de socialité représentées de sorte qu'il se rend facilement compte de l'inanité de l'existence des Monge.

La banlieue, en revanche, est notamment associée à l'imaginaire de la santé et du plaisir. C'est Alfred, l'ami de Julien, qui lui conseille de s'établir comme rentier à la campagne parce qu'Irma « s'anémie »<sup>226</sup> et Julien assure à Irma que « [c]'est pour toi que je bazarde. Si t'étais pas malade... »<sup>227</sup>. De cette façon, la banlieue représente un endroit de santé et effectivement, Irma constate qu'elle va mieux quand elle arrive à la villa<sup>228</sup>. Cet imaginaire de la banlieue comme foyer de la santé s'explique notamment par le « grand air »<sup>229</sup> qui provoque la faim et par la large présence de la nature. Car la banlieue dont Julien et Irma font connaissance est notamment marquée par le paysage et non par les mouvements sociaux ; la villa est le représentant du rêve pavillonnaire qui ne se réalise pas pour la plupart des banlieusards dans l'entre-deux-guerres, demeurant comme « mal-lotis » dans des lotissements dépourvus d'un accès à l'eau courante ou aux routes<sup>230</sup>. De

---

<sup>221</sup> *Id.*

<sup>222</sup> *Id.*, p. 34.

<sup>223</sup> A. MACHO VARGAS, « À propos des espaces dans Villa Oasis d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 139.

<sup>224</sup> E. DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>225</sup> D. SCHILLING, « La grande banlieue d'Eugène Dabit. Essai de géopoétique historique », *op. cit.*, p. 337.

<sup>226</sup> E. DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>227</sup> *Id.*, p. 112.

<sup>228</sup> *Id.*, p. 119.

<sup>229</sup> *Id.*

<sup>230</sup> Cf. A. FOURCAUT, *La banlieue en morceaux. La crise des lotissements défectueux en France dans l'entre-deux-guerres*, Grâne, France, Créaphis, 2000.

ce point de vue, *Villa Oasis* se sert des poncifs et d'un imaginaire idéaliste de la banlieue comme terrain de la liberté, de la santé et du plaisir populaire qui attire avec le paysage et les guinguettes. Cet imaginaire se répand par le biais de la littérature populaire sur la 'partie de campagne' depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et devient plus important avec des auteurs comme Paul de Kock pendant le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>231</sup> ; pendant l'entre-deux-guerres, il est en outre diffusé par les guides touristiques de la banlieue qui évoquent lentement le peuplement de la banlieue avec les pavillons et les villas populaires<sup>232</sup>.

Dans ses premières représentations de la banlieue, Dabit emprunte le même regard sur la commune fictive de Chapelle-sur-Seine qui devient le nouveau lieu de résidence des Monge<sup>233</sup>. Si Julien choisit la villa Oasis pour s'y retirer, c'est parce qu'il cherche l'idylle campagnard où « on vient [...] pour vivre de ses rentes en braves bourgeois, et se vautrer dans l'herbe »<sup>234</sup> et avec leurs amis, Julien et Irma passent une journée qui correspond parfaitement au modèle de la partie de campagne :

C'était une belle journée de juillet. Ils se découvraient du goût pour la campagne, particulièrement pour cette région où ça ne puait pas le fumier, où l'on ne voyait ni fermes ni croquants, où l'on ne trouvait pas d'usines ni de communistes ; et on était à cinq minutes de la forêt, de la Seine, où l'on pouvait aller rire dans les guinguettes.<sup>235</sup>

La banlieue se présente comme le terrain parfaitement dépeuplé, propice à l'expérience de la nature. L'absence des fermes et des usines marque la banlieue autour de la villa comme lieu de plaisance. Chapelle-sur-Seine est un terrain réservé à la récréation et l'élimination de chaque signe de travail le prédestine à la retraite et au nouveau mode de vie d'Irma et de Julien<sup>236</sup>. La banlieue représente ainsi le contraire de la ville de Paris qui

---

<sup>231</sup> Cf. à ce propos l'article de J. CSERGO, « Parties de campagne. Loisirs périurbains et représentations de la banlieue parisienne, fin xviii<sup>e</sup>-xix<sup>e</sup> siècles », *Sociétés & Représentations*, n° 17, 2004, p. 15-50. Je voudrais également signaler les travaux de ma collègue Constance Barbaresco à propos du sujet : cf. C. BARBARESCO, « La partie de campagne chez Paul de Kock, itinéraire dans les environs de Paris », dans *Chemins de traverse en fiction. Actes du colloque interdisciplinaire de jeunes chercheurs.ense.s, ENS Ulm, 19 et 20 mai 2017*, Paris, La Taupe médite, 2018

<sup>232</sup> A. FOURCAUT, E. BELLANGER et M. FLONNEAU (éd.), *Paris/banlieues: conflits et solidarités. Historiographie, anthologie, chronologie, 1788 - 2006*, Paris, Créaphis, 2007, p. 186.

<sup>233</sup> Macho Vargas signale que le nom de « Chapelle-sur-Seine » renvoie « à une banlieue quelconque » (cf. A. MACHO VARGAS, « À propos des espaces dans Villa Oasis d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 143) alors que Schilling voit uniquement un signal fictionnel dans l'appellation (D. SCHILLING, « La grande banlieue d'Eugène Dabit. Essai de géopoétique historique », *op. cit.*, p. 338). Dabit semble cependant avoir eu un modèle concret pour son roman ce qui indique son carnet de notes pour le roman : en effet, l'histoire des Monge est la mise en récit de l'histoire de son oncle Émile et de sa tante Raymonde, Dabit se représente lui-même dans le personnage du cousin timide d'Hélène, Étienne Arenoud, le modèle pour Chapelle-sur-Seine est la commune de Chartrettes, proche de Melun (E. DABIT, *Carnet de Notes – Villa Oasis*, Bibliothèque nationale de France, NAF 16565, p. 2 et 4).

<sup>234</sup> E. DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>235</sup> *Id.*, p. 141.

<sup>236</sup> Cf. D. SCHILLING, « La grande banlieue d'Eugène Dabit. Essai de géopoétique historique », *op. cit.*, p. 341.

est toujours associée au travail, à la possibilité de « gagner du pèze »<sup>237</sup>. Pour cette raison, les personnages s'offusquent également quand il est question des ouvriers communistes qui se mobilisent en banlieue :

La conversation roula sur les pauvres qui en général étaient responsables de leur misère. Chacun fournit des exemples de leur imprévoyance et de leur manque de reconnaissance envers les patrons.

– Dire que ça veut tout chambarder !

– Nous aussi, on a été ouvriers, on a connu la souffrance !

– Qu'ils nous laissent finir nos jours tranquillement. Du reste, leur révolution, c'est pas pour demain.<sup>238</sup>

Les personnages se désolidarisent pour deux raisons du communisme tout en revendiquant leurs origines ouvrières : d'une part, ils sont des parvenus qui ont réussi à s'élever à une condition supérieure et se situent maintenant du côté des dominants ; d'autre part, ils n'acceptent pas dans l'espace récréatif dans lequel ils se trouvent la présence d'un discours sur la lutte des classes qui leur rappellerait le monde du travail. Les personnages s'opposent à une restructuration de la société et tiennent pour cette raison à l'ordre des choses, tant au niveau politique qu'au niveau de l'espace. Ce fait est également illustré par la visite des Arenoud chez les Monge : les premiers ne réussissent pas à s'amuser à la villa, trop habitués à mener une vie active ; les Monge, en revanche, notamment Irma, se sentent agressés par les remarques de Berthe qui indique l'écart économique qui les sépare<sup>239</sup>. Au niveau narratif, Dabit effectue par l'annulation de la dimension politique de la question ouvrière une première aliénation de ses personnages principaux face au 'peuple' qui les entoure : étant donné que ses personnages représentent des individus qui se désolidarisent de leur classe afin de monter, ils se retrouvent isolés, sans réseau social qui pourrait les accueillir.

L'isolement des protagonistes s'aggrave encore. En effet, si la confrontation bipolaire entre la ville laborieuse et la banlieue récréative demeure stable tout au long du récit, la perception du silence et du vide de la nature change chez les personnages : en hiver, les Monge se sentent opprimés par le calme de leur entourage. Après un bref retour en ville pendant lequel Irma devient de moins en moins capable de travailler, les Monge s'ennuient encore davantage dans leur vie quotidienne à deux et commencent à s'éloigner

---

<sup>237</sup> E. DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, op. cit., p. 193.

<sup>238</sup> *Id.*, p. 141.

<sup>239</sup> *Id.*, p. 147 : « Irma se disait que Berthe leur lançait trop souvent 'des pépins'. Elle jugeait leurs discussions superflues, regrettait l'absence de ses amis qui étaient de bons vivants. Voyons, il y avait toujours eu des riches et des pauvres, fallait les deux pour créer un monde ; maintenant, qu'elle était riche elle ne souhaitait aucun changement et si les Arenoud parlaient en ce sens elle voyait là une menace, comme le geste, d'un voleur pour la dévaliser. En France, heureusement, il y avait de l'ordre, chacun tenait la place que le sort lui avait donnée ».



l'un de l'autre. Ainsi Julien pense : « Leur vie de rentier, quel ennui ! Un mois plus tôt, il vivait à Paname. Maintenant, il était seul avec une neurasthénique, une détraquée »<sup>240</sup>. Irma, à son tour, commence à développer du mépris envers son époux comme je l'ai indiqué ci-dessus. L'aliénation de la classe et le manque de solidarité avec le combat des ouvriers communistes est donc suivi par un désengagement mutuel des deux époux.

La banlieue ne peut même pas garantir le même genre de compagnonnage que les Monge connaissent à Paris dans le Café des Courses : bien que Julien constate dès le début que l'auberge « ne valait pas le Café des Courses, mais avait un air pimpant »<sup>241</sup> et qu'il se lie d'amitié avec le patron Paul, leur amitié s'appuie uniquement sur la nostalgie de la vie parisienne et notamment du quartier de Montmartre : « Pour tous deux, c'était le bon temps lorsqu'ils descendaient le Faubourg ; ils s'arrêtaient devant les affiches du 'Palace' ; entraient dans un bar. Ces années ne reviendraient jamais. Autour d'eux, la nuit, le froid, la solitude »<sup>242</sup>. Tous les liens que Julien entretient encore en banlieue se basent sur l'idéalisation de Paris qui semble de moins en moins accessible aux personnages<sup>243</sup>. Comme le confirme John Charpentier dans son compte rendu du roman, les protagonistes sont « [i]ncapables de vivre seuls, comme tous les médiocres, et de se suffire à eux-mêmes en tirant profit de leurs loisirs »<sup>244</sup> ; tout en s'inscrivant dans l'imaginaire social du 'peuple', Dabit montre donc à quel point l'ascension des Monge est inutile : les protagonistes n'ont pas les recours nécessaires pour jouir de l'inactivité et de la liberté parce qu'ils auraient besoin d'un véritable lien social.

Les protagonistes du roman cherchent à remplir ce vide d'abord en s'identifiant avec le progrès et la modernité : Julien achète d'abord une voiture afin de mieux se déplacer entre la ville et la banlieue<sup>245</sup>, puis un phonographe qui doit « chass[er] le silence toujours angoissant du soir »<sup>246</sup>. Déjà avant d'emménager, Julien commande de grands travaux de rénovation qui changent l'aspect de la villa : il demande de boucher les fenêtres qui donnent sur la rue « pour être chez nous »<sup>247</sup>. De cette manière, il veut s'appropriier l'espace<sup>248</sup> ; mais simultanément, les travaux l'isolent des autres habitants de la commune.

---

<sup>240</sup> *Id.*, p. 169.

<sup>241</sup> *Id.*, p. 120.

<sup>242</sup> *Id.*, p. 158.

<sup>243</sup> *Id.*, p. 159 : « Les amis que Julien possédait à Chapelle-sur-Seine ne savaient lui parler que de Paris ». Cf. aussi D. SCHILLING, « La grande banlieue d'Eugène Dabit. Essai de géopoétique historique », *op. cit.*, p. 344.

<sup>244</sup> J. CHARPENTIER, « Les romans », *op. cit.*, p. 655.

<sup>245</sup> E. DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>246</sup> *Id.*, p. 139.

<sup>247</sup> *Id.*, p. 140.

<sup>248</sup> Cf. A. MACHO VARGAS, « À propos des espaces dans Villa Oasis d'Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 143.

Cet écart devient d'autant plus flagrant quand Julien se résout, à la suite de la demande pressante d'Irma, de supprimer le bassin, ce qui attire les plaintes des voisins<sup>249</sup>.

De cette manière, Dabit ne confronte pas vraiment les citadins contre la population rurale, mais plutôt la bourgeoisie, éprise de la modernité et de la modernisation, contre le 'peuple' et sa prédilection pour la tradition. Comme c'est déjà le cas à la fin de *L'Hôtel du Nord*, Dabit critique indirectement, en mettant en scène la volonté incessante des Monge de transformer leur propriété, la morale d'une 'fausse bourgeoisie' qui ne se contente pas du charme de la nature et des traditions.

Ces deux éléments sont néanmoins les valeurs les plus importantes de la campagne selon Dabit. Or, la modernité, la mobilité des citadins et l'extension des frontières de la ville corrompent l'aspect campagnard de la banlieue et la transforment en un espace qui perd peu à peu de son caractère. Plus que dans son roman *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, cette critique devient surtout palpable dans *Faubourgs de Paris* qui contient plusieurs essais sur les espaces périphériques de la capitale et de leurs modes de vie. À propos de la « Grande banlieue sud », Dabit constate qu'il « voi[t] les signes de [l]a mort »<sup>250</sup> de la campagne banlieusarde :

De place en place, des écriteaux annoncent des terrains à vendre. Ils ont poussé comme du chiendent, là où il y a une « vue » : la plaine, le champ d'aviation d'Orly avec ses deux hangars aux voûtes immenses comme celles d'une gare, et une zone déjà construite. Impossible d'oublier les hommes. Autrefois, les champs encerclaient les villes ; aujourd'hui, c'est l'inverse.<sup>251</sup>

La campagne disparaît en faveur du lotissement et de la construction continue de nouveaux bâtiments. Mais ce ne sont pas seulement les bâtiments qui détruisent la nature, les voitures et les avions, le bruit des machines et des véhicules, « une rumeur qui annonce l'avenir » va à l'encontre des « traces du passé »<sup>252</sup> que représentent les villages et les vergers dans la campagne.

Mais le véritable objet de révolte dans *Faubourgs de Paris* est le fait que cette modernisation de la banlieue ne conduit pas à une amélioration des conditions de vie :

Autour de ces villas, l'espace libre se resserre. Jardinets entourés de grillages, baraques à poules et à lapins, les possesseurs de ces maigres biens sont prisonniers. Ils vont chaque jour travailler à Paris, rentrent chaque soir éreintés ; et le dimanche, ils réparent les ravages du mauvais temps, ratissent, édifient une cabane. Ils sont propriétaires ; dans leur maison, comme l'escargot dans sa coquille. Ils ont plein la bouche de leur jardin, de leurs plantations ; leur lotissement est un monde ! Pour réaliser un vieux rêve, ils ont créé des villages

---

<sup>249</sup> E. DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, op. cit., p. 176.

<sup>250</sup> E. DABIT, *Faubourgs de Paris*, op. cit., p. 107.

<sup>251</sup> *Id.*

<sup>252</sup> *Id.*, p. 110.

dont l'avenir est misérable ; ils n'ont su qu'asservir bourgeoisement la terre, l'enlaidir, la partager.<sup>253</sup>

Ce n'est plus la banlieue campagnarde que les Monge retrouvent dans *Villa Oasis*. Dans « Grande banlieue sud », Dabit évoque directement le sort des mal-lotés en banlieue. De cette manière, il signale dans son essai un autre piège du rêve pavillonnaire : l'idée que les propriétaires d'un lotissement en banlieue auraient l'occasion de vivre plus près de la campagne s'avère trop souvent une illusion et ne conduit qu'à la construction de « villages dont l'avenir est misérable » ; autrement dit, les 'petites gens' n'ont pas d'échappatoire à la misère, les conditions de vie pauvres et le resserrement de leur espace vital n'apparaissant que d'une manière différente en banlieue. Si à l'époque de Dabit le peuplement de la banlieue représente toujours le progrès, il indique cependant que ce progrès n'améliore pas les conditions de vie du 'peuple', au contraire, il l'écarte seulement plus loin du centre de la capitale.

Dans les deux cas, Eugène Dabit montre que la vie en commun du 'peuple' ne s'améliore pas en dehors de la ville. La banlieue ressemble d'abord à la promesse de santé et de bonheur dans *Villa Oasis*, alors que la ville est identifiée à la mort et la maladie, mais la banlieue verte s'avère une prison où les individus perdent leur ancrage dans la société. Plus encore : l'acquisition de leur propre villa, la rénovation et la condition de rentier devraient souligner l'ascension sociale que les protagonistes ont vécue, mais leur séjour en banlieue n'engendre que du malheur et de la solitude. Cela s'explique par une double trahison que Dabit souligne dans son roman : d'abord, une trahison des origines qui est mise en scène par la mort et l'abandon d'Hélène, la fille perdue d'Irma, mais aussi par l'abandon de l'ancienne résidence des Monge qui reflète leur caractère. Cette trahison des origines et de l'espace du 'chez soi' cache cependant une seconde trahison, plus grande encore : celle de la classe sociale. En effet, à travers l'ascension sociale à laquelle les Monge parviennent par le biais d'un travail 'malhonnête' comme copropriétaires d'une maison de passes, ils sortent de leur classe et n'arrivent plus à se comprendre avec les ouvriers, représentés par les Arenoud, sœur et beau-frère de Julien.

En mettant en scène cette double trahison, Dabit revient à la dichotomie entre ville et campagne et montre que la banlieue devient le terrain central du conflit entre les deux systèmes. Les protagonistes de *Villa Oasis* associent des valeurs morales différentes à ces deux topographies ; en mélangeant les points de vue, Dabit brosse un portrait complexe du terrain de la banlieue comme un espace ambigu qui mélange la modernité et

---

<sup>253</sup> *Id.*, p. 117.

la tradition, qui incarne le choc entre campagne et urbanisme ainsi qu'entre bourgeoisie aisée et 'peuple' modeste. Dans l'essai « Grande banlieue sud » de *Faubourgs de Paris*, cette ambiguïté est aussi évoquée par la transformation de l'espace loti. La position de Dabit face à l'urbanisation de la banlieue y est évidente : l'écrivain déplore la perte de la campagne et de ses manières de vivre, *a fortiori* parce que les lotissements de la banlieue ne conduisent pas à l'amélioration des conditions de vie du 'peuple'.

De cette manière, Dabit utilise la mise en scène de l'espace afin de montrer les transformations des rapports sociaux du 'peuple' et arrive toujours à la même conclusion : le 'peuple' est le grand perdant de la modernité qui l'asphyxie et isole. Ces remarques montrent donc que les transformations de l'espace (péri-)urbain vont toujours de pair avec un changement de la morale du 'peuple' jugé souvent aussi dévastateur que les rénovations de la ville par les auteurs de la nébuleuse populiste<sup>254</sup>. Le prochain chapitre illustrera de plus près la représentation des changements moraux en juxtaposant l'œuvre d'Eugène Dabit à celui de Léon Lemonnier, de Marcel Aymé et de Jean Prévost.

---

<sup>254</sup> Seulement des auteurs prolétariens comme Henry Poulaille mettent en scène une communauté populaire fonctionnelle, mais seulement parce qu'ils portent un regard nostalgique sur le 'peuple' de l'avant-guerre, cf. 6.2.1.

### 5.3. La fin de la solidarité populaire ? Individualisme et changement des mœurs

Les deux premiers sous-chapitres ont ainsi déjà illustré la façon dont l'esthétique populiste envisage la communauté du 'peuple' : strictement astreint à un certain quartier, plus encore, se manifestant pour la plupart dans un seul immeuble et son entourage immédiat, le 'peuple' des romans est très limité dans sa possibilité de se déplacer ou de s'exprimer ailleurs qu'au foyer familial. Ce foyer, en revanche, n'offre pas de stabilité ou de sécurité. Les personnages des romans analysés ne réussissent pas à créer une sphère privée stable. Pis encore, dans le cas du *Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit, l'immeuble entier qui a servi d'unique point de repère pour regrouper tous les récits, est détruit et ses locataires se dispersent à travers la ville. Le pessimisme de Dabit se traduit aussi dans son roman *Villa Oasis ou les faux bourgeois* même si les personnages de celui-ci ne souffrent plus de la précarité des personnages de l'*Hôtel du Nord*. Mais leur ascension sociale représente un écueil supplémentaire dans la vie des 'petites gens' dans l'imaginaire de Dabit : s'élever dans l'échelle sociale égale une trahison de sa 'classe' et conduit inéluctablement à l'aliénation sociale<sup>255</sup>. En lisant l'œuvre complète d'Eugène Dabit, le lecteur acquiert l'impression que Dabit imagine la société française comme abîmée par la Grande Guerre et en voie de se détruire<sup>256</sup>.

Cette destruction n'est toutefois pas l'œuvre d'une guerre imminente, mais plutôt d'un refus de la modernité : en effet, Eugène Dabit, mais aussi les autres écrivains adoptant une esthétique populiste dans leurs ouvrages, opposent la modernité aux traditions populaires et se déclarent les avocats de la culture du 'peuple'. La modernité, c'est-à-dire la rénovation des quartiers parisiens, l'engouement pour la banlieue et l'urbanisation croissante, mais aussi la circulation en voiture ou l'enregistrement de la musique sont présentés comme des progrès à double tranchant qui provoquent également l'individualisation et la distension de liens sociaux, la perte des formes de sociabilité traditionnelle et de la simplicité des loisirs.

L'esthétique populiste insiste pour cette raison sur une crise du 'peuple' qui transcende le domaine économique et concerne également la morale : la convivance du 'peuple' est fortement perturbée par la perte des traditions et des valeurs traditionnelles. Ce dernier sous-chapitre insistera, en conséquence, sur trois points de cette instabilité

---

<sup>255</sup> Un sort similaire se laisse observer pour le personnage de Nelly dans *Le Quai des brumes* : seule à réussir dans la société après la Grande Guerre, son succès social est fondé sur la trahison de ses origines et sur le sans-gêne face à ceux qui l'entourent, cf. chapitre 4.3.1.

<sup>256</sup> Cette impression est également partagée par Pierre Bardel qui repère chez lui « l'angoisse où cette œuvre prend sa source et qui fait de Dabit, comme des plus grands de ses contemporains, le témoin de l'inquiétude d'une génération hantée par le spectre de la guerre et de la barbarie » (cf. P. BARDEL, « Un écrivain trop oublié : Eugène Dabit », *Littératures*, vol. 14, n° 5, 1967, p. 97-106, p. 105).

morale et sur le danger de la dispersion du ‘peuple’ tout en ouvrant l’horizon à d’autres romans de l’esthétique populiste en dehors de l’œuvre de Dabit. Mais d’abord, une courte analyse d’*Un mort tout neuf* de Dabit donnera l’occasion de revenir sur le danger de l’ascension sociale et de l’anonymat ; ensuite, un tour d’horizon sur deux romans de Léon Lemonnier et de Jean Prévost montrera que les liens de famille et le mariage perdent de l’importance dans l’imaginaire de la convivance populaire et culminent dans une désintégration de la communauté ; enfin, *La Rue sans nom* de Marcel Aymé servira à discuter un autre facteur de la déstabilisation du ‘peuple’ : l’immigration fait surgir la question de savoir si les étrangers font également partie de la communauté populaire ou s’ils sont exclus des formes de convivance.

### 5.3.1. *Quand l’ascension sociale devient aliénation* : Un mort tout neuf

L’exemple de *Villa Oasis* a déjà montré comment l’ascension sociale, qui y est accompagnée d’un changement de résidence, conduit à l’isolement des personnages et à leur solitude complète. La mise en récit des dangers de l’ascension sociale ne se fonde cependant pas toujours sur la représentation de différents espaces. Dans son roman *Un mort tout neuf*, Eugène Dabit traite indirectement le sujet dans le contexte d’un récit sur les rapports entre les membres d’une famille dont certains ont réussi à s’enrichir et à s’établir comme ‘bourgeois’ alors que d’autres mènent une vie modeste. Si le roman n’a pas encore reçu d’attention de la part du monde universitaire<sup>257</sup>, il illustre donc bien l’imaginaire populiste de la convivance du ‘peuple’.

Comme le suggère le titre, *Un mort tout neuf* raconte tout d’abord l’histoire d’une mort imprévue et les réactions diverses de son entourage social. Mais Dabit choisit un angle particulier pour raconter ce récit : au lieu de narrer les derniers jours de son personnage principal, Albert Singer, le roman est structuré en quatre parties qui montrent les quatre jours qui suivent sa mort. De cette manière, le personnage ne surgit qu’à travers « [s]es parents, ses amis, sa maîtresse, les lettres, les meubles, son argent, les souvenirs qu’il laisse », comme l’explique Dabit dans une lettre à Roger Martin du Gard<sup>258</sup>. Ainsi le personnage reste-t-il en grande partie inconnu et mystérieux tandis que la qualité des rapports sociaux, notamment avec les membres de sa famille – ses frères et sœurs, ses neveux –, mais aussi ceux qu’il a entretenus avec ses amis et ses amantes, entre au centre

---

<sup>257</sup> Aucun article n’est encore paru à propos de ce roman jusqu’à cette date dans les publications les plus pertinentes. La revue *Aden* publie en 2010 seulement un court compte-rendu lors de la réédition du roman, cf. P. LAFLEUR, « Dabit, «Un mort tout neuf» », *Aden. Paul Nizan et les années trente*, n° 9, 2010, p. 433-434.

<sup>258</sup> E. DABIT et R. MARTIN DU GARD, *Eugène Dabit, Roger Martin Du Gard: Correspondance II: (1930-1936)*, P. Bardel (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1986, p. 571.

de la narration<sup>259</sup>. Si à première vue, Albert Singer semble avoir eu des liens nombreux et étroits avec son entourage, un regard plus approfondi montre que personne ne le connaissait vraiment et que la plupart des amitiés qu'il entretenait de son vivant ne s'appuyaient que sur l'envie de s'enrichir. En général, il ne passe pas inaperçu que les personnages plus riches s'intéressent davantage à leur propre bien-être alors que les personnages qui mènent une vie plus modeste sont marqués par une véritable douleur face à la mort d'Albert. Par conséquent, Eugène Dabit dévoile le caractère et la qualité des rapports sociaux et insiste sur la détérioration des liens de proximité au moment de l'ascension sociale.

Le début du roman montre cependant d'abord l'image de la douleur de perdre un proche à partir de l'exemple de Lucienne Dieulet, la sœur d'Albert Singer. Elle apprend les circonstances de la mort de son frère lorsqu'elle est en train de préparer son bar à Belleville pour l'ouverture :

Hier, jour de fête, ils ont eu beaucoup de clients, faudra que la Julie lave à grande eau le sol carrelé. Lucienne le balaie, pour l'instant. Elle s'arrête parfois ; elle pense qu'ils n'ont vu ni le gros Édouard, ni Albert, et se répète que depuis 1920 c'est le premier jour de l'an qu'ils ne passent pas en famille<sup>260</sup>.

D'abord, la narration construit une relation familiale très étroite entre Lucienne et ses frères Édouard et Albert : les deux derniers n'étaient guère absents pendant les jours de fêtes et le lecteur obtient en conséquence l'impression que les familles Dieulet et Singer sont très proches. Cette impression se déstabilise en revanche quand le docteur et Paula, la prétendue fiancée d'Albert, font part de son décès à sa sœur Lucienne Dieulet :

Une forme humaine chancelle, tombe dans les bras du médecin en gémissant. Paula s'approche de Lucienne Dieulet ; sur ce visage crispé, elle reconnaît sa propre douleur, elle tend les mains, comme à une amie.

– Mon frère, balbutie Lucienne, où est mon frère ?

– Il est mort chez madame, explique le médecin.

– Oui, reprend doucement Paula, chez moi, dans mon lit, et elle veut essuyer ces pauvres yeux baignés de larmes.<sup>261</sup>

L'annonce de la mort d'Albert provoque l'évanouissement de Lucienne et suscite une grande douleur que Paula, la fiancée d'Albert, identifie à la sienne. À première vue, le décès d'Albert Singer semble donc dévoiler un double réseau de proximité entre les personnages : d'une part, un rapport empathique entre Lucienne et Paula qui partagent la

---

<sup>259</sup> L'importance de la représentation des rapports sociaux se reflète dans le titre alternatif du roman, *Deuil de famille* que Dabit considère et qui lui est proposé par Roger Martin du Gard avant la publication : « Mais je préférerais encore *Deuil de famille*, qui étiquete [sic !] bien le livre, car c'est vraiment une famille, un fragment grégaire de l'humanité, qui nous est présenté là » (cf. *Id.*, p. 588).

<sup>260</sup> E. DABIT, *Un mort tout neuf*, Paris, Éd. Sillage, 2009, p. 13.

<sup>261</sup> *Id.*, p. 16.

même douleur face à la perte d'Albert ; d'autre part, la proximité entre frère et sœur, visible dans la peine qui se manifeste chez Lucienne. Malgré ces signes de proximité émotionnelle entre frère et sœur, le lecteur apprend que cette proximité n'est pas sans limites : ainsi, Albert n'a jamais raconté ni à Lucienne, ni à un autre membre de la famille qu'il envisageait de se marier, Paula est parfaitement inconnue chez les Singer et les Dieulet. La famille et plus tard les amis d'Albert nourrissent le léger soupçon que Paula aurait pu assassiner Albert afin de s'enrichir : Lucienne avoue à son fils Gaston qu'elle « veu[t] que ton père lui enlève sa bague, il a dessus un brillant de six mille !... et sa montre, et tout !... à moins que cette étrangère... »<sup>262</sup> ; seulement Ferdinand, l'époux de Lucienne, qui voit le premier la demeure de Paula où Albert est mort ne croit pas au meurtre à cause de l'aisance de Paula<sup>263</sup> tandis que l'ami Gorin discute ouvertement avec le patron d'un autre bar la possibilité que « la poule en question en voulait à ses sous »<sup>264</sup>. Si la première annonce de la mort d'Albert semble donc montrer un réseau d'empathie et de soutien émotionnel ainsi que des liens familiaux parfaitement intacts et entretenus, la suite du roman montre que chaque relation entre les personnages et le défunt est troublée. Ce n'est donc pas seulement la méfiance que les autres gardent envers Paula qui peut être constatée comme un signe d'une convivance menacée, mais la convivance entre les autres personnages et même la vie commune d'Albert et Paula est mise en question.

En premier lieu, il suffit de considérer les liens familiaux des Singer et Dieulet afin de se rendre compte des brouilles et des désaccords sous-jacents qui caractérisent la situation familiale. La famille se compose de trois frères et de deux sœurs dont les conditions de vie se distinguent dramatiquement. Seulement deux des frères, Édouard et Albert, se sont enrichis et ont réussi à gravir l'échelle sociale. Les deux frères ont tenu ensemble un hôtel qui leur rapportait gros ; Albert s'est retiré de l'hôtellerie à cause de l'antipathie qu'il ressentait pour Élise, l'épouse de son frère, et à cause du fait qu'il ne pouvait pas accepter que son frère louât des chambres pour des passes qui lui semblaient amoraless<sup>265</sup>. Alors que le « gros Édouard » continuait à gagner de l'argent par ce métier jusqu'à avancer au titre du plus riche de la famille, Albert a investi dans une chemiserie qu'il a vendue « à temps » de sorte qu'il en tirait également profit<sup>266</sup>. La relation entre les deux frères les plus riches s'avèrent donc difficiles : ils sont en désaccord au plan moral,

---

<sup>262</sup> *Id.*, p. 21.

<sup>263</sup> *Id.*, p. 25 : « On ne l'accuse pas, pourtant ! C'est une personne qui semble aisée, qui a même sa maison, à Paris ! »

<sup>264</sup> *Id.*, p. 40.

<sup>265</sup> *Id.*, p. 94.

<sup>266</sup> *Id.*, p. 22.



mais aussi au niveau personnel à cause d'Élise qu'Albert considère de son vivant comme bigote.

À part les deux frères, les autres éprouvent plus de difficultés au niveau économique : Ferdinand et Lucienne sont les patrons du « *Bar du Télégraphe* »<sup>267</sup> que le narrateur décrit comme « une boutique qui a l'aspect simple et pas moderne d'un bistrot »<sup>268</sup>. S'ils n'ont pas de graves problèmes financiers, cette description signale déjà que leurs conditions de vie ne se laissent pas comparer avec ceux du « gros Édouard ». Le frère Victor apparaît comme personnage secondaire, mais il fait partie des personnages moins aisés : si au début de leurs carrières, Albert et lui étaient ensemble des représentants commerciaux, Albert a avancé tandis que Victor l'est toujours, nourrissant trois enfants malades et sa seconde épouse. C'est lui aussi qui réfléchit davantage sur la somme dont il pourrait hériter<sup>269</sup>. La plus pauvre et la plus marginalisée de la famille est cependant « la vieille Marthe »<sup>270</sup> qui vit endettée dans un simple pavillon banlieusard avec son fils Michel, sa belle-fille et leur enfant. Étant donné qu'elle est partie la première de la famille à dix-huit ans, elle et sa famille ne sont guère acceptées chez les autres ce qui apparaît dans le fait que le testament lui cède la somme la plus petite ainsi que par la réponse d'Édouard quand Michel veut savoir des détails sur le testament :

– Et il a laissé un testament ?

Le gros Édouard pose sa fourchette, couteau, et plante son regard dans celui de Michel.

– Le testament, il sera confié au notaire. Comme il est rédigé, ta mère n'a pas à y fourrer son nez, tu me comprends ?<sup>271</sup>

Édouard traite Michel et Marthe avec une grande méfiance qui s'explique d'une part par le fait que Marthe a abandonné les autres enfants de la famille très tôt dans leur vie, d'autre part par leur position sociale ; en effet, les pauvres comme Victor et Marthe semblent en général moins considérés dans le récit et apparaissent ainsi dans leur état de marginaux, alors que la famille Dieulet, représentante des classes moyennes, entretient les meilleurs rapports avec les autres membres de la famille. Le cas du fils, Gaston Dieulet, est particulièrement intéressant, étant donné que c'est lui seul qui entretient comme unique personnage une vraie conversation avec la prétendue fiancée Paula alors que les autres l'ignorent plutôt : Édouard ne lui serre même pas la main en entrant chez elle<sup>272</sup>. De cette

---

<sup>267</sup> *Id.*, p. 14.

<sup>268</sup> *Id.*, p. 20.

<sup>269</sup> *Id.*, p. 49 : « Quant au testament, du côté de Lucienne comme de leur vieille sœur Marthe, pas à craindre d'ennuis. D'ailleurs, quelle honte s'ils se chamaillaient au sujet de l'héritage !... Le fisc prendra combien ? Il pourrait charger son notaire de la succession ? »

<sup>270</sup> *Id.*, p. 96.

<sup>271</sup> *Id.*, p. 113.

<sup>272</sup> *Id.*, p. 85.

manière, la véritable sociabilité ne se manifeste ni chez les plus pauvres, ni chez les parvenus enrichis, représentés par Édouard, mais chez les personnages qui incarnent le juste milieu, la ‘simplicité’, ce qui se laisse désigner par le ‘peuple’, comme je l’ai montré à l’aide d’autres exemples. C’est la famille Dieulet qui détient les valeurs morales du ‘peuple’ et qui fait preuve de solidarité : Ferdinand assume le travail de contacter les proches et de se rendre auprès de la mairie pour faire part du décès<sup>273</sup>, Lucienne insiste afin que le corps soit porté au bar avant l’enterrement au lieu de la morgue<sup>274</sup>, Gaston contacte une partie de la famille et assume la première veillée auprès du corps avec Paula<sup>275</sup>.

Il serait donc erroné de considérer tous les personnages comme des membres d’une même classe sociale sans différences économiques comme le fait Philippe Soupault dans son compte rendu du mars 1934 dans *Europe* :

Ce ne sont que de petits bourgeois. Ils aiment l’argent, ils aiment conserver leur argent et ils n’aiment que cela. Leur vie est une impasse et leur mort une décomposition. Que peuvent-ils attendre d’autre et que peut-on attendre d’eux ? Ils donnent l’impression d’être inutiles et misérables. Si, comme je le crois, la peinture qu’en fait M. Dabit est exacte, on souhaite que cette race disparaisse le plus vite possible et, plus encore, que les conditions sociales et économiques qui permettent la naissance et l’existence de cette classe, soient radicalement modifiées.<sup>276</sup>

Au lieu de critiquer le statu quo de la bourgeoisie, Dabit cherche à représenter l’aliénation que provoque l’ascension sociale. La famille que Dabit représente est moins homogène que l’affirment certains critiques, comme Soupault,<sup>277</sup> et correspond aux observations d’Edmond Jaloux qui situe les personnages « sur ces frontières qui unissent le prolétariat et la bourgeoisie et qui sont peut-être, après la classe agricole, la partie la plus nombreuse de la France »<sup>278</sup>. En effet, les personnages se déplacent entre les classes sociales établies et illustrent la perméabilité des frontières de celles-ci. L’ascension sociale, bien qu’elle se réalise graduellement et lentement, conduit néanmoins à une isolation de plus en plus marquée des personnages, observable à partir du fait que les détails de la vie d’Albert demeurent inconnus au lecteur<sup>279</sup>.

---

<sup>273</sup> *Id.*, p. 25.

<sup>274</sup> *Id.*, p. 27.

<sup>275</sup> *Id.*, p. 64-70.

<sup>276</sup> P. SOUPAULT, « Compte Rendu : Eugène Dabit – *Un mort tout neuf* », *Europe*, n° 135, mars 1934, p. 447-448, p. 448.

<sup>277</sup> Pierre Bardel suggère également une certaine homogénéité des personnages en affirmant qu’ils font partie de la classe sociale « qui n’est plus le peuple sans être encore la bourgeoisie », cf. P. BARDEL, « Un écrivain trop oublié », *op. cit.*, p. 101.

<sup>278</sup> E. JALOUX, « L’Esprit des livres. Un mort tout neuf, par Eugène Dabit - Mythologie personnelle, par Maxime Alexandre », *Les nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 28 avril 1934, p. 3 3.

<sup>279</sup> C’est également le constat de Martin du Gard dans sa lettre après avoir lu le manuscrit d’*Un mort tout neuf*, cf. E. DABIT et R. MARTIN DU GARD, *Eugène Dabit, Roger Martin Du Gard*, 1986, *op. cit.*, p. 587.

L'aliénation apparaît notamment dans les informations que le narrateur fournit à propos d'Albert. Ainsi, le lecteur apprend par le biais des souvenirs de Paula qu'« il aimait ses frères et sœurs à sa façon. 'Ils portent mon nom.' Quant à ses neveux, ils étaient vraiment de la basse classe, et tous avaient un mauvais esprit »<sup>280</sup>. Albert n'aime donc que les membres de sa plus proche famille et seulement parce qu'ils portent le même nom, sans ressentir donc un véritable attachement envers eux. Même en dehors des relations familiales, il est impossible de savoir s'il s'attache à qui que ce soit. Le lecteur n'apprend pas si le projet de se marier avec Paula était vraiment sincère. Dans son appartement, ses frères et Gaston ne trouvent pratiquement rien : « Et pas un livre, pas un tableau, une jolie étoffe. Était-ce ainsi du vivant d'Albert ? Il était soigneux, certes, mais n'avait ni curiosité, ni fantaisie »<sup>281</sup>. Grâce à son journal et les lettres qu'Albert a archivées, Gaston découvre que Paula n'était pas la première femme qu'Albert a trouvé par une annonce dans les journaux et qu'il a noté systématiquement ses rencontres de sorte qu'Édouard se demande « si au fond c'était pas un truc pour coucher... vu qu'Albert n'aimait pas à aller au bordel »<sup>282</sup>. Même la relation amoureuse, cachée à toute la famille, s'appuie donc possiblement sur l'exploitation de son entourage.

De la part de Paula, les sentiments pour Albert semblent plus sincères, mais le fait qu'il meurt chez elle devient également une nuisance : « Vont-ils laisser pourrir le cadavre dans sa chambre ? Les ennuis, les poursuites, les visites, ça va continuer ? »<sup>283</sup>. Le corps d'Albert lui inspire de plus en plus de dégoût ; en outre, elle n'a aucun intérêt à connaître la famille du défunt. Si tout au début Paula a ressenti une sympathie pour Lucienne, elle est désormais moins intéressée à établir un rapport avec eux.

Enfin, la réaction des amis d'Albert à sa mort illustre le plus clairement l'aliénation et la perte de compassion dans les milieux plus aisés. L'un d'entre eux, Ribéroche, s'interroge par la suite sur sa propre santé et se sent malade, ce qui provoque l'inquiétude chez l'épouse et la belle-sœur qui se demandent comment elles pourraient le motiver à rédiger un testament en leur faveur ; l'autre, Gorin, pense très vite à un stratagème afin d'acheter pour peu d'argent l'appartement du défunt Singer afin d'investir son argent<sup>284</sup>. De cette façon, les amis ne se montrent pas empathiques ou tristes à cause de la mort d'Albert ; même Ribéroche ne ressent aucune douleur d'avoir perdu un ami, mais s'interroge seulement sur son propre état de santé : « Sa crise cesse, il respire plus

---

<sup>280</sup> E. DABIT, *Un mort tout neuf*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>281</sup> *Id.*, p. 126.

<sup>282</sup> *Id.*

<sup>283</sup> *Id.*, p. 91.

<sup>284</sup> *Id.*, p. 84sq. et 55.

librement, peut s'étendre ; et, subitement, dans le noir, c'est le visage d'Albert Singer qui lui apparaît. [...] Il cherche à quel moment, où, comment, le mal s'est glissé en lui. Il s'en rappelle cruellement la première atteinte »<sup>285</sup>. À aucun moment, Ribéroche ne se souvient de son ami ou éprouve de la douleur de l'avoir perdu, l'évocation du nom d'Albert déclenche directement la réflexion sur ses propres souvenirs de jeunesse et sur son mal. Le jugement d'André Thérive dans son compte rendu pour *Le Temps* est très pertinent à ce propos :

Les Singer et consorts ne subissent point d'épreuves si pathétiques. Ils n'ont même plus le sens du tragique de la destinée. Un moment de cafard, tout juste, des inquiétudes personnelles chez ceux qui ne sont pas en parfaite santé... Les autres pensent surtout à se cacher cette image grimaçante qui a surgi parmi eux [...].<sup>286</sup>

Chaque forme de véritable douleur est éliminée du récit de sorte qu'il semble que les personnages ne ressentent pratiquement rien. Au moment de sa plus grande douleur, Édouard affirme en effet seulement qu'il a « trop le cafard »<sup>287</sup>, mais cette douleur ne dure pas. De cette manière, il devient donc évident qu'*Un mort tout neuf* reprend le même jugement de la société qui se manifeste aussi dans le roman précédent, *Villa Oasis ou les faux bourgeois* : l'ascension sociale n'en est pas une, au fond, elle conduit uniquement à l'amoralité et à la perte des liens sociaux. La convivance du 'peuple' vaut bien davantage que le succès ou la richesse, mais les temps modernes et le progrès qui s'expriment dans l'urbanisation et dans la démocratisation des loisirs auraient corrompu le 'peuple' à s'intéresser moins aux traditions et plus à l'accumulation du capital. Dans l'esthétique populiste, l'ascension sociale est donc un danger qui menace le rapport social, que ce soit dans le contexte du voisinage ou dans celui de la situation familiale.

### 5.3.2. *Fin de la vie en famille : Lemonnier et Prévost*

D'autres romanciers comme Léon Lemonnier ou Jean Prévost constatent également l'érosion de la cohésion familiale. Dans ce sous-chapitre, il suffit de s'appuyer sur les romans *La Femme sans péché* et *Les Frères Bouquinquant* afin d'illustrer la manière dont la famille est évoquée dans ces romans de la nébuleuse populiste et pour constater les ressemblances esthétiques avec l'œuvre d'Eugène Dabit : autant chez Lemonnier que chez Prévost, les valeurs traditionnelles, comme le sacrement du mariage, le besoin d'honorer sa famille et de se soutenir mutuellement, sont mises en question dans le contexte d'une vie urbaine qui a déjà changé son système de valeurs. Chez Lemonnier et Prévost, il est

---

<sup>285</sup> *Id.*, p. 71.

<sup>286</sup> A. THÉRIVE, « Les livres : Eugène Dabit, *Un mort tout neuf* », *Le Temps*, 22 mars 1934, p. 3 3.

<sup>287</sup> E. DABIT, *Un mort tout neuf*, *op. cit.*, p. 100.

cependant plus difficile de savoir si les romanciers sont nostalgiques des rapports traditionnels ou s'ils ne plaident pas pour un nouveau regard sur le lien social du 'peuple'. Dans les deux cas, le 'peuple' figure comme une unité libertaire et indépendante de toute forme de régulation imposée : comme dans beaucoup d'autres romans de l'époque, la foi chrétienne figure comme un vestige d'une société dépassée et le dédain des autorités de l'État – police, jurisprudence etc. – va jusqu'au point où le crime entre membres de la famille est accepté et camouflé parmi les gens du 'peuple'.

Dans un premier temps, il suffit de s'intéresser au roman *La Femme sans péché* de Léon Lemonnier. Celui-ci cite lui-même son ouvrage comme exemple du roman populiste<sup>288</sup> et si la critique s'interroge en partie sur le rôle que le 'peuple' revêt vraiment dans son œuvre, ce roman est considéré comme « le plus 'populiste' »<sup>289</sup> de l'auteur. Comme déjà *L'Hôtel du Nord* ou *Le Pain quotidien*, *La Femme sans péché* est un roman qui met en scène la vie d'un immeuble dans un quartier populaire, les Grandes-Carrières, situé dans le XVIII<sup>e</sup> arrondissement à côté de Montmartre et Saint-Ouen. Plus précisément, le récit est centré sur la vie de la famille Martin : Edmond travaille dans un atelier tandis que Sophie s'occupe du ménage et de leur fille Claire. Sophie s'identifie à ce point à son rôle de mère qu'elle refuse chaque avance sexuelle de son mari et qu'elle se sent obligée d'assumer la responsabilité de Tit-Jean, fils de son cousin germain qui meurt au début du roman. Afin d'échapper à l'ennui du mariage chaste – quand Tit-Jean emménage chez les Martin, Sophie impose qu'elle dorme avec sa fille et son mari avec le petit garçon – Edmond commence une affaire avec la jeune voisine Yvonne et abandonne finalement son épouse après la mort subite de Claire. Sophie se dévoue par la suite à l'éducation de Tit-Jean qui devient de plus en plus vicieux avec la puberté et qui l'abandonne à son tour lorsqu'il réalise qu'il ne peut pas la séduire.

Dans son compte rendu pour *Europe*, Jean Guéhenno exprime une appréciation avec réserves pour le roman, constatant que « [t]out cela ne ferait qu'une assez banale histoire, si n'intervenait, comme un élément tragique, la piété de la femme sans péché »<sup>290</sup>. En effet, la foi chrétienne et les conceptions concomitantes de la sexualité et de l'amour du prochain sont au centre du roman : dès le début du roman, la voix narrative explique que le ménage de la famille Martin ne s'est pas construit à cause de l'amour entre les

---

<sup>288</sup> L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 178-180. Lemonnier y avoue qu'il a développé l'idée du roman populiste à partir de la rédaction de son roman : « Quand le roman fut achevé, j'éprouvai le besoin de justifier en théorie le choix instinctif que j'avais fait. C'est alors que je pensai au populisme » (*Id.*, p. 180).

<sup>289</sup> V. TROTTIER, « Léon Lemonnier : romancier populiste ? », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 37-51, p. 43.

<sup>290</sup> J. GUÉHENNO, « Notes de lecture : Le Secret », *Europe*, n° 85, 15 janvier 1930, p. 112-116, p. 114.

époux, mais parce qu'Edmond Martin s'est laissé convaincre par le curé Daniel, un vieil ami, qu'il devrait se marier avec une fille chrétienne<sup>291</sup>. Edmond obéit et épouse Sophie que Daniel lui a présentée malgré le fait qu'il n'éprouve pas de désir pour elle, décrite comme une femme laide avec de grands pieds et de 6 ans son aînée. En conséquence, la vie de famille s'avère particulièrement ennuyeuse en dehors de l'éducation de leur fille : Edmond veut entretenir Sophie par une T'SF qu'il vient d'installer mais elle propose d'inviter Yvonne et sa mère Mme Ciamet afin de rompre le silence qui caractérise leur vie commune<sup>292</sup>. Sophie Martin se caractérise par l'abandon de soi dans le mariage : toutes ses actions sont motivées par la volonté de faire plaisir à son mari<sup>293</sup>.

Néanmoins, le dévouement de Sophie connaît des limites. Elle refuse les rapports sexuels avec son mari ; quand celui-ci la force au lit, elle se tient calme afin qu'il termine plus vite et lui reproche de l'avoir assaillie sans vouloir procréer<sup>294</sup>. En général, la sexualité gêne Sophie : dans une conversation avec Yvonne et sa mère, elle soutient de ne jamais avoir ressenti du plaisir, elle se caractérise comme étant « plus mère qu'épouse »<sup>295</sup> et elle regarde avec dégoût les excès sexuels d'Edmond Martin sans pour autant s'interroger sur les rapports sexuels que celui-ci pourrait entretenir en dehors du mariage : « elle s'arrêtait au seuil de certaines pensées. Au-delà, c'était ce domaine où les hommes peuvent s'aventurer sans se salir, mais auquel la pudeur empêche une honnête femme de songer un instant »<sup>296</sup>. La sexualité est complètement dévalorisée aux yeux de Sophie, qui distingue entre hommes et femmes et qui situe les valeurs de la pureté et de la chasteté dans l'identité féminine. Selon Sophie, aucune femme ne devrait chercher les plaisirs sexuels mais considérer la sexualité comme outil pour le maintien de l'espèce humaine.

Cet imaginaire est religieusement motivé, comme le signale à plusieurs reprises la voix narrative : Sophie va régulièrement à la messe et soutient que la mort de sa fille s'explique par la volonté de Dieu alors que son mari considère Tit-Jean comme coupable, étant donné qu'il a passé la scarlatine à Claire et s'est rétabli par hasard<sup>297</sup>. Ces exemples montrent clairement que Sophie Martin est marquée par la doctrine chrétienne, à tel point qu'elle devient l'incarnation de la piété : elle se dévoue d'abord à son enfant et à son mari,

---

<sup>291</sup> L. LEMONNIER, *La Femme sans péché*, Paris, Flammarion, 1927, p. 22.

<sup>292</sup> *Id.*, p. 35.

<sup>293</sup> Cela se montre aussi plus tard, quand Sophie reste pendant la fête de la compagnie d'Edmond à garder le piquenique pendant que son cousin, son mari et Yvonne partent pour voir les activités sportives (*Id.*, p. 56).

<sup>294</sup> *Id.*, p. 88.

<sup>295</sup> *Id.*, p. 117.

<sup>296</sup> *Id.*, p. 118.

<sup>297</sup> *Id.*, p. 193.

ensuite à Tit-Jean et n'arrête pas à subordonner ses propres intérêts aux autres, malgré les humiliations qu'elle subit. C'est également à ce titre de symbole des valeurs chrétiennes que le critique Édouard Marye loue le roman dans *Les Nouvelles littéraires* :

[...] on n'oubliera plus Sophie Martin, la femme patiente et sans péché, en qui la mère a tué l'épouse ; la femme anguleuse et gauche, aux grands pieds, à la démarche disgracieuse, qui va, soutenue dans la pauvreté, le deuil et l'abandon, par les disciplines morales du catholicisme ; qui porte, dans son cœur souffrant et consolé, la foi, l'espérance et la charité ; qu'enivrent, presque à son insu, parmi des comparses débiles que leurs instincts mènent vers de pauvres joies, les hautes voluptés du sacrifice.<sup>298</sup>

Le critique considère Sophie Martin comme un symbole du catholicisme et de son système moral. Si une telle lecture semble jusqu'à ce point pertinente, il faut néanmoins se poser la question de savoir si Sophie Martin figure vraiment comme héroïne positive dans le roman de Lemonnier. Plusieurs éléments suggèrent une vision ambivalente de Sophie dans le roman. Contrairement au dire du critique, en aucun moment, sa foi est représentée comme une 'volupté' et Sophie Martin n'est jamais représentée comme un personnage qui éprouve une joie quelconque. Ensuite, les « pauvres joies » de ses « comparses débiles » sont bien davantage au centre du récit que le personnage de Sophie et ses sentiments ; enfin, le lecteur peut se rendre compte que la moralité catholique que Sophie incarne ne conduit qu'à l'isolement social tandis que le système moral des autres personnages les mène vers la stabilité et le bonheur. En effet, dans la dernière rencontre d'Edmond avec Sophie, celui-ci confirme qu'il est heureux avec Yvonne, bien que sa fille défunte lui manque<sup>299</sup> ; Sophie, en comparaison, apparaît indifférente à sa vie, pratiquement apathique, et souhaite continuer sa vie seule jusqu'à la mort<sup>300</sup>.

En outre, l'exemple du personnage d'Yvonne se construit pratiquement en parallèle à celui de Sophie et illustre comment les gens du 'peuple' peuvent atteindre le bonheur. En effet, au début du récit Yvonne est caractérisée dans son lieu de travail comme « moraliste du bureau » parce qu'elle n'entretient aucune relation amoureuse quoiqu'elle ait déjà 25 ans<sup>301</sup>. Le lecteur apprend qu'elle avait un fiancé pendant la guerre, mais après sa mort, chaque tentative de trouver un homme qui l'épouse s'est avérée un échec parce qu'elle se refusait aux rapports sexuels prémaritaux. Sa mère, en revanche, se déclare dès le début comme adepte de « l'union libre »<sup>302</sup> et l'incite d'abord à séduire Dartois et, après sa mort, lui suggère de séduire Edmond Martin. Lorsqu'Yvonne

---

<sup>298</sup> É. MARYE, « Romans. La Femme sans péché », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 16 novembre 1929, p. 3.

<sup>299</sup> L. LEMONNIER, *La Femme sans péché*, *op. cit.*, p. 226.

<sup>300</sup> *Id.*, p. 246.

<sup>301</sup> *Id.*, p. 45.

<sup>302</sup> *Id.*, p. 60.

s'abandonne finalement à Edmond, elle a moins envie de lui que d'être considérée prude ; finalement, Yvonne est heureuse de se présenter comme compagne de Martin devant ses collègues.

Tous ses faits portent donc à croire que la religion et les valeurs catholiques sont plutôt conçues comme des idées déplacées dans le milieu populaire de la ville ; Sophie, dans son rôle de paysanne, ne s'adapte pas à la vie urbaine et ne suit pas le système moral qui est répandu dans son milieu, ce qui déclenche la véritable tragédie : sans ses idées de chasteté, son mari ne l'aurait pas trompée ; sans sa piété, elle n'aurait pas accueilli Tit-Jean dont la brutalité est soulignée dès la première page<sup>303</sup>, sa fille aurait survécu et son mariage aurait pu être sauvé. Ce qui apparaît comme de la piété s'avère donc finalement un comportement qui déstabilise la convivance du couple ainsi que de son entourage. La religion ne crée pas l'union entre les personnages, elle les sépare et crée le désordre. De cette manière, la communauté du 'peuple' est foncièrement laïque et n'a pas besoin d'une doctrine religieuse pour vivre ensemble ; bien au contraire, la religion suscite seulement la discorde. Chez Eugène Dabit, une telle vision de la religion se laisse également observer dans *Un mort tout neuf* où les personnages de Lucienne et de Victor se heurtent toujours à la religiosité d'Élise<sup>304</sup>.

Dans son article sur les romans de Léon Lemonnier, Véronique Trottier constate que l'auteur évoque dans la plupart des cas le 'peuple' comme moyen de critiquer la bourgeoisie sans pour autant s'intéresser à la représentation des 'petites gens'<sup>305</sup>. Celles-ci serviraient uniquement à souligner le contraste avec des mœurs bourgeoises perçues comme arrogantes et asociales. *La Femme sans péché*, roman que Trottier n'analyse pas pour des raisons obscures, n'oppose pas le 'peuple' à la décadence de la bourgeoisie, mais le 'peuple' du quartier parisien s'y manifeste contre le système des valeurs chrétiennes et plaide pour une indulgence plus grande envers la sexualité et les passions amoureuses. L'union libre y est proposée comme modèle alternatif de la vie en famille qui ne conduit qu'au malheur dans *La Femme sans péché*. Si les autres romans de Lemonnier

---

<sup>303</sup> *Id.*, p. 10 ; Sophie Martin se rend même compte du caractère brutal de Tit-Jean : « Tu as été brutal ? insista sa tante » (*Id.*, p. 15).

<sup>304</sup> Ainsi, Victor réfléchit en arrivant chez sa sœur sur le testament et les obsèques d'Albert en ces termes : « Pourvu que le gros Édouard ne cherche pas des chinoiseries – celui-là, avec sa forte gueule ! – et que son Élise ne lui souffle pas, comme lorsque la grand'mère est morte, de faire une cérémonie religieuse ?... Oh ! il les enverra promener carrément, pas de curés ! » (E. DABIT, *Un mort tout neuf*, *op. cit.*, p. 49). Lucienne rappelle à Élise : « Tu connaissais les idées d'Albert : pas d'église, alors ne va pas jeter cette histoire sur le tapis. Les miennes aussi, tu les connais : je ne veux pas de curé quand je mourrai. S'il existe un bon Dieu et qu'il a son paradis, il saura bien voir si je mérite d'y entrer, même sans baptême et sans communion. Mais il n'y a rien après nous, Élise... rien ! » (*Id.*, p. 96).

<sup>305</sup> V. TROTTIER, « Léon Lemonnier », *op. cit.*, p. 42.



s'intéresseraient donc plus à la dénonciation de la morale bourgeoise, *La Femme sans péché* semble plutôt s'attaquer au catholicisme et montre à quel point il est incompatible avec la pauvreté de la vie populaire où l'amour semble le seul loisir viable.

Ainsi, le roman doit tout comme *La Maîtresse au cœur simple* du même auteur contribuer à « relativis[er] la rigidité d'une morale à transformer »<sup>306</sup> et polémique ainsi contre les systèmes moraux en vigueur<sup>307</sup>, peu importe si ceux-ci sont bourgeois ou, comme présenté dans *La Femme sans péché*, répandus dans le milieu paysan. Contrairement à Dabit, Lemonnier ne brosse donc pas le portrait de la tradition comme le trésor de l'identité populaire qu'il faudrait conserver et soigner ; si le récit ne condamne jamais la religion, le roman montre néanmoins l'incompatibilité de celle-ci avec les coutumes et la morale du milieu populaire que représente Lemonnier. Comme les deux autres auteurs, Lemonnier valorise néanmoins la vie en proximité et met en scène les sorties des Martin avec les voisins et l'entente entre les individus comme la clef du bonheur dans le voisinage. Dans l'univers romanesque de Lemonnier, la convivance du 'peuple' est donc uniquement possible si tous partagent le même système de valeurs. Le roman suggère que celui-ci devrait être complètement laïque ; dans ce stade de transition, où la morale chrétienne joue encore un certain rôle mais n'est plus prédominant, la cohésion sociale est menacée par le choc des deux visions du monde.

Quant à Jean Prévost, son roman *Les Frères Bouquinquant* montre la désintégration d'une famille qui conduit à l'amélioration des conditions de vie des personnages. Plus encore, le roman est le récit d'un fratricide et le frère assassin n'est jamais poursuivi en justice, étant donné que les autres personnages le sauvent. Ainsi, la solidarité du 'peuple' cache un crime majeur pour sauver un membre du 'peuple' de la prison ; la proximité des personnages s'oppose à la fois aux bonnes mœurs établies – la vérité, la justice, le comportement civilisé – ainsi que contre les institutions – la police et les tribunaux.

Dans *Les Frères Bouquinquant*, Jean Prévost met en scène deux ouvriers, Léon et Pierre Bouquinquant, dont le lecteur apprend dès le début la brutalité, ainsi que la jeune servante bérichonne Julie qui s'est mariée avec Léon : « Mariée depuis deux ans, Julie ne s'étonnait plus d'être battue, ne se reprochait pas non plus d'avoir *fauté*. Elle craignait ses deux hommes, l'un avec ennui, l'autre avec amour. Elle attendait un enfant »<sup>308</sup>. Léon,

---

<sup>306</sup> *Id.*, p. 40.

<sup>307</sup> C'est Anne-Marie Paveau qui constate que « le populisme littéraire est un polémisme : son appel au peuple est un appel contre certains 'autres' » (M.-A. PAVEAU, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *op. cit.*, p. 52). Son affirmation s'appuie sur la définition du populisme politique que fournit Pierre-André Taguieff (cf. P.-A. TAGUIEFF, « Le populisme et la science politique. Du mirage conceptuel aux vrais problèmes », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 56, n° 1, 1997, p. 4-33, p. 15).

<sup>308</sup> J. PRÉVOST, *Les frères Bouquinquant*, Paris, Gallimard, 2000, p. 14.

alcoolique, abuse de sa femme dès le début de leur mariage et la trompe souvent. Son frère Pierre, communiste, possédant toutes les signes d'une altérité physique qui le distingue comme étant 'dur'<sup>309</sup>, s'avère bien plus tendre avec Julie et devient le héros positif du récit<sup>310</sup>. Les deux cachent leur relation devant Léon qui ne sait pas que son frère est le père de leur enfant. Une nuit, Pierre est témoin des violences que Léon inflige à Julie et intervient pour la sauver ainsi que son enfant. Dans une lutte acharnée sur le ponton proche du quartier de Grenelle, Pierre tue Léon. Afin d'assurer qu'il ne soit pas condamné, Julie assume la culpabilité de l'assassinat et se dénonce auprès de la police. Forcée au parjure devant le tribunal, elle parvient avec l'aide de Pierre et des autres mariniers qui vivent à côté de Julie et Léon, d'être acquittée. Pierre, qui a entre-temps préparé une maison en banlieue, peut finalement vivre ensemble avec sa famille.

L'ouvrage de Jean Prévost doit ainsi montrer la supériorité du 'peuple' par rapport au système de justice bourgeois et par rapport aux mœurs établies. La publicité pour son recueil de nouvelles *Lucie-Paulette* stipule que l'objectif de l'auteur serait de voir « dans les gens du peuple des êtres plus complexes, plus particuliers, plus personnels, plus libres que les gens du monde et les bourgeois »<sup>311</sup> ; le même but se laisse également observer dans son premier roman *Les Frères Bouquinquant* de 1930. Marc Bertrand qualifie le roman de Prévost de « behavioriste »<sup>312</sup> au lieu de populiste et signale les notes de Prévost qui explique : « J'étudiais la mimique sur les hommes ; je suivais les mariniers sur les quais avec soin et amour, en m'efforçant de pressentir leurs gestes et leurs paroles [...] »<sup>313</sup>.

La citation de Prévost prouve cependant à quel point les objectifs de cet auteur se rapprochent du projet du roman populiste qui exige « l'amour du peuple »<sup>314</sup> dans la description de ses usages. La volonté de dévoiler la supériorité du 'peuple' se montre à deux niveaux : tout d'abord, à l'échelle de la convivance et de la solidarité entre les gens

---

<sup>309</sup> « Déjà Pierre criait en riant tous les mots méprisants des enfants d'Yport, des moindres pêcheurs ou caboteurs, contre les marins d'eau douce [...]. Sa tête mal rasée et ébouriffée apparut [...] » (*Id.*, p. 19) ; pour ses cheveux mal peignés et sa façon de secouer la tête, un vernisseur l'avait surnommé le Roi des Animaux ; le sobriquet faisait contraste avec les opinions communistes du réparateur [...] » (*Id.*, p. 51sq.). Il s'agit ici de « discours de l'altérité » qui se trouvent dans les représentations du 'peuple' dès le roman naturaliste, cf. N. WOLF, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, 1. éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 20.

<sup>310</sup> Cf. L. WASSELIN, « Pierre Bouquinquant, une figure romanesque aragonienne ? », *Faites entrer l'infini*, vol. 37, 2004, p. 58-61, p. 59.

<sup>311</sup> Cette publicité finit sur le constat : « Tel est le populisme de l'auteur », cf. NRF, « Publicité pour *Lucie-Paulette* », *Nouvelle Revue Française*, n° 262, juillet 1935, p. 219.

<sup>312</sup> M. BERTRAND, « Jean Prévost et le roman populiste », *Cahiers Henry Poulaille*, vol. 6, 1993, p. 133-138, p. 136.

<sup>313</sup> J. PRÉVOST, *Faire le point*, Abbeville, F. Paillart, 1931, p. 28.

<sup>314</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, *op. cit.*, p. 189

du 'peuple' ; elle est aussi palpable dans les rapports entre homme et femme qui sont possibles malgré l'oppression de la femme, très courante dans les romans de l'époque.

Avant le procès, Pierre rencontre les mariniers qui ont témoigné du meurtre qu'il a commis. Mais il se rend bien vite compte que ces personnes ne trahiront pas le stratagème de Julie qui a assumé la culpabilité pour la mort de Léon :

Ces trois hommes-là savaient qu'il avait jeté Léon à l'eau, c'était certain. Ils en avaient délibéré entre eux, ça se voyait, et ils lui avaient fait grâce ; ils n'auraient rien vu : c'était clair. [...]

« Ils me donnent raison », se dit Pierre d'abord ; il avait besoin de cette pensée : « Et on a beau ne pas les connaître, c'est des frères tout de même ; je me comprends. »

Ce qu'il voulait dire, c'est que ces gens-là, même sans l'approuver, n'auraient rien dit contre lui devant la justice. Les prolétaires ne sont pas jugés selon leurs mœurs, ils ne sont pas toujours sûrs encore que les juges ne les comprennent pas ; que savent-ils, les juges, de l'honneur, de la vie insouciant, généreuse, plus fraternelle et plus violente que la leur ? [...] Les gens du peuple, même et surtout les travailleurs honnêtes, regardent comme des crimes la délation, le témoignage véridique.<sup>315</sup>

Deux systèmes de valeurs entrent donc en conflit : le système bourgeois qui ne comprendrait pas les codes d'honneur et la violence du 'peuple' et chercherait uniquement la 'vérité' aux dépens de la solidarité. Le 'peuple', en revanche, ne valoriserait que la « fraternité », une solidarité qui lie tous les marginaux et défavorisés en face du système. Pendant le procès, l'un des mariniers va jusqu'à donner d'autres repères dans son témoignage pour soutenir mieux la cause de Julie et de Pierre<sup>316</sup>. Jean Prévost semble souligner l'importance d'une telle fraternité populaire<sup>317</sup> et montre dans son roman à quel point cette fraternité est raisonnable : sans le sacrifice de Julie, elle serait privée des moyens de subsister et de nourrir son enfant et Pierre serait, de surcroît, en prison. Grâce au fait qu'elle assume toute la responsabilité pour le meurtre, elle est emprisonnée pour peu de temps et les deux peuvent continuer à élever leur enfant ensemble, régulièrement.

En outre, le roman de Jean Prévost juxtapose deux modèles de rapports entre homme et femme : le mariage entre Julie et Léon est marqué par la violence et par l'oppression de la femme. Léon va jusqu'à offenser régulièrement sa femme en l'appelant « Torchon »<sup>318</sup> et la bat quand il est ivre. Julie se soumet complètement à Léon : « Elle ne sut pas se défendre contre son mari ; elle sortait du métier de servante pour reprendre les

---

<sup>315</sup> J. PRÉVOST, *Les frères Bouquiquant*, op. cit., p. 89.

<sup>316</sup> *Id.*, p. 198.

<sup>317</sup> Cf. H. BATY-DELALANDE, « "Les romans, ça sert à chercher l'avenir" (*Merlin*). Sur les romans de Jean Prévost », dans E. Bluteau (éd.), *Jean Prévost le multiple / sous la dir. de Emmanuel Bluteau*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2015, p. 17-30, p. 27.

<sup>318</sup> J. PRÉVOST, *Les frères Bouquiquant*, op. cit., p. 26.

mêmes travaux, et elle les reprit dans le même esprit, parce qu'elle était traitée, aux meilleurs jours, de la même façon »<sup>319</sup>. Comme dans la plupart des relations dans *L'Hôtel du Nord*, Léon exerce le patriarcat dans son ménage, mais il se montre encore plus violent. Mais dans *Les frères Bouquinquant*, le patriarcat n'est pas la seule option et une autre façon de vivre s'annonce avec Pierre<sup>320</sup>. Pendant l'incarcération de Julie, Pierre qui est caractérisé d'abord comme un personnage aussi violent que Léon, s'avère le père parfait, complètement préoccupé du soin de son fils : il est toujours soucieux de ne pas blesser son enfant et il « taill[e] une couche dans sa plus fine chemise »<sup>321</sup> quand il n'a plus de langes propres ; même ses opinions politiques, auparavant communistes, deviennent moins radicales parce qu'il sent la responsabilité pour son enfant<sup>322</sup>. De cette manière Prévost montre comment une 'bonne' famille peut naître à partir de la destruction d'une autre. En effet, le meurtre devient bénéfique pour Julie qui ne voulait pas divorcer par scrupules religieux : il permet au couple de changer les rôles et de vivre d'une manière plus équitable dans une relation qui permet l'égalité complète entre les deux époux.

Si les romans d'Eugène Dabit et la plupart d'autres romanciers de la nébuleuse populiste déplorent les traditions et la perte des liens de famille, les romans de Lemonnier et de Prévost poursuivent une autre approche : ils louent la solidarité des 'petites gens', mais la distinguent clairement des liens de famille traditionnels, marqués par les valeurs de la religion. La famille et le mariage y paraissent comme des obligations trop contraignantes qui s'opposent à la liberté et aux manières d'agir instinctives du 'peuple'. De cette manière, la destruction de la famille peut être légitime si elle conduit à une amélioration générale de la convivance ; l'imaginaire populiste prône la souplesse morale et la libre expression des émotions face à des systèmes moraux trop rigoureux, marqués par la religion ou par les contraintes des institutions de l'État.

### 5.3.3. Un seul 'peuple' ? La question des étrangers dans *La Rue sans nom*

Avant de clore les analyses de la convivance et de l'imaginaire de la solidarité du 'peuple' dans les œuvres littéraires de l'esthétique populiste, il convient de s'interroger sur le roman *La Rue sans nom*. L'intérêt de ce roman s'explique par deux raisons : en premier lieu, le roman est à tort considéré par la critique littéraire comme le premier ouvrage à avoir remporté le Prix du roman populiste, en 1930, alors qu'Eugène Dabit est le premier lauréat du prix en 1931. Cette imprécision remonte à l'essai de Jean Cathelin sur l'œuvre

<sup>319</sup> *Id.*, p. 25sq.

<sup>320</sup> Cf. L. WASELIN, « Pierre Bouquinquant, une figure romanesque aragonienne ? », *op. cit.*, p. 61.

<sup>321</sup> J. PRÉVOST, *Les frères Bouquinquant*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>322</sup> *Id.*, p. 171.

d'Aymé en 1958<sup>323</sup> et a été relevée par l'auteur lui-même dans une lettre à la chercheuse Dorothy Brodin en 1962<sup>324</sup>, mais elle se maintient de sorte qu'elle se trouve même affirmée dans la notice de l'ouvrage dans l'édition de la Pléiade des *Œuvres romanesques complètes* de l'auteur<sup>325</sup>. Cyril Piroux montre, par ailleurs, que le roman comporterait assez d'éléments esthétiques pour être considéré comme un roman populiste, bien que l'attribution du premier Prix soit erronée<sup>326</sup>. En effet, déjà les contemporains de Marcel Aymé considèrent *La Rue sans nom* comme un roman populiste ce que montrent les remarques de Maurice Genevoix et André Lamandé dans l'enquête des *Nouvelles littéraires*<sup>327</sup>. Pour cette raison, *La Rue sans nom* semble comporter certains éléments de l'esthétique populiste que la critique littéraire de l'époque a remarqués sans que l'auteur se soit officiellement associé au groupe de Lemonnier ou que son roman ait été adopté par ses adeptes<sup>328</sup>.

En second lieu, *La Rue sans nom* présente un particulier intérêt dans le contexte de la convivance parce qu'il met en scène, au début du livre, une communauté de voisins incohérente qui trouve au cours du récit des moyens de s'unir, ce qui ne l'empêche pourtant pas d'échouer face aux hiérarchies établies. En effet, le roman présente au début plusieurs conflits qui se situent tous dans la même rue anonyme : la rue abrite à la fois des ouvriers et des artisans pauvres français ainsi que des ouvriers italiens. Les tensions apparaissent entre les français et les « Macaronis »<sup>329</sup> parce que ces derniers séduisent fréquemment les épouses des autres. Les rivalités s'intensifient suite à l'arrivée de la jeune et belle Noa avec son père Finocle : tous les hommes de la rue tombent amoureux d'elle, mais vite les français, représentés par Johannieu, entrent en compétition avec les italiens

---

<sup>323</sup> J. CATHELIN, *Marcel Aymé ou le Paysan de Paris*, Paris, Debresse, 1958, p. 29 et p. 63.

<sup>324</sup> Cf. D. R. BRODIN, *The comic world of Marcel Aymé*, Paris, Debresse, 1964, p. 159 ; cf. également la biographie de Marcel Aymé, M. LÉCUREUR, *Marcel Aymé. Un bonhomme homme*, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 1997, p. 367.

<sup>325</sup> Y.-A. FAVRE, « Notice », dans M. Aymé, *Œuvres romanesques complètes* I, Y.-A. Favre (éd.), Paris, Gallimard, 1989, p. 1389-1394, p. 1394.

<sup>326</sup> Cf. C. PIROUX, « Marcel Aymé, romancier populiste par défaut », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 101-114, p. 113.

<sup>327</sup> M. GENEVOIX, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 2 août 1930, p. 4 1 : « *La Rue sans nom*, tenez, voilà une poussée bien vivante, bien 'naturelle'. C'est cela qui importe, bien plus que les noms en isme imprimés en lisière des courants sur les atlas de géographie littéraire » ; A. LAMANDÉ, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 6 septembre 1930, p. 6 6 : « En revanche, laissez-moi vous dire le plaisir que j'ai éprouvé en lisant trois romanciers qui viennent de composer, avec les joies, avec les souffrances, avec la moelle même du peuple, trois œuvres fort différentes mais toutes trois remarquables. C'est Giono avec *Un de Baumugnes* ; Marcel Aymé avec *La Rue sans nom* ; Jean Prévoist avec *Les Frères Bouquinquant* ».

<sup>328</sup> Marcel Aymé a toujours pris ses distances à tout groupement littéraire et stipule dans la même enquête qu'une littérature vouée à la représentation du 'peuple' « ne fait que continuer une tradition littéraire déjà ancienne, qui n'a jamais menacé ruines » (M. AYMÉ, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 9 août 1930, p. 4 4).

<sup>329</sup> M. AYMÉ, *La Rue sans nom*, *Œuvres romanesques complètes* I, Y.-A. Favre (éd.), Paris, Gallimard, 1989, p. 358.

qui soutiennent les efforts de leur compatriote Cruseo, le plus fort et le plus romantique des Italiens. À part cela, d'autres conflits persistent : Finocle, ancien prisonnier qui s'est enfui avec Méhoul, cherche un abri pour lui et sa fille adulte. Méhoul, entre-temps installé comme menuisier avec une femme et un fils adulte, Mânu, accepte à contrecœur de l'accueillir, de peur d'être trahi par Finocle et d'être tué par un ancien ennemi. Mânu, à son tour, se sent menacé par l'arrivée de Finocle et désire Noa qu'il essaie de violer à plusieurs reprises. Simultanément, il développe une haine féroce pour Finocle qu'il veut d'abord punir par le biais de Cruseo. Mais celui-ci cherche à convaincre Finocle de lui donner la main de sa fille Noa. Entre-temps, la famille de Johannieu est affaiblie par son amour pour Noa : Johannieu passe toute la journée à l'observer. L'inattention de Johannieu conduit même à la mort de son fils Louiset que Noa cherche à soigner, avec pour résultat qu'elle-même devient malade. Mânu, dont on apprend qu'il est devenu indicateur de police, dévoile la véritable identité de Finocle à la police. Ainsi, le roman culmine dans un désastre : Finocle est recherché par la police, Noa est malade et Cruseo est tué par Johannieu dans sa folie. En outre, la rue qui est pendant tout ce temps menacée d'être démolie par l'administration municipale « pour faire place à d'orgueilleuses constructions en ciment armé où l'on aménagerait une cité de bureaux »<sup>330</sup> doit finalement disparaître. Tous sauf le propriétaire de café Minche, bourgeois riche et sournois, perdent non seulement leur foyer, mais toute leur propriété.

*La Rue sans nom* met en scène, comme beaucoup d'autres romans dans le sillage de l'esthétique populiste, la vie dans le microcosme d'une rue d'un quartier populaire. En outre, il se sert de la même fin tragique que *L'Hôtel du Nord* : dans les deux cas, la vie populaire doit céder à l'urbanisation et à la construction de bureaux. Les deux romans culminent à la mise à mort des 'petites gens' face au capital, à la froideur du marché moderne. Ainsi, s'opposent l'imaginaire du 'peuple' – de pauvres gens qui travaillent sans loisir – au 'business' et au travail anonyme. Mais l'originalité du roman d'Aymé est que cette opposition n'est que le point culminant de la trame narrative : avant d'y aboutir, Aymé brosse un portrait plus complexe de la topographie de son 'peuple'.

Le seul espace représenté dans le roman d'Aymé est la rue anonyme évoquée dans le titre du roman. Si la voix narrative affirme que Cruseo et Noa se rencontrent « dans quelque quartier éloigné »<sup>331</sup>, de peur que Cruseo puisse être arrêté par la police, les actions

---

<sup>330</sup> *Id.*, p. 430.

<sup>331</sup> *Id.*, p. 487.

qui se déroulent en dehors de la rue ne sont jamais représentées. En revanche, le lecteur a une idée claire de la rue et de ses habitants au plus tard dès le deuxième chapitre :

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 soir.<sup>332</sup>

La rue du roman est une rue des quartiers ouvriers d'une grande ville française pendant l'entre-deux-guerres<sup>333</sup> : déjà auparavant, elle est caractérisée par une certaine angoisse qu'elle crée chez les passants à cause de « l'odeur des maisons sales et la hargne des chiens qui cherchaient leur nourriture dans les détritux de la rue molle de boue »<sup>334</sup>. La saleté, l'insalubrité, mais aussi le passage des ouvriers en masse sont présents dès le début du roman et créent une atmosphère sombre et dure qui encadre le récit. Outre le caractère sordide de la rue et son anonymat, sa localisation demeure complètement incertaine : les seuls deux autres nom de localité qui entourent la rue, « Bout-de-la-Fontaine » et « Coin-des-Gueux » n'expriment pratiquement rien, à part le fait que le dernier est appelé ainsi « à cause de l'aspect misérable des habitations »<sup>335</sup>. Aymé situe ainsi l'action de son roman dans un terrain anonyme, marqué par la pauvreté et le travail.

Dans cet espace de pauvreté, Marcel Aymé place un premier conflit :

Les autres habitants de la rue, les hommes surtout, regardaient avec une méfiance agressive ces étrangers qui engrossaient couramment leurs femmes. [...] 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 Minche. Ces sortes de tragédies étaient rares, et bien qu'un homme de la rue ne manquât jamais à se réjouir d'un malheur survenu dans le Coin-des-Gueux, les relations, dans le courant, n'étaient pas si tendues qu'on évitât de se parler. Au contraire. On reconnaissait à ces étrangers un rôle nécessaire dans le plaisir.<sup>336</sup>

La rivalité entre les Italiens et les ouvriers français se base donc sur le poncif de l'italien séducteur qui met les femmes mariées enceintes et profite de l'ingénuité des femmes. En effet, la voix narrative constate que la femme de Johannieu, Louise, est allée pendant six mois vivre avec un des terrassiers italiens, Bassanti, dans le Coin-des-Gueux, partie de la rue qui est réservée aux Italiens. L'évocation de cet épisode donne à Johannieu l'occasion d'exprimer son antipathie personnelle pour les Italiens et souligne l'amoralité des femmes

---

<sup>332</sup> *Id.*, p. 363.

<sup>333</sup> C. PIROUX, « Marcel Aymé, romancier populiste par défaut », *op. cit.*

<sup>334</sup> M. AYMÉ, *La Rue sans nom...*, *op. cit.*, p. 353.

<sup>335</sup> *Id.*, p. 364.

<sup>336</sup> *Id.*, p. 365.

qui se laissent séduire par eux : « Les Italiens qui mangent des pommes de terre toute l'année pour envoyer nos sous à leurs femmes, c'est de la sale denrée, mais les femmes d'ici qui s'en vont avec eux, c'est plus sale que la gangrène de rat d'égout »<sup>337</sup>. Dans cette phrase, Aymé résume tous les éléments classiques de la xénophobie : d'abord, les Italiens sont identifiés à des 'voleurs' par le fait qu'ils se servent de leur salaire français afin de permettre la subsistance de leurs familles restées en Italie, ensuite il les insulte pour aboutir à un appel de ségrégation, n'acceptant pas l'établissement de relation entre Italiens et Françaises. Johannieu est ainsi désigné dès le début comme le xénophobe le plus important, étant donné qu'il se distingue par sa violence<sup>338</sup>. L'assassinat de Cruseo qu'il commet à la fin du roman ne s'explique donc pas uniquement par sa folie et la manie de vouloir écarter tout homme de Noa, mais se fonde dans sa xénophobie prononcée.

La longue citation antérieure montre cependant que cette animosité entre les ouvriers français et les immigrés italiens n'est pas de règle générale et qu'au contraire, les Italiens sont complètement acceptés pendant les fêtes et les soirées dans le café de la rue. La grande qualité des Italiens est la joie et leur tendance à chanter. Une nuit Cruseo rentre ivre au Coin-des-Gueux et réveille d'abord tout l'immeuble et enfin le voisinage par sa chanson :

Les Italiens ne songeaient plus à dormir. Cruseo dirigeait leurs voix hésitantes et leur apprenait un couplet après l'autre, avec méthode. Lorsque chacun connut l'air et les paroles, il organisa un chœur qui fit vibrer la maison et mit en émoi tout le Coin-des-Gueux. Bientôt, la chambre fut pleine d'Italiens réveillés par le bruit, qui joignaient leurs voix à celles de leurs amis. L'assistance devint si nombreuse qu'une lourde chaleur oppressa les hommes. On ouvrit la fenêtre et le chant s'échappa dans la rue immobile, porté par les voix de ténor, il peuplait la nuit jusqu'aux profondeurs où le réverbère n'éclairait plus.<sup>339</sup>

De cette façon, Marcel Aymé se sert du stéréotype de la joie italienne afin de broser le portrait d'une communauté italienne solidaire : même si les autres hommes viennent dans la chambre de Cruseo pour se plaindre du bruit qu'il fait avec son accordéon, ils finissent à être emportés par son chant et se joignent à sa plainte languissante. Les Italiens deviennent ainsi une communauté modèle : les sentiments de l'individu deviennent ceux des autres de sorte qu'un véritable lien de solidarité peut naître.

Il n'est pas étonnant, en conséquence, que ce sont aussi les Italiens qui organisent les manifestations contre la démolition de la rue. Mais ils ne sont pas les seuls :

Les Italiens, que cette mesure atteignit les premiers, protestaient avec de grands cris. Ils étaient réconciliés tout d'un coup avec les autres hommes de la rue. On

---

<sup>337</sup> *Id.*, p. 375.

<sup>338</sup> Dans sa réplique, il confirme qu'il « aurai[t] saigné[...] tous les deux » si sa femme et son amant n'avaient pas quitté la rue et relate également qu'il bat régulièrement sa femme, parfois trop fort (*Id.*).

<sup>339</sup> *Id.*, p. 446.



oubliait tous les anciens griefs qui leur valaient la méfiance des époux. Le temps où ils détournaient les femmes de leurs devoirs était un heureux temps. Maintenant, une même passion de justice animait tout le monde.<sup>340</sup>

La menace de la démolition imminente – qui ne vient pourtant pas sans avoir été annoncée, mais qui n’a pas été considérée par les ouvriers dans leur vie de routine – conduit à la solidarité entre les ‘peuples’ qui habitent la rue. À partir de ce moment, les différences entre les nations ne sont plus importantes. En effet, Finocle et Cruseo se réconcilient et vont jusqu’à s’associer pour déménager tous ensemble en Italie<sup>341</sup>. Les différences entre Italiens et Français s’effacent donc, à part pour Johannieu. Un autre conflit s’installe à la place de l’autre : désormais, les habitants de la rue attaquent de plus en plus Minche qu’ils perçoivent comme une incarnation de la richesse et de l’élite qui les expulse de leur chez soi. Avant la réconciliation entre Cruseo et Finocle, le premier considère Minche comme son véritable adversaire amoureux à cause de son argent, bien que Minche ne manifeste à aucun moment de l’intérêt pour Noa<sup>342</sup> ; au moment où Minche veut mettre de l’ordre dans les tumultes des voisins, il est de nouveau attaqué par des Italiens<sup>343</sup>. En effet, Minche regarde avec condescendance les voisins et les appelle des « idiots »<sup>344</sup> parce qu’ils ne savent pas s’organiser et être raisonnables. Le nouveau conflit qu’Aymé met donc désormais en place est entre la force émotive du ‘peuple’, ses cris et son indignation, et le calme et l’éloge de l’ordre ‘bourgeois’, incarné par Minche.

La véritable menace de la rue n’est cependant pas incarnée par le prétendu bourgeois Minche, mais par le fils de Méhoul, Mânu. Celui-ci est ouvrier comme son père, mais dès le début, il se caractérise par son manque de solidarité et son individualisme. Il s’oppose à l’installation de Finocle dans l’appartement de ses parents : « Alors, il faudra que je travaille pour nourrir cet homme-là ? Non. Je dis non. »<sup>345</sup> Minche voit du potentiel dans Mânu qui est décrit à ses yeux comme un « jeune homme renfermé et têtue » au « caractère qu’il pressentait de bon emploi à ses desseins personnels »<sup>346</sup> et le recrute pour devenir indicateur de police. Si Minche se présente donc comme un personnage sournois et adversaire du ‘peuple’, Mânu est encore plus nocif car sa fonction d’indicateur est ignorée. Plus encore, Mânu abuse de sa force afin de faire arrêter son adversaire Cruseo pendant une manifestation<sup>347</sup>. C’est encore lui qui sert Finocle à la police au moment où

---

<sup>340</sup> *Id.*, p. 432.

<sup>341</sup> Cf. *Id.*, p. 458.

<sup>342</sup> Cf. *Id.*, p. 447.

<sup>343</sup> Cf. *Id.*, p. 481.

<sup>344</sup> *Id.*, p. 435.

<sup>345</sup> *Id.*, p. 359.

<sup>346</sup> *Id.*, p. 375.

<sup>347</sup> Cf. *Id.*, p. 480.

son père lui révèle la véritable identité de ce dernier. Mais il ne le fait pas par goût de justice, bien au contraire, uniquement pour son plaisir personnel :

« C'est parce que j'aurai du plaisir à le voir par terre, il me dégoûte. Qu'est-ce que tu veux, j'aime mon métier, moi. Et puis, je veux sa fille. Et pour ça, il faut qu'elle n'ait plus ni père ni fiancé... oui, tu as bien entendu, ni fiancé. Je veux sa fille pour m'en servir et la jeter au trottoir après, voilà. »<sup>348</sup>

Mânu dévoile donc à la fin du roman sa véritable identité : il est foncièrement égoïste et sadique, la souffrance des autres ne suscite que du plaisir chez lui. Afin de parvenir et d'acquérir une position de pouvoir au sein de la société qui l'entoure, Mânu est prêt à tout faire ; il représente, par conséquent, une forme dramatisée et pervertie des parvenus non-solidaires qui figurent également dans l'œuvre romanesque d'Eugène Dabit. Mânu s'oppose à l'émotivité et la solidarité du 'peuple', ce qui transparait au début des manifestations contre la démolition de la rue : lorsque Minche appelle les manifestants des « idiots », il répond que « [b]ien sûr [...] c'est de la bêtise. Ils feraient mieux de chercher des logements. Il y aura des clochards dans pas bien du temps »<sup>349</sup> et continue à s'intéresser uniquement à son propre sort.

Mânu est donc le véritable danger de la convivance populaire et l'ennemi du 'peuple' : il s'associe et rompt avec son entourage pour son propre avantage ; pis encore, il ressent du plaisir en nuisant aux autres. Alors que son père se montre ému et transfiguré par la mort subite du petit Louiset, l'enfant de Louise et Johannieu, rien n'apaise la froideur de Mânu. Le contraste entre lui et son père illustre la façon dont le calcul froid et raisonnable s'oppose à la solidarité des personnages qui représentent les valeurs du 'peuple'<sup>350</sup> : la raison pure ne conduirait qu'à la perversion sadique par rapport au sort des autres, alors que les personnages de Méhoul, de Noa ou de Cruseo incorporent un humanisme qui accorde une certaine place au cas particulier, à la pitié et à la solidarité désintéressée : en effet, face à la maladie de Louiset, Noa n'hésite pas à aider Louise bien qu'elle se mette en danger d'être contaminée ; Méhoul décide de se livrer à la police lorsque Finocle est arrêté ; dans les luttes contre la démolition de la rue, Cruseo prend la charge du porte-parole. Ces trois personnages illustrent donc l'idéal de Marce Aymé, « une certaine honnêteté, faite de rigueur intellectuelle et de solidarité avec l'espèce humaine dans toute sa misère »<sup>351</sup>. Mais la solidarité importe plus que l'intellectualisme, ou bien celui-ci comporte des dangers s'il est pensé sans la solidarité pour les démunis, comme le montre l'exemple de Mânu.

---

<sup>348</sup> *Id.*, p. 492.

<sup>349</sup> *Id.*, p. 435.

<sup>350</sup> Cf. C. PIROUX, « Marcel Aymé, romancier populiste par défaut », *op. cit.*, p. 105.

<sup>351</sup> E. SPANG-HANSEN, *La docte ignorance de Marcel Aymé*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 21.

#### 5.3.4. Conclusion : l'émotion populaire contre la raison bourgeoise

Les romans analysés dans ce chapitre montrent un fil conducteur esthétique : le 'peuple', qui se manifeste dans le roman sous la forme d'une communauté qui habite un immeuble ou la même rue, prend toute sa force quand il devient une unité solidaire et organise sa convivance de la manière la plus étroite possible. La solidarité et l'empathie, l'ouverture face aux émotions sont les grands avantages du 'peuple' selon cet imaginaire partagé des romans de l'esthétique populiste. Or, ces valeurs se manifestent toujours dans un système qui les menace : la modernisation et la rénovation des quartiers populaires conduit à l'évacuation des espaces qui permettent la convivance, mais celle-ci est souvent également menacée par un certain égoïsme et individualisme des personnages qui cherchent une voie pour s'élever dans l'échelle sociale.

Dans les deux cas, la communauté du 'peuple' est menacée par les transformations de la vie sociale que l'on pourrait identifier comme capitalistes ou bourgeoises : dans *L'Hôtel du Nord* et *La Rue sans nom*, les vies des 'petites gens' doivent céder aux besoins du marché ; dans les autres romans d'Eugène Dabit comme *Villa Oasis ou les faux bourgeois* et *Un mort tout neuf*, le romancier montre comment l'ascension sociale ronge les capacités d'empathie des personnages. Mais toujours, la solidarité s'oppose au froid calcul et apparaît comme la valeur la plus sûre et la plus chère du 'peuple' quoique les romans montrent que la société moderne avec ses nouvelles valeurs individualistes et capitalistes l'abandonne. Les romans apparaissent ainsi comme une réaction à cette nouvelle forme de société individualiste et prônent l'importance de la cohésion sociale ; pour ce faire, ils chargent émotionnellement les démolitions des espaces populaires et ils dotent les héros de leurs récits d'une empathie exemplaire. En effet, le 'peuple' se distingue, comme le soutient Dabit dans un reportage sur la Tchécoslovaquie, d'une vie pleine d'émotion :

C'est qu'on avait le sang vif, ici ; pour relever un affront ou une injure, on ne sortait pas un couteau de sa poche, mais c'était tout comme. J'avais affaire à des hommes aux instincts primitifs, paysans depuis peu citadins, nomades depuis peu d'années fixés sur ce coin de terre. Je plongeais dans ce courant de vie comme je l'avais souhaité. Oui, mon désir eût été de me perdre dans cette vie, de la vivre ainsi que ces hommes, et sans doute de cette façon connaîtrais-je leurs secrets ?<sup>352</sup>

Il est évident dans ce passage que pour Dabit – mais le même constat serait possible pour Prévost, Aymé et aussi Poulaille, comme nous verrons – la pensée intellectuelle est inférieure à la vie instinctive, riche en mouvements émotionnels brusques. La violence serait acceptable au sein du 'peuple' parce qu'elle est une des rares formes d'expression

---

<sup>352</sup> E. DABIT, « Découvertes », dans *Le Mal de vivre*, Paris, Gallimard, 1939, p. 256-261, p. 260sq.

accessibles à celui-ci et elle n'est pas institutionnelle ; elle est surtout compensée par le grand élan d'amour et de solidarité qui garantit la cohésion sociale.

En guise de conclusion, il suffit de signaler que cet usage de l'émotivité du 'peuple' dans l'esthétique populiste s'inverse dans le *Voyage au bout de la nuit* de Céline : si l'auteur insiste surtout après la Seconde Guerre mondiale sur son style émotif, *Voyage au bout de la nuit* montre que cette émotivité ne se trouve qu'au sein du langage du narrateur lui-même. Comme le montre Jérôme Meizoz, Céline se sert de la posture prolétarienne pour s'insérer dans le champ littéraire<sup>353</sup> et Nelly Wolf constate qu'avec le *Voyage au bout de la nuit*, « Céline a imposé dans le roman l'autorité de la voix d'en bas »<sup>354</sup>. En effet, le langage du roman est complètement oralisé et ne porte plus de distinction entre la voix du narrateur et celle des personnages comme c'est encore le cas chez Henry Poulaille.

De cette façon, cependant, Céline élimine toute forme de polyphonie du texte et le roman devient la seule expression du narrateur qui rapporte dans son propre langage les discours des autres, au point où même une citation de Montaigne adopte le langage du narrateur : « *Ah ! qu'il lui disait le Montaigne, à peu près comme ça à son épouse. T'en fais pas va ma chère femme ! Il faut bien te consoler ! ... Tout s'arrange dans la vie...* »<sup>355</sup>. Mais par cette ingestion d'autres discours sans prise de distance, le narrateur totalise avec son langage hétérogène le discours ; il prend tout le pouvoir sur les manières de s'exprimer et ne laisse plus la place à l'expression du 'peuple'<sup>356</sup>. Au contraire, il concentre toute l'attention sur lui-même et cherche à fournir une « langue qui serait imaginativement le territoire de l'affect, du non-scolaire, du non-pensé, du pré-contrat »<sup>357</sup>, mais de cette manière il concentre toute forme d'émotivité sur le personnage du narrateur. Aucune véritable émotion extérieure peut se manifester sans passer par le crible de sa voix.

La voix du narrateur, en revanche, confirme la séparation entre riches et pauvres :

Les riches n'ont pas besoin de tuer eux-mêmes pour bouffer. Ils les font travailler  
les gens comme ils disent. Ils ne font pas le mal eux-mêmes, les riches. Ils payent.  
On fait tout pour leur plaire et tout le monde est bien content. Pendant que leurs

---

<sup>353</sup> Cf. J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant: (1919 - 1939) ; écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, notamment p. 368-372. Il convient néanmoins de signaler qu'un certain rapport entre Céline et le roman populiste existe également : Meizoz suggère que Céline s'est intéressé au roman populiste seulement à cause de « la médiatisation de son prix » (*Id.*, p. 370), mais Céline était également parmi les auteurs invités au Salon populiste (cf. C. FEGDAL, « Le Salon populiste sous le signe des châtaignes », *La semaine à Paris*, vol. 596, 20 octobre 1933, p. 5-6) et la correspondance de Léon Lemonnier montre également qu'il était prévu que Céline devait présider un déjeuner du groupe populiste en 1936 auquel il ne pouvait cependant pas assister (*Lettres adressées à Léon Lemonnier*, Bibliothèque nationale de France, NAF 14111, p. 30).

<sup>354</sup> N. WOLF, *Le roman de la démocratie*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 203.

<sup>355</sup> L.-F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, *Romans I*, H. Godard (éd.), Nouv. éd., Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1992, p. 289, italiques reprises de l'original.

<sup>356</sup> Cf. N. WOLF, *Le roman de la démocratie*, *op. cit.*, p. 210.

<sup>357</sup> *Id.*, p. 210sq.

femmes sont belles, celles des pauvres sont vilaines. C'est un résultat qui vient des siècles, toilettes mises à part. Belles mignonnes, bien nourries, bien lavées. Depuis qu'elle dure la vie n'est arrivée qu'à ça.<sup>358</sup>

Comme dans les romans de Dabit – et de manière plus générale dans toutes les productions de l'esthétique populiste – la société est divisée en deux classes, les riches dominants et les pauvres opprimés. La citation suggère néanmoins davantage : les pauvres ne disposent pas, comme dans les romans analysés ci-dessus, d'un réseau de soutien mutuel, la solidarité n'existe pas chez Céline. Cela apparaît à partir de l'exemple des Henrouille : issus du 'peuple' de Paris et vivant dans la proche banlieue, les Henrouille possèdent un pavillon où ils sont logés avec la mère de Monsieur Henrouille. Comme les 'faux bourgeois' de Dabit, ils s'intéressent à s'enrichir davantage et veulent se débarrasser de leur aïeule. Quand ils échouent à convaincre Bardamu de la déclarer folle, ils ont l'intention de l'assassiner avec l'aide de Robinson : « C'est à cause de la vie, tu sais, qui est de plus en plus chère, qu'ils voudraient bien s'en débarrasser »<sup>359</sup>, confie-t-il à Bardamu.

Ni chez Robinson, ni chez Bardamu, ce plan ne suscite de l'indignation :

La vocation de meurtre qui avait soudain possédé Robinson me semblait plutôt somme toute comme une espèce de progrès sur ce que j'avais observé jusqu'alors parmi les autres gens, toujours mi-haineux, mi-bienveillants, toujours ennuyeux par leur imprécision de tendances. Décidément d'avoir suivi dans la nuit Robinson jusque-là où nous étions, j'avais quand même appris des choses.<sup>360</sup>

A priori, le lecteur peut donc se rendre compte que la solidarité est absente dans la société que Céline représente. Les personnages qui représentent le 'peuple', tel Bardamu et Robinson, sont tellement appauvris qu'ils ont également perdu leur sens de la morale. Comme les Henrouille qui n'hésitent pas à tuer la mère pour s'enrichir, le plus important pour eux est d'assurer leur avenir économique. Se trouvant dans une situation précaire au niveau économique, s'enrichir est toujours leur seul intérêt. De cette façon, la société que Céline présente se montre sous un jour encore plus sombre, sans aucun espoir de solidarité – et sans espoir que la parole pourrait changer la situation : « Autant pas se faire d'illusions, les gens n'ont rien à se dire, ils ne se parlent que de leurs peines à eux chacun, c'est entendu. Chacun pour soi, la terre pour tous »<sup>361</sup>. Chez Céline, l'aliénation est tellement avancée qu'aucun lien social authentique n'est plus pensable. De cette manière, l'auteur ne voit plus de valeur dans le 'peuple' comme c'est le cas pour les auteurs qui adhèrent à l'esthétique populiste : il adopte uniquement les poncifs de leur discours, mais les utilise pour créer un ouvrage foncièrement pessimiste envers l'humanité entière.

---

<sup>358</sup> L.-F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 332.

<sup>359</sup> *Id.*, p. 305.

<sup>360</sup> *Id.*, p. 308.

<sup>361</sup> *Id.*, p. 292.

## 6. L'amour du métier : écrire l'emploi et la condition ouvrière

*L'ouvrier accomplit chaque jour par ses mains le salut du monde. Et c'est à lui que l'art devra sa vie nouvelle. Après tant d'images usées, voici la Renaissance.*<sup>1</sup>

Il peut être surprenant que la plupart des œuvres qui s'inscrivent dans les étiquettes du roman populiste et de la littérature prolétarienne n'accordent une place prépondérante ni aux mises en scènes du travail ouvrier, ni au travail tout court. C'est d'autant plus étonnant si l'on tient compte du fait que les initiateurs du roman populiste et de la littérature prolétarienne déplorent l'absence des représentations littéraires du travail<sup>2</sup>. Rares sont les descriptions du travail et de ses conditions chez Eugène Dabit, pratiquement absentes chez Pierre Mac Orlan ; la même observation est valable pour les autres auteurs analysés jusqu'ici : André Thérive, Léon Lemonnier ou même Jean Prévost ne montrent pas leurs personnages au travail. En règle générale, les ouvrages littéraires de cette époque s'intéressent davantage aux problèmes de la vie privée et à la création d'une atmosphère inquiétante qui se répandrait dans les quartiers populaires et dans la banlieue de Paris, comme je l'ai montré dans les chapitres précédents<sup>3</sup>.

Néanmoins, Pierre Hamp, qu'Henry Poulaille cite longuement dans *Nouvel âge littéraire*<sup>4</sup> et qui doit être considéré comme autorité de la littérature sur le travail à cette époque<sup>5</sup>, a bien raison de souligner l'importance de la représentation du travail dans les romans et récits de l'entre-deux-guerres : les analyses montrent que l'emploi compte parmi les informations les plus citées afin de caractériser les personnages alors que la description de leur labeur quotidien demeure dans la plupart des cas absente.

---

<sup>1</sup> P. HAMP, *L'Art et le travail*, Paris, Stock, 1923, p. 13.

<sup>2</sup> Certes, le travail n'est jamais au premier plan dans les propos des défenseurs du roman populiste qui s'intéresse « à la vie intérieure, et en particulier à toutes les formes de mysticisme quelles qu'elles soient » au sein du 'peuple' (L. LEMONNIER, *Populisme*, Paris, La Renaissance du Livre, 1931, p. 125). Mais il suffit de rappeler que Lemonnier précise également que « puisque nos adversaires présentent des bourgeois oisifs [...], nous présenterons des gens du peuple ayant un métier » (*Id.*, 147), ce qui montre l'importance du travail pour la caractérisation des personnages. Quant à la littérature prolétarienne, son animateur Henry Poulaille soutient que « le travail seul compte et celui des bras a pour le moins plus d'importance que celui de l'esprit » (H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, Bassac, Plein Chant, 1986, p. 23).

<sup>3</sup> Par ailleurs, Nelly Wolf arrive au même constat dans son analyse du roman français pendant la Troisième République ; depuis Zola, les sociotypes représentés dans la littérature n'ont pour cette raison guère changé, cf. N. WOLF, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, 1. éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 68.

<sup>4</sup> Cf. H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 135-141.

<sup>5</sup> La réputation de Pierre Hamp comme auteur du travail est aussi grande que pendant l'entre-deux-guerres, ses œuvres complètes sont directement traduites en russe et y figurent comme modèle d'un 'roman de production', objectif de l'avant-garde de gauche, cf. A. GUSKI, *Literatur und Arbeit: Produktionsskizze und Produktionsroman im Russland des 1. Fünfjahrplans (1928-1932)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1995, p. 253sq. Je reviendrai plus tard à l'influence de cet écrivain sur l'esthétique populiste.

Il convient donc de constater que la représentation littéraire du ‘peuple’ subit un traitement paradoxal : alors que le lecteur peut apprendre, par exemple, que le protagoniste masculin de *La Femme sans péché*, Edmond Martin, travaille comme ouvrier dans un « atelier »<sup>6</sup>, il n’est jamais précisé de quelle sorte d’atelier il s’agit et le protagoniste n’est jamais mis en scène à son poste de travail. D’une manière moins drastique, Jean Soreau est certes présenté dans sa fonction d’employé de banque dans *Le Charbon ardent* d’André Thérive, mais ce roman n’évoque à aucun moment le travail de véritables ouvriers dans les industries modernes ; l’œuvre romanesque de Dabit dessine, enfin, uniquement dans *Petit-Louis* le portrait d’un jeune apprenti comme nettoyeur de métro<sup>7</sup>, mais se focalise, pour le reste, sur des propriétaires d’hôtels, de bars ou de cabarets, en partie sur des éclusiers. La grande industrie est donc dans la plupart des cas absente et les pratiques du travail n’entrent pratiquement jamais au centre du récit.

Pour cette raison, ce chapitre cherche à sonder la représentation paradoxale de l’emploi dans les romans. Cette interrogation doit permettre d’apercevoir l’imaginaire du ‘peuple’ de l’entre-deux-guerres comme main-d’œuvre qui se définit par son métier, mais qui n’est pas encore incarné par l’ouvrier d’usine : l’absence des représentations du travail en usine semble justement suggérer que les romanciers dans la nébuleuse de l’esthétique populiste n’appréhendent pas l’ouvrier comme classe ouvrière homogène et mobilisée, mais comme un univers de petits travaux qui conduisent à la formation d’une identité professionnelle très précise. Dans l’esthétique populiste, les personnages du ‘peuple’ ne doivent subir ni une mise en scène qui les déshumanise en tant que société de masse, ni une représentation qui les réduit à l’appartenance à une certaine classe : les ‘petites gens’ apparaissent, au contraire, dans leur qualité d’humain’, c’est-à-dire surtout en dehors de leur productivité, avec leurs états d’âme et leur moralité personnelle.

Afin de vérifier cette hypothèse de base et de la développer, je m’intéresserai dans un premier temps à la représentation du travail en tant qu’unité identitaire, autant pour les romanciers que pour ses personnages. L’exemple du *Pain quotidien* d’Henry Poulaille doit, dans un deuxième temps, montrer comment le travail représente une passion anoblissante pendant l’entre-deux-guerres. En troisième lieu, je montrerai que les rares exemples d’une littérature sur l’usine prennent congé de ce modèle, mais restent marginaux par rapport à l’idéologie de l’ouvrier comme spécialiste.

---

<sup>6</sup> Cf. L. LEMONNIER, *La Femme sans péché*, Paris, Flammarion, 1927, p. 39.

<sup>7</sup> E. DABIT, *Petit-Louis*, Paris, Gallimard, 1988, p. 39-44. Les descriptions du travail demeurent cependant toujours à l’arrière-plan.

## 6.1. Métier absent, identité du métier : le paradoxe ouvrier

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de rappeler le cadre théorique dans lequel cette analyse s'inscrit afin de dégager les formes de la mise en récit du travail dans les œuvres populistes. Dans le contexte du *social turn* des *cultural studies*, le sujet du travail entre au centre des analyses à partir des années 2000<sup>8</sup> : à titre d'exemple, la revue *Travailler* présente en 2003 un dossier sur l'émergence du travail dans les fictions littéraires et Adolfo Fernandez-Zoïla introduit ce dossier en s'interrogeant sur la possibilité d'établir une « psychologie généalogique du travail »<sup>9</sup> à partir d'un tour d'horizon des représentations littéraires du travail. Le chercheur constate cependant que les descriptions du travail en usine seraient pour la plupart absentes pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle sauf dans le cas « des romans populistes et politiques »<sup>10</sup> ; les analyses suivantes montreront que cette affirmation donne une mauvaise impression des romans populistes qui restent, en général, à l'écart des représentations des usines.

À part cette revue, d'autres publications récentes se consacrent au sujet, mais ils s'intéressent notamment aux imaginaires du travail soit dans la littérature contemporaine<sup>11</sup>, soit dans une période plus ancienne<sup>12</sup>, soit d'autres domaines nationaux<sup>13</sup>. Malgré cette richesse d'analyses, qui s'explique également par l'intérêt

---

<sup>8</sup> Cf. I. PROBST, « Überwindet Arbeit alles oder wird sie überwunden? Narrative der Arbeit - aktuelle Forschungspositionen eines virulenten Themas », dans T. Erdbrügger, I. Nagelschmidt et I. Probst (éd.), *Omnia vincit labor?: Narrative der Arbeit - Arbeitskulturen in medialer Reflexion*, Berlin, Frank & Timme, 2013, p. 17-47, p. 18.

<sup>9</sup> A. FERNANDEZ-ZOÏLA, « Le travail dans les fictions littéraires », *Travailler*, vol. 7, n° 1, 2002, p. 13-36, p. 35.

<sup>10</sup> *Id.*, p. 31.

<sup>11</sup> Dans ce contexte, il convient de citer notamment les ouvrages suivants : C. GRENOUILLET, *Usines en textes, écritures au travail: témoigner du travail au tournant au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; S. BIKIALO et J.-P. ENGELIBERT (éd.), *Dire le travail: fiction et témoignage depuis 1980*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2012 ; R. BÖHM et C. KOVACSHAZY (éd.), *Précarité: littérature et cinéma de la crise au XXI<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2015 ; M. HECK et A. ADLER (éd.), *Écrire le travail au XXI<sup>e</sup> siècle, quelles implications politiques ?*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2016.

<sup>12</sup> Dans la plupart des publications qui se consacrent au sujet, même dans les littératures d'expressions étrangères, c'est avant tout le XIX<sup>e</sup> siècle qui est au centre des analyses. Pour le cas français, cf. E. RINK, « Arbeit » und « Proletariat » im deutschen und französischen Roman vor 1848, 1. Auflage, Essen, Klartext, 2014 et C. WHITE, *Work and leisure in late nineteenth-century French literature and visual culture. Time, politics and class*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2014.

<sup>13</sup> Pour la littérature allemande, cf. W. FINK, *Le peuple, la populace et le prolétariat: l'émergence du personnage de l'ouvrier dans le roman allemand, 1780-1848*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002 ; T. UNGER, *Diskontinuitäten im Erwerbsleben: vergleichende Untersuchungen zu Arbeit und Erwerbslosigkeit in der Literatur der Weimarer Republik*, Tübingen, Niemeyer, 2004 ; S. HEIMBURGER, *Kapitalistischer Geist und literarische Kritik: Arbeitswelten in deutschsprachigen Gegenwartstexten*, München, Edition Text + Kritik, 2010. Pour la littérature russe, cf. A. GUSKI, *Littérature und Arbeit*, op. cit.. Pour le domaine italien, cf. G. NENCIONI, *Perché lavorare? Ideologie del lavoro nella letteratura italiana del secondo Ottocento*, Firenze, F. Cesati, 2011. Enfin, pour le cas de la littérature anglophone, la publication de Gleason (W. A. GLEASON, *The leisure ethic: work and play in American literature, 1840-1940*, Stanford, Stanford University Press, 1999) considère le travail indirectement, s'intéressant à l'invention du loisir à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis ; d'autres publications abordent le sujet plus directement : cf. par exemple W. SCOTT, *Troublemakers: power, representation, and the fiction of the mass*



renaissant des écrivains et cinéastes pour le sujet du travail, il faut constater le manque d'études sur l'image du travail dans les créations artistiques françaises de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et en particulier de la période de l'entre-deux-guerres. Certes, des recherches comme celles de Nelly Wolf<sup>14</sup> ou de Jérôme Meizoz<sup>15</sup> révèlent soit au niveau de l'esthétique littéraire, soit à celui de la mise en scène des écrivains l'importance du travail pour la forme littéraire, mais il manque encore une étude approfondie de la signification du travail dans le roman de la période.

Pour cette raison, le chapitre présent cherche à signaler un paradoxe dans le rapport entre la création littéraire et la culture ouvrière : d'une part, les écrivains soulignent leur intérêt, voire même leur appartenance à la classe ouvrière, d'autre part, ils proposent une définition de la condition ouvrière qui exclut le travail en usine et les conséquences du taylorisme sur la perception de soi ou sur l'individualité de la main-d'œuvre. En revanche, la mise en récit de l'ouvrier souligne avant tout l'activité manuelle et le savoir-faire de sorte que le terme d'ouvrier ne désigne plus vraiment une main-d'œuvre dépendante et remplaçable, mais un artisan savant<sup>16</sup>. Cette mise en scène opère à trois niveaux : d'abord, la posture de l'écrivain prolétarien établit dès le début l'ouvrier comme expert qualifié de parler de sa condition ; ensuite, les ouvriers mis en scène sont choisis parmi les branches moins automatisées. Une telle définition du travail ouvrier permet, enfin, une mise en récit des gestes lorsque leur travail est décrit et conduit à la présentation de l'ouvrier comme spécialiste de la création, comme héros capable de construire le quotidien. Contrairement à l'héroïsation de l'ouvrier dans le réalisme socialiste, cette mise en scène ne culmine pourtant pas dans la représentation de la classe ouvrière comme acteur politique, mais dans la revendication de la dignité du travail, qui ignore souvent les réalités des formes de travail modernes comme la division du travail à la chaîne.

### 6.1.1. La posture prolétarienne : l'écrivain comme ouvrier

Comme déjà précisé, les écrivains de l'entre-deux-guerres, surtout les écrivains prolétariens, revendiquent un style réaliste qui est justifié par la prétendue authenticité des faits narrés. C'est notamment Henry Poulaille qui souligne l'authenticité comme valeur

---

*worker*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2012 ; C. LILLGE, *Arbeit: eine Literatur- und Mediengeschichte Großbritanniens*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2016.

<sup>14</sup> N. WOLF, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, op. cit.

<sup>15</sup> J. MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, notamment p. 75-100.

<sup>16</sup> Cf. R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 173, qui remarque déjà ce paradoxe mais cherche à l'expliquer par la lente industrialisation de la France en comparaison avec le Royaume Uni ou l'Allemagne.

centrale et qui prône, pour cette raison, l'importance de l'identité ouvrière de l'écrivain. Dans sa réponse à Suzanne Engelson à propos de l'adhésion de la littérature prolétarienne au marxisme, Poulaille soutient que la politique est à côté de la question, en revanche, le terme de littérature prolétarienne lui

paraît plus adéquat à cette littérature née du peuple, représentative d'une documentation vraie, qui, expérimentale, vient tout à coup remplacer les quelques œuvres où existait l'intuition de cette vie prolétarienne, les nombreux bavardages sans bases solides et les reportages qui nous parlaient d'elle sur de simples impressions du dehors.<sup>17</sup>

Pour Poulaille, la littérature prolétarienne doit donc se baser sur une documentation exacte, mieux encore sur l'expérience de l'auteur afin de représenter véritablement la réalité ouvrière. Cette exigence de la connaissance approfondie du milieu représenté n'est pas nouvelle ; elle semble remonter à l'idéologie des intellectuels libertaires du XIX<sup>e</sup> siècle comme Pierre Kropotkine qui, lui aussi, exhorte les artistes à s'identifier complètement aux ouvriers :

Il faut avoir passé par l'usine, connu les fatigues, les souffrances et aussi les joies du travail créateur, forgé le métal aux fulgurantes lueurs du haut fourneau ; il faut avoir senti *vivre* la machine pour savoir ce qu'est la force de l'homme et le traduire dans une œuvre d'art. Il faut enfin se plonger dans l'existence populaire pour oser la retracer.<sup>18</sup>

Exiger la connaissance complète des milieux décrits ne représente donc en aucun cas une nouveauté dans la littérature, sachant que cette expérience ainsi que la nécessité de la représentation exacte des classes laborieuses est un parti pris typique de la littérature naturaliste dès le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>.

La nouveauté des revendications de Poulaille réside autre part : l'écrivain ne veut pas promouvoir simplement un certain néo-naturalisme, mais une littérature prolétarienne *authentique*. Cette authenticité exige, en revanche, que l'écrivain prolétarien soit identifié comme tel, c'est-à-dire qu'il donne les repères nécessaires afin que le lecteur puisse connaître sa biographie et se rendre compte de son appartenance à la classe ouvrière. Par conséquent, il n'est pas suffisant de reprendre les codes de la littérature naturaliste ; il ne suffit pas non plus d'être d'origine populaire et de se mettre à écrire pour être un écrivain authentiquement prolétaire. L'authenticité doit être suggérée au lecteur par la posture de l'écrivain. Elle n'est donc pas uniquement une esthétique anti-littéraire, comme je l'ai déjà

---

<sup>17</sup> H. POULAILLE, « Littérature prolétarienne marxiste ou littérature prolétarienne ? La polémique avec Suzanne Engelson », *Nouvel Âge* 4 (avril 1931), p. 373-375, repris dans H. POULAILLE, *La littérature et le peuple*, J. Radwan (éd.), Bassac, Plein chant, 2003, p. 127-137, p. 136sq.

<sup>18</sup> P. A. KROPOTKIN, *La conquête du pain*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Tresse et Stock, 1892, p. 149.

<sup>19</sup> C. WHITE, *Work and leisure in late nineteenth-century*, *op. cit.*, p. 39.

montré<sup>20</sup>, mais également une « qualité morale »<sup>21</sup> qui distingue les prolétaires des bourgeois, autant dans l’imaginaire de Poulaille que dans celui d’autres auteurs cités par Poulaille comme exemples de la littérature prolétarienne, tels Neel Doff, Louis Nazzi ou Eugène Dabit. En conséquence, les écrivains qui mettent en jeu l’authenticité la mobilisent à deux niveaux, celui du style littéraire, mais aussi celui de la mise en scène extra-littéraire<sup>22</sup>. Dans les deux cas, les écrivains cherchent à concilier leur position intellectuelle avec leurs – parfois prétendues – origines populaires.

L’exemple d’Henry Poulaille lui-même peut bien illustrer cette manière d’agir : l’auteur emploie pendant son activité littéraire plusieurs stratégies afin de souligner son appartenance à la classe ouvrière. En effet, la biographie de jeunesse de l’écrivain contient beaucoup d’éléments qui permettent facilement de le qualifier de prolétaire, et l’auteur les utilise tous – ce qui encourage parfois son biographe, Thierry Maricourt, à déclarer trop rapidement identiques la biographie de l’écrivain avec les éléments représentés dans son œuvre romanesque<sup>23</sup>. Né en 1896 d’un père charpentier, proche du milieu syndicaliste et d’une mère canneuse de chaises à Ménilmontant, Poulaille jouit seulement d’une éducation scolaire assez courte, étant donné que ses deux parents meurent en 1910 dans un très court délai et qu’il doit désormais vivre de son propre travail alors que ses frères et sœurs sont dispersés chez d’autres membres de la famille ou dans des orphelinats. Henry Poulaille commence à travailler comme commis dans une pharmacie, mais la Première Guerre mondiale interrompt son parcours professionnel ; blessé durant la guerre et réintégré comme infirmier, il ne réussit pas à réintégrer son ancien poste et travaille d’abord comme vendeur de journaux, comme homme-sandwich et comme ouvrier dans une usine pharmaceutique pour nourrir sa propre famille. À partir de 1921, Poulaille réussit à contribuer à *L’Humanité* à partir de 1921 ; en 1923, il commence en outre à diriger le service de presse aux éditions Bernard Grasset, poste qu’il occupera jusqu’en 1956. C’est donc à partir de 1923 que Poulaille commence sa carrière littéraire et en 1925, il publie chez Grasset son premier roman, *Ils étaient quatre*.

---

<sup>20</sup> Cf. 3.2.1.

<sup>21</sup> J. MEIZOZ, *Postures littéraires, op. cit.*, p. 75. Dans le suivant, je m’appuie notamment sur les recherches de ce chercheur.

<sup>22</sup> Cf. *Id.*, p. 79.

<sup>23</sup> À titre d’exemple, il suffit de constater qu’aux premières pages, Maricourt établit l’identité entre le père de Poulaille et d’Henri Magneux du *Pain quotidien* : « Henri Poulaille, Henri Magneux dans le cycle du *Pain quotidien*, exerce ensuite la profession de charpentier » (cf. T. MARICOURT, *Henry Poulaille. 1896-1980*, Levallois-Perret, Manya, 1992, p. 16). Directement après, l’auteur soutient que les voisins de la famille Poulaille s’appelaient Radigond, sans même revenir sur le fait que Poulaille n’aurait pas changé le nom lors de la rédaction du cercle biographique. Sans fournir de preuves pour ces intuitions, cette approche demeure donc très littérale et ne fournit guère d’informations de valeur pour une étude littéraire de l’œuvre ou une analyse sociologique de la posture, sauf pour quelques détails rapportés sur la personne de l’auteur.

Simultanément, il se rapproche du groupe *Clarté* et notamment d'Henri Barbusse<sup>24</sup> qui lui permettra de collaborer à *Monde* à partir de 1928 où Poulaille place notamment ses critiques de disques. À partir de l'enquête sur la littérature prolétarienne en 1928, Poulaille se profile, par ailleurs, comme le promoteur de son propre groupe d'écrivains prolétariens qu'il fonde officiellement en 1932, suite à la dénonciation du « groupe Valois »<sup>25</sup> dans la résolution de Kharkov. De cette manière, Poulaille adopte peu à peu la posture prolétarienne afin de justifier sa position dans le champ littéraire<sup>26</sup>.

Le parcours d'Henry Poulaille prend donc les allures d'une ascension sociale qui lui permet l'entrée dans le champ littéraire au sein d'un grand éditeur et qui garantit ensuite son autorité comme chef de son propre groupe littéraire. Mais la posture prolétarienne doit justement masquer cette ascension et rappeler seulement les origines de l'écrivain afin de créer le noyau identitaire du prolétarien. Pour cette raison, le cycle autobiographique du *Pain* – c'est à dire les romans *Le Pain quotidien* (1931), *Les Damnés de la terre* (1935), *Pain de soldat* (1937) et *Les Rescapés* (1938)<sup>27</sup> – ne recouvre que les années entre 1903 et 1920 et ne traite donc pas de l'ascension sociale de l'auteur. Celui-ci semble, par ailleurs, mettre tout en œuvre pour faire oublier sa situation plutôt aisée<sup>28</sup> : dans *Nouvel Âge littéraire*, il dénonce « ces hommes de plume trop bien assis »<sup>29</sup> et toute forme de travail intellectuel<sup>30</sup>. D'après les témoignages de ses contemporains, il s'est également refusé à emprunter la tenue vestimentaire typique pour sa fonction professionnelle et s'est montré au travail plus direct et franc que ses confrères<sup>31</sup> ; selon d'autres, il s'est exprès mis en scène comme ouvrier ou issu du 'peuple' en empruntant le béret pour les photographies au lieu des chapeaux mous qu'il portait normalement<sup>32</sup>. De cette façon, Poulaille tente à camoufler son statut d'intellectuel et de le reconduire à ses origines ouvrières.

---

<sup>24</sup> Cf. J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant: (1919 - 1939) ; écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, p. 213.

<sup>25</sup> Anon., « Les livres. La résolution de Kharkov », *L'Humanité*, 20 octobre et 3 novembre 1931, p. 4 et 4.

<sup>26</sup> Cf. J.-C. AMBROISE, « Écrivain prolétarien : une identité paradoxale », *Sociétés contemporaines*, vol. 44, n° 4, 2001, p. 41-55, p. 45.

<sup>27</sup> On peut compter parmi ces livres également *Seul dans la vie à 14 ans*, publié à titre posthume en 1980 qui reprend la période entre le deuxième et le troisième roman de la série. Cf. H. POULAILLE, *Seul dans la vie à quatorze ans*, Paris, Stock, 1980.

<sup>28</sup> Cf. J. MEIZOZ, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>29</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>30</sup> *Id.*, p. 110 : « Ils sont tous intelligents. Tout le monde s'accorde à le reconnaître. [...] L'intelligence dans leur cas nous apparaît plus une circonstance aggravante, qu'atténuante, car il en manque par trop ailleurs pour qu'on se puisse réjouir de la voir gâcher sous le prétexte d'écrire. » À propos de l'anti-intellectualisme, cf. également K.-A. ARVIDSSON, *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*, Göteborg, Acta Universitatis Gotheburgensis et al., 1988, p. 48-54.

<sup>31</sup> Cf. T. MARICOURT, *Henry Poulaille. 1896-1980*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>32</sup> Cf. J.-C. AMBROISE, « Écrivain prolétarien », *op. cit.*, p. 54, note 23.

Dans tous les cas, Poulaille cherche à cacher la part intellectuelle de son activité, voire à la présenter comme la prolongement du travail ouvrier<sup>33</sup> : dans sa critique de la 'haute' littérature, Poulaille affirme que les ouvrages de son temps « ressemblent davantage à des tours de passe-passe ou à des exercices d'acrobatie qu'à du bel et bon ouvrage »<sup>34</sup> et qu'« [œ]uvrer, travailler implique amour d'œuvre, donc joie. L'art et la littérature d'aujourd'hui pour la plus grande part expriment plutôt une tension de l'esprit que l'esprit lui-même »<sup>35</sup>. Pour Poulaille, le terme « œuvre littéraire » implique donc un véritable travail comparable à celui de l'ouvrier. Il n'est pas le seul à défendre une telle position qui cherche à réconcilier le pôle intellectuel avec le travail de l'ouvrier : dans *Populisme*, Léon Lemonnier affirme que « [n]ous ne sommes que des ouvriers des lettres qui avons le goût de notre tâche et qui voulons l'accomplir simplement »<sup>36</sup>. Il s'agit donc d'une stratégie répandue qui doit légitimer, de manière paradoxale, la littérature comme travail comparable à l'ouvrage manuel ou industriel et qui doit ouvrir le champ littéraire à un nouveau public ainsi qu'à de nouveaux écrivains issus des classes ouvrières.

Ainsi, Poulaille invente la posture de l'écrivain prolétaire qui connaît le 'vrai' travail contrairement aux intellectuels établis ; l'écrivain prolétaire se démarque par son besoin de rendre compte du sort de sa classe et par son dévouement au travail, soit-ce le travail manuel ou le travail comme écrivain. Mais ces textes n'ont pas de prétention artistique, Poulaille récuse violemment l'idée de « distraire »<sup>37</sup> ; son œuvre doit être l'expression « authentique » de sa vie, un « document humain »<sup>38</sup> qui exprime les conditions de vie des ouvriers. Pour cette raison, il emploie aussi un style oralisé pour ses romans qui marque l'écart entre sa littérature prolétarienne et les écrits des auteurs consacrés.

Une telle posture ouvrière devient à la mode de sorte que des écrivains d'autres couches sociales essaient aussi de l'adopter. À titre d'exemple, Louis-Ferdinand Céline cherche à imiter au moment de son entrée dans le champ littéraire<sup>39</sup>. Faute de véritables expériences biographiques, il invente largement sa posture. Plusieurs ouvrages de recherche ont déjà abordé cette fiction autobiographique qui doit légitimer l'écrivain dès son entrée au champ<sup>40</sup> ; pour cette raison, je reviendrai seulement sur les éléments

---

<sup>33</sup> *Id.*, p. 54.

<sup>34</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire, op. cit.*, p. 111.

<sup>35</sup> *Id.*

<sup>36</sup> L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 163.

<sup>37</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire, op. cit.*, p. 104.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 157.

<sup>39</sup> J. MEIZOZ, *Postures littéraires, op. cit.*, p. 102sq.

<sup>40</sup> À part les travaux de Meizoz, il faut avant tout citer P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005 qui entre dans les détails du champ et de la mise en

centraux de cette mise en scène de Céline comme écrivain prolétarien : l'invention des origines ouvrières et l'insertion consécutive dans les débats autour du roman populiste ainsi que l'anti-intellectualisme qui s'exprime à travers sa théorie langagière.

Dès la publication du *Voyage au bout de la nuit*, Louis-Ferdinand Céline, d'ailleurs pseudonyme du médecin Louis Détouches, insiste sur ses origines modestes dans un milieu ouvrier et pauvre. À titre d'exemple, il suffit de regarder l'entretien de l'écrivain avec Georges Altman pour *Monde* qui est publié le 10 décembre 1932<sup>41</sup> : avant d'entamer l'interview, Altman précise que « Louis-Ferdinand Céline, ce n'est pas un écrivain professionnel, c'est un médecin, un médecin des pauvres, le médecin d'un de ces dispensaires d'une grande ville de la banlieue ouvrière »<sup>42</sup> et insiste sur l'altérité de Céline face à la 'caste' des lettrés. Mais dès la première réplique de Céline, l'auteur surenchérit :

Ça vous intéresse, ma vie. Pas vrai ? Alors, allons-y. C'est compliqué, mais c'est toujours la même chose au fond. Ma mère, ouvrière en dentelles ; mon père, l'intellectuel de la famille. On tenait un commerce, on a fait beaucoup de villes. Ça marchait jamais. Faillite. Faillite. Faillite. Y a toujours eu de la faillite autour de moi quand j'étais gosse.<sup>43</sup>

Certes, ces affirmations ne sont pas privées d'un fond de vérité. En effet, sa mère était propriétaire d'un magasin de mode et de lingerie qu'elle a dû fermer quand Céline avait trois ans à cause des mauvaises affaires<sup>44</sup>. Mais la situation économique est loin d'être aussi instable que Céline le prétend : en 1899, la mère peut ouvrir une nouvelle boutique à Paris, le père est employé au service de correspondance d'une assurance et les parents peuvent garantir des cours privés d'allemand et d'anglais à leur fils unique, dans les pays respectifs. D'abord employé comme apprenti dans une maison de tissus, puis dans une joaillerie, il a même le privilège de reprendre les études après la Grande Guerre, devient médecin et part pour la mission Rockefeller à l'étranger, entre autres aux États-Unis. Le mythe de l'existence ouvrière et misérable que Céline invente, notamment à la suite de son deuxième roman *Mort à crédit*, qui représente selon Marie-Christine Bellosta « l'immense travail mythographique dans lequel il s'appropriait l'identité prolétarienne »<sup>45</sup>, ne se base donc guère sur des faits réels.

Cependant, il convient de se poser la question de savoir si Céline s'est volontairement inscrit dans le sillage de la littérature prolétarienne ou si l'écrivain ne

---

scène de l'écrivain Céline, mais aussi M.-C. BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, PUF, 1990 et Y. PAGES, *Les fictions du politique chez L. - F. Céline*, Paris, Seuil, 1994.

<sup>41</sup> Republié dans L.-F. CELINE, *Céline et l'actualité littéraire. 1932-1957* I, J.-P. Dauphin et H. Godard (éd.), Paris, Gallimard, 1976, p. 34-38.

<sup>42</sup> *Id.*, p. 35.

<sup>43</sup> *Id.*

<sup>44</sup> Cf. J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., p. 381.

<sup>45</sup> M.-C. BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 113.

défend pas, au fond, un autre idéal d'authenticité qui converge avec celui de Poulaille seulement dans son anti-intellectualisme et son opposition à la bourgeoisie<sup>46</sup> : certes, la mise en scène de l'écrivain comme ouvrier doit souligner l'importance du travail pour la création artistique à l'encontre d'une caste littéraire cosmopolite et, par ce fait, 'standardisée'<sup>47</sup>, loin de la véritable émotion de l'écriture ; mais l'objectif de Céline est moins d'éveiller une conscience de classe parmi les ouvriers par la divergence stylistique, mais cette divergence contre toutes les normes doit surtout profiler un personnage de l'écrivain individualiste et isolé. En conséquence, la posture de l'authenticité de Céline ne poursuit pas l'objectif de peindre l'image de la classe ouvrière, mais l'ouvrier et son expression authentique sont seulement des figures de style qui soulignent la récusation catégorique des normes et de l'intellectuel. Si Poulaille s'attaque à l'intellectualisme, c'est pour défendre la légitimité d'une autre forme de création et pour faciliter l'entrée dans le champ littéraire de nouvelles voix ; Céline, en revanche, s'attaque aux intellectuels afin de se mettre en scène comme médecin pauvre hors les normes, maniaque et poussé au travail par son propre génie. L'assimilation de Céline comme créateur prolétaire doit donc être compris, au moins en partie, comme un malentendu de la critique littéraire<sup>48</sup>.

Le refus d'appartenir à quel groupe social ou littéraire que ce soit, l'insistance sur sa propre pauvreté et son existence marginale d'écrivain-médecin-ouvrier Céline, ne sont cependant les seuls éléments qui rapprochent sa posture de celle du défenseur du 'peuple' Poulaille : si l'on considère le style de l'auteur du *Voyage au bout de la nuit*, il est possible de reconnaître une valorisation de l'expression authentique semblable à celle qui se met en place dans *Le Pain quotidien*. Plus concrètement, Céline poursuit dans sa création, tout comme Poulaille, la recherche d'une langue littéraire vivante qui s'oppose au classicisme psychologisant de Proust<sup>49</sup>. Les *Bagatelles pour un massacre* de Céline le prouvent bien : dans ce pamphlet, l'écrivain impose son propre style ainsi que l'émotivité de son expression contre les conformismes bourgeois, répandus par le système scolaire que l'écrivain prétend ne pas avoir suivi. Ainsi, il dénonce les enfants bourgeois :

Enfance des petits bourgeois, enfance de parasites et de mufles, sensibilités de parasites, de privilégiés sur la défensive, de jouisseurs, de petits précieux, maniérés, artificiels, émotivement en luxation vicieuse jusqu'à la mort... Ils n'ont jamais rien vu... ne verront jamais rien... humainement parlant... Ils ont appris l'expérience dans les traductions grecques, la vie dans les versions latines et les

---

<sup>46</sup> C'est l'impression d'Yves Pagès (cf. Y. PAGES, *Les fictions du politique chez L. - F. Céline*, op. cit., p. 59-67). Dans ce paragraphe, je retrace en grandes lignes cette idée.

<sup>47</sup> Cf. à ce propos, L.-F. CELINE, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937, p. 175 et J. MEIZOZ, *Postures littéraires*, op. cit., p. 106.

<sup>48</sup> Y. PAGES, *Les fictions du politique chez L. - F. Céline*, op. cit., p. 64.

<sup>49</sup> Cf. M.-C. BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 102.

bavardages de M. Alain... Ainsi qu'une recrue mal mise en selle, montera sur les couilles de travers, pendant tout le reste de son service... tous les petits produits bourgeois sont loupes dès le départ, émotivement pervertis, séchés, ridés, maniérés, préservés, faisandés, du départ, Renan compris...<sup>50</sup>

La formation scolaire apparaît sous la plume de Céline comme une déformation qui pervertit l'authenticité de l'individu et l'éloigne de son émotivité. Afin d'exprimer l'« émotion directe » dans la littérature, l'écrivain doit soit se libérer du poids de la formation, soit ne jamais l'avoir subi. Cette authenticité qui s'exprime par le langage comporte cependant un autre enjeu, absent chez Poulaille, à savoir la valeur nationale.

En effet, dans la conception de Céline, le français populaire représente le français authentique qui embrasse l'ensemble de la nation contre le français 'classique' qui serait un 'dépouillement' contre nature<sup>51</sup> :

Leur destin de petits bourgeois aryens et de petits juifs, presque toujours associés, engendrés, couvés par les familles, l'école, par l'éducation, consiste avant tout à les insensibiliser, humainement. Il s'agit d'en faire avant tout des fourbes, des imposteurs, et des cabots, des privilégiés, des frigides sociaux, des artistes du « dissimuler »... Le français finement français, « dépouillé », s'adapte merveilleusement à ce dessein. C'est même le corset absolument indispensable de ces petits châtrés émotifs, il les soutient, les assure, les dope, leur fournit en toutes circonstances toutes les charades de l'imposture, du « sérieux » dont ils ont impérieusement besoin, sous peine d'effondrement... Le beau style « pertinent » mais il se trouve à miracle ! pour équiper tous ces frigides, ces rapaces, ces imposteurs !... Il les dote de la langue exacte, le véhicule providentiel, ajusté, méticuleux, voici l'abri impeccable de leur vide, le camouflage hermétique de toutes les insignifiances. « Style » monture rigide d'imposture sans lequel ils se trouveraient littéralement dénués, instantanément dispersés par la vie brutale, n'ayant en propre aucune substance, aucune qualité spécifique...<sup>52</sup>

Le style sobre mène donc les lycéens à l'insensibilité et au conformisme. Ce conformisme est dans les yeux de Céline d'autant plus grave qu'il associe « de petits bourgeois aryens et de petits juifs » ; seuls les pauvres, qui n'ont pas subi la formation scolaire du deuxième cycle, seraient libre de cette association raciale. Son insistance sur les expressions argotiques s'expliquerait donc par la volonté d'éloigner le langage des influences non-françaises, surtout juives qui sont la première cible du pamphlet de Céline. S'inscrivant dans un « purisme populiste »<sup>53</sup> qui trouve ses origines chez Edmond de Gourmont et qui voit l'unité nationale dans l'unité de la langue populaire et qui se poursuit, d'une certaine façon également chez André Thérive<sup>54</sup>, l'authenticité de Céline a donc également une valeur nationaliste. Contrairement à Henry Poulaille, Céline n'envisage pas le langage

---

<sup>50</sup> L.-F. CELINE, *Bagatelles pour un massacre*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>51</sup> J. MEIZOZ, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>52</sup> L.-F. CELINE, *Bagatelles pour un massacre*, *op. cit.*, p. 166sq.

<sup>53</sup> L'expression vient de P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 333.

<sup>54</sup> Pour mieux appréhender la façon dont Thérive mobilise le purisme, cf. J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 157-173.



populaire comme l'expression d'une classe sociale, mais comme celle d'une identité raciale et nationale qu'il emploie comme matériau premier d'un style individuel : en créant son propre style « totalitaire »<sup>55</sup> qui ne donne lieu qu'à une seule parole populaire sans opposition, une parole qui ne peut émaner que de lui, la posture de l'authenticité chez Céline doit donc conduire à le mettre en scène comme un individu marginal et exceptionnel à la fois : marginal parce qu'il est exclu de la 'bonne' société et doit peiner afin de subsister ; exceptionnel car son expression est la plus française qui soit.

Mais les procédés d'oralisation et l'irruption d'éléments du français populaire dans le roman de l'entre-deux-guerres ne signalent pas toujours la présence d'une posture prolétarienne – ou la perception de l'auteur comme écrivain prolétarien. Lorsque Raymond Queneau publie en 1933 son *Chiendent*, la critique littéraire perçoit le roman, quand elle lui prête attention, d'abord comme un roman humoristique mal écrit<sup>56</sup>. Cela s'explique d'autant par le fait que les procédés d'oralisation se heurtent à des passages en style soutenu dans le roman, mais aussi par le dialogue que Queneau a toujours entretenu avec les linguistes de son temps<sup>57</sup>. L'usage de certains termes du langage oral ne suffit donc pas à créer une posture prolétarienne qui s'appuie sur l'authenticité. Raymond Queneau, qui est entré dans le champ littéraire par le biais de contributions aux revues surréalistes comme *La Révolution surréaliste* et en s'approchant surtout de Jacques Prévert, Marcel Duhamel et Tanguy, apparaît donc comme le commentateur ironique des débats autour du roman populiste et la littérature prolétarienne ainsi que du concept d'authenticité. Dans *Bâtons, chiffres et lettres*, il dénonce à la fois le roman populiste et la littérature prolétarienne : « Il est curieux, en effet, de constater que toute cette littérature 'populiste', 'prolétarisante' ou 'populaire' n'est absolument pas 'de gauche', quand elle n'est pas formellement réactionnaire »<sup>58</sup>. Sa critique se porte donc contre la mauvaise foi politique qu'il ressentirait dans une telle littérature, ainsi que contre le style qui lui semble plus que classique. De cette manière, Queneau s'oppose *a priori* contre ces mouvements. Cela ne l'a pourtant pas empêché de présenter en 1940 sa candidature au Prix du roman populiste avec *Un rude hiver* dans une lettre personnelle adressée à Léon Lemonnier. Certes, Queneau admet dans cette lettre de ne pas être « bien sûr que ce livre relève d'un 'populisme' bien strict »<sup>59</sup>, mais il est important de souligner cet incident qui prouve que

---

<sup>55</sup> Cf. N. WOLF, *Le roman de la démocratie*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 210.

<sup>56</sup> Cf. J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 457-459.

<sup>57</sup> Cf. *Id.*, p. 432-439.

<sup>58</sup> R. QUENEAU, « Lectures pour un front », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Ed. revue et augmentée., Paris, Gallimard, 1973, p. 157-220, p. 191.

<sup>59</sup> R. QUENEAU, « Lettre à Léon Lemonnier », 5 avril 1940, Bibliothèque nationale de France, NAF 14111, p. 153.

même chez cet auteur qui prend officiellement ses distances par rapport au populisme, la littérature prolétarienne et tout idéal d'authenticité dans la littérature ou la posture, la récusation de ces systèmes ne s'affirme pas de manière catégorique.

Faisant abstraction du cas de Queneau, la reprise des codes linguistiques de la littérature prolétarienne ou du roman populiste est le plus souvent accompagnée d'une posture qui accentue sa proximité avec le 'peuple' : Lemonnier l'exige et l'illustre à partir de son exemple – il s'est lié d'amitié avec un ouvrier de son voisinage et a observé ses voisins comme le milieu d'un roman<sup>60</sup>. Dabit, à son tour, accentue au début de sa carrière ses origines ouvrières et masque son identité de peintre<sup>61</sup>. De cette manière, les romanciers de l'entre-deux-guerres tentent dans une grande partie d'inventer des stratégies afin de créer une posture qui les rapproche de la classe ouvrière. De cette manière, ils veulent également rapprocher leur travail d'écrivain du travail manuel et le distinguer de la sphère intellectuelle. Dans leurs œuvres, en revanche, ils rapprochent leurs personnages ouvriers des intellectuels ce qui doit contribuer au dépassement de l'abîme qui sépare les deux milieux.

#### 6.1.2. Être ouvrier : une définition à partir de la littérature, l'exemple de Louis Guilloux

Afin de comprendre la valorisation de la classe ouvrière dans la littérature de l'entre-deux-guerres, l'analyse de la posture prolétarienne adoptée par les écrivains n'est qu'une première approche ; plus important encore est l'analyse des textes littéraires qui fournissent une définition implicite de l'identité ouvrière. *La Maison du peuple*<sup>62</sup>, premier roman de Louis Guilloux publié en 1927, donc avant les débats autour du roman populiste et la littérature prolétarienne, semble imposer à plusieurs niveaux un modèle pour la définition de 'l'ouvrier'. Premièrement, Léon Lemonnier revendique Louis Guilloux comme un exemple du roman populiste dès son *Manifeste*<sup>63</sup> et constate dans *Populisme* à propos de l'écrivain :

Plus occupé de politique que de littérature, ayant en horreur toutes 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 l'un des meilleurs livres que l'on ait consacrés à la vie des petites gens dans les villes.<sup>64</sup>

Léon Lemonnier adopte le roman de Guilloux comme un exemple de son nouveau mouvement tout en soulignant que l'œuvre de Guilloux est plus politique que cela devrait

---

<sup>60</sup> Cf. L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 178-180.

<sup>61</sup> Robert constate que Dabit souligne ses origines ouvrières dans une lettre adressée à André Thérive en 1930, cf. P.-E. ROBERT, *D'un Hôtel du Nord l'autre. Eugène Dabit 1898 - 1936*, Paris, 1986, p. 90.

<sup>62</sup> Cité dans l'édition : L. GUILLOUX, *La Maison du peuple*, suivi de *Compagnons*, Paris, Grasset, 2004.

<sup>63</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, Paris, Jacques Bernard, 1930, p. 62.

<sup>64</sup> L. LEMONNIER, *Populisme, op. cit.*, p. 175.

être le cas pour le roman populiste. Louis Guilloux, à son tour, s'est toujours opposé à cette revendication du mouvement de Lemonnier et Thérive ainsi qu'à la présentation comme écrivain politique<sup>65</sup>, mais il s'est toujours intéressé au roman populiste et a même accepté en 1942 le Prix du roman populiste pour *Le Pain des rêves*<sup>66</sup>.

Deuxièmement, Henry Poulaille a recours à Louis Guilloux et à *La Maison du peuple* pour définir la littérature prolétarienne : dans *Nouvel Âge littéraire*, Poulaille consacre 3 pages au portrait de l'auteur<sup>67</sup> et souligne *La Maison du peuple* à cause de la véracité du récit<sup>68</sup>. Face au groupe d'écrivains prolétariens, Guilloux garde encore ses distances<sup>69</sup> et ne s'associe pas à Poulaille. Son œuvre littéraire, en revanche, est considérée comme un exemple et un modèle de la littérature prolétarienne, tout comme pour le roman populiste.

Mais le cas le plus intéressant pour comprendre l'influence de Guilloux sur la production littéraire est cependant le suivant : son roman *La Maison du peuple* impose notamment des stratégies narratives afin d'évoquer l'identité et le travail ouvriers ce qui se montre le plus clairement dans une comparaison du premier roman de Guilloux avec *Le Pain quotidien* d'Henry Poulaille. En effet, beaucoup de ressemblances structurelles rapprochent les deux romans l'un de l'autre : premièrement, il s'agit dans les deux cas de récits d'enfance qui mettent surtout en scène le travail du père ainsi que le début du XXe siècle comme contexte historique. Par ce biais, les deux romans représentent une contribution à l'historiographie de la situation des classes inférieures au début du siècle et s'intéressent à la mobilisation politique de celles-ci. Il ne s'agit pas, cependant, d'un regard en arrière purement nostalgique de l'avant-guerre<sup>70</sup> : bien au contraire, les deux romans paraissent au moment d'une renaissance des coopératives ouvrières et de la mobilisation

---

<sup>65</sup> Cf. chapitre 2.3.3. et M. TOURET, « Louis Guilloux et le populisme, une longue histoire », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 127-146, notamment p. 127-130. Chez Guilloux, les critiques du mouvement semblent se reporter, ensuite, notamment à la position d'André Thérive, comme l'illustre un passage des *Carnets* de 1945 dans lequel Guilloux ironise sur les critiques littéraires du dernier : « Voyons si M. Thérive (c'est sa partie) se sera même rendu compte que la scène n'est pas éclairée !... Ah, ah ! je vous tiens. [...] » (L. GUILLOUX, *Carnets*, II: 1944/1974, Paris, Gallimard, 1982, p. 23sq.). Des chercheurs comme Anne Roche ont analysé cette opposition à Thérive comme une prise de distance face à tout le mouvement du roman populiste (cf. A. ROCHE, « Louis Guilloux, entre roman populiste et prolétarien », dans A. Not et J. Radwan (éd.), *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, Aix, PUP, 2003, p. 143-152, p. 143sq.) ce qui mérite au moins à être relativisé, à l'égard à la correspondance assez chaleureuse entre Guilloux et Lemonnier, à consulter à la Bibliothèque nationale de France, NAF 14111.

<sup>66</sup> Dans une lettre du 21 mai 1942, Guilloux remercie Lemonnier « pour la part que vous avez prise à ce bon succès » (Louis Guilloux, « Lettre à Léon Lemonnier », 21 mai 1942, Bibliothèque nationale de France, NAF 14111, p. 117).

<sup>67</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, *op. cit.*, p. 365-368.

<sup>68</sup> *Id.* 367.

<sup>69</sup> S. GOLVET, « L'art romanesque de Louis Guilloux et le tournant des années 1930 », dans M. Frédéric et M. Touret (éd.), *L'Atelier de Louis Guilloux*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2012, p. 103-116, p. 108.

<sup>70</sup> Cf. aussi S. GOLVET, *Louis Guilloux: devenir romancier*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2010, p. 37.

des ouvriers dans des mouvements grévistes divers ; ainsi, les romans indiquent les écueils de la lutte des classes et l'esprit à adopter pour une revendication des droits des ouvriers.

À part ces ressemblances générales entre les deux romans, il convient de constater des détails au niveau de l'histoire qui se répètent : à titre d'exemple, il suffit de relever le fait que l'incipit du *Pain quotidien*, dans lequel Loulou regarde les enfants qui jouent sur la rue, se présente comme une réécriture du chapitre XX de *La Maison du peuple*<sup>71</sup>. Mais c'est avant tout le rôle du père, mis en scène comme ouvrier savant, qui rapproche les deux romans. Dans les paragraphes suivants, je tenterai d'esquisser comment une telle caractérisation se met en place chez Guilloux avant de fournir une analyse plus détaillée de la représentation de l'ouvrier dans *Le Pain quotidien* dans le prochain sous-chapitre.

*La Maison du peuple* relate l'histoire du cordonnier François Quéré dans une ville de province avant la Première Guerre mondiale. La narration emprunte le point de vue du fils de Quéré qui est encore un enfant. Quéré a pris le même métier que son père, mais il s'oppose à lui par le fait qu'il revendique des droits de travail tandis que le grand-père du narrateur se distingue par son obéissance et sa morale de travail. Le militantisme de François le conduit à se rapprocher des ouvriers engagés autour du docteur Rébal. Celui-ci l'incite à fonder une section socialiste qui remporte sept sièges dans les élections municipales. Mais Rébal ne s'intéresse qu'à son propre succès et la section socialiste se fragmente. Afin de contrebalancer la trahison de Rébal, Quéré, qui a désormais perdu tous ces clients à cause de son engagement politique, fonde une « Maison du Peuple »<sup>72</sup>, endroit de rassemblement et de discussion sur la condition ouvrière. Si cette tentative remporte un certain succès et améliore la situation de la famille de Quéré, la Première Guerre met fin à son projet. De cette manière, Guilloux souligne les difficultés de la revendication des droits des ouvriers et laisse espérer, selon Henry Poulaille « la réalisation pour plus tard du rêve avorté »<sup>73</sup>, insistant sur la solidarité et la volonté acharnée de ses personnages.

Il ne peut donc pas surprendre que Lemonnier décrive Guilloux comme un écrivain « politique », même si Guilloux lui-même s'est défendu contre une telle appellation. Les critiques qui accueillent favorablement le roman de Guilloux insistent, à

---

<sup>71</sup> Henry Poulaille écrit : « Loulou, penché sur la rue, retenu par la barre d'appui, regardait les enfants qui s'échappaient par bandes par la petite porte. Il y en avait de tous les âges, de cinq à treize ans. Tout ce petit peuple se dissipât en folles gambades, en criant tue-tête » (H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, Paris, Grasset, 1986, p. 13). Chez Guilloux, la présentation du nouveau voisinage est introduite de la même manière par l'enfant « [p]enché à la fenêtre de notre nouvelle maison » qui regarde notamment les roulottes des forains Barreau (L. GUILLOUX, *La Maison du peuple*, op. cit., p. 78).

<sup>72</sup> L. GUILLOUX, *La Maison du peuple*, op. cit., p. 122.

<sup>73</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, op. cit., p. 367.

l'instar de Poulaille, sur la valeur politique de sa représentation du mouvement ouvrier et lui ouvrent la voie au champ littéraire. De cette manière, *La Maison du peuple* devient, comme le souligne Guilloux lui-même, sa « carte de visites »<sup>74</sup> qui le place parmi les nouvelles voix de la littérature française en faveur de la défense des ouvriers. Une lecture plus précise doit souligner des éléments supplémentaires qui expliquent l'importance de l'auteur dans la nébuleuse de l'esthétique populiste : en effet, sa représentation du personnage principal, le cordonnier François Quéré, met en place le triple déplacement qui sous-tend la défense de l'ouvrier comme sujet du roman. Le déplacement consiste, dans un premier temps, en une identification de l'ouvrier à l'artisan ; ensuite, il se sert d'une description de la condition artisanale en dehors de l'activité laborieuse, insistant sur le caractère moral de son personnage ; enfin, le récit se situe au début du XXe siècle et suggère un rapport autobiographique romancé, procédé qui est aussi employé par Poulaille dans *Le Pain quotidien* ou Dabit dans *Petit-Louis*. S'éloignant de l'actualité, Guilloux tente de contourner l'écueil de parler de la politique de son temps et celui d'une représentation d'une condition ouvrière bien différente, celle des travailleurs en usine.

L'association de la classe ouvrière et de l'artisanat conduit tout d'abord à un imaginaire du 'peuple' qui l'identifie à la pauvreté, mais pas au prolétariat<sup>75</sup>. Le travail de François se distingue bien de la définition classique du travail ouvrier qui s'accomplit justement dans le statut d'employé. Le grand problème de François Quéré devient, en revanche, sa situation indépendante et le manque de clients. Quéré n'est pas salarié et dépend de l'arrivée constante de la clientèle ; or, son engagement pour la lutte des droits d'ouvrier le conduit presque à la ruine :

Depuis le lundi, il n'était venu personne à sa boutique. Plus un sou d'ouvrage ! Il avait comme honte. Même à la morte-saison, il y avait toujours ce qu'il appelait « un petit courant ». A présent, il n'avait plus qu'à fermer boutique, et à se croiser les bras. Mais fermer boutique était une humiliation trop grande et trop difficile à supporter. Et pourtant il ne pouvait rester là à ne rien faire, assis sur son tabouret.<sup>76</sup>

Le drame de *La Maison du peuple* est donc une forme de précarité qui résulte de l'indépendance du travail de François Quéré et non de la condition ouvrière ou la dépendance d'un patron. Pourtant, le narrateur et le protagoniste du roman identifient continuellement Quéré à un ouvrier. Le plâtrier Pélo et l'ouvrier Le Braz, dont le lecteur n'apprend pas le métier exact, sont désignés comme des « camarade[s] »<sup>77</sup>, et François

---

<sup>74</sup> Michèle Touret cite ainsi Guilloux sans pour autant indiquer la source de cette expression (M. TOURET, « Louis Guilloux et le populisme, une longue histoire », *op. cit.*, p. 127).

<sup>75</sup> Cf. A. ROCHE, « Louis Guilloux, entre roman populiste et prolétarien », *op. cit.*, p. 150.

<sup>76</sup> L. GUILLOUX, *La Maison du peuple*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>77</sup> *Id.*, p. 26.

attend la révolution pour la libération des ouvriers<sup>78</sup>. De cette manière, l'artisan devient un ouvrier dans le roman de Guilloux alors que les sociologues et historiens sont d'accord que l'artisanat fait partie des classes moyennes de la société à cette époque<sup>79</sup>.

Quant au travail de François Quéré, il est rarement l'objet des descriptions. Non seulement Guilloux consacre-t-il six chapitres au chômage forcé de son protagoniste, mais il prend comme narrateur le fils du cordonnier qui observe davantage la vie en famille ou les échanges dans l'échoppe du père avec ses camarades engagés. Par conséquent, le rôle de la main d'œuvre est peu important dans le portrait de François Quéré ; la narration s'intéresse davantage à ses réactions et à son caractère. A ce niveau, le lecteur ne rencontre donc pas un protagoniste 'ouvrier' au milieu de son activité professionnelle, mais dans ses interactions personnelles et dans ses réflexions sociales. Dès le début, Quéré apparaît donc comme un cordonnier qui se distingue bien du simple ouvrier focalisé sur son travail. En différence à son propre père, Quéré s'intéresse aux « idées nouvelles » et développe une conscience de classe qui lui montre son état d'opprimé :

Depuis plus de quarante ans qu'il était sur le métier, mon grand-père n'avait jamais cessé de verser sa cotisation à la Société de secours mutuels. Il était vieux et usé.

« Qu'est-ce que tu veux de plus ? disait-il à mon père ; si tu es malade on t'envoie le médecin, et la Société te paie un bout des frais. »

Il ne craignait que la maladie. Et puisqu'il fallait travailler, tant qu'il avait ses bras, il ne se plaignait pas.

« Bien sûr, répondait mon père. Mais tu ne me feras pas croire que, si les ouvriers étaient organisés, ils ne seraient pas un peu mieux. »<sup>80</sup>

Alors que le grand-père se concentre uniquement sur son propre travail, Quéré a développé un intérêt pour le syndicalisme et défend avec ferveur le droit d'autogestion des ouvriers. Guilloux agence, en outre, la voix narrative de telle façon qu'il est évident que le narrateur sympathise avec les opinions du père : afin d'expliquer la position inerte et résignée du grand-père, le narrateur remarque qu'il « était vieux et usé » et écarte par ces qualifications l'opinion du grand-père comme étant illégitime. En revanche, l'engagement du père en ressort comme la seule position viable et l'intransigeance de François Quéré relève du courage exceptionnel. Ce courage se manifeste surtout dans la comparaison avec son épouse, toujours angoissée de manquer d'argent pour la subsistance de la famille et, pour cette raison, contre l'engagement politique de son mari :

Quand elle apprit qu'une section socialiste venait d'être fondée, ma mère demanda :

« Alors, François, qu'est-ce qui va arriver ?

– Comment, dit mon père, j'espère bien que la révolution n'est pas loin. »

---

<sup>78</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>79</sup> S. GOLVET, *Louis Guilloux, op. cit.*, p. 38.

<sup>80</sup> L. GUILLOUX, *La Maison du peuple, op. cit.*, p. 20.

Elle leva les bras au ciel.  
 « Bien sûr que oui, dit-il, la Révolution. »  
 Qu'est-ce qu'il racontait là ! Avait-on besoin de révolution ? Et la misère qui viendrait. On était bien assez malheureux sans cela.  
 « Et tes trois gosses ?  
 – Mais c'est justement », dit-il.  
 Elle secoua la tête.  
 « Tu n'aurais pas dû te fourrer là-dedans. Un sang bouillant comme toi ! S'il arrive quelque chose, tu seras le premier qui attrapera.  
 [...]
 Il répliqua d'un ton brusque :  
 « Il le faut. »<sup>81</sup>

Alors que l'épouse est inquiète de pouvoir perdre les moyens de nourrir sa famille, Quéré ressent le devoir de défendre ses idées politiques et la cause de sa classe sociale. Il n'écoute pas les inquiétudes de son épouse et ne parvient pas à mieux expliquer la nécessité de son engagement que par le besoin et par sa « fierté d'homme »<sup>82</sup>. Cette fierté et son courage le conduisent à soutenir les efforts pour la fondation d'une section socialiste dans la ville. Lorsque Quéré et ses camarades se rendent compte de la trahison du docteur Rébal, leur chef de file, le courage du premier conduit aussi à la dissolution de celle-ci et à la fondation d'une nouvelle Maison du Peuple qui doit assumer la fonction de lieu de rencontre et de discussion pour les ouvriers. Le père du narrateur devient donc la force principale pour la refonte de la section socialiste et crée l'hétérotopie de la Maison du Peuple qu'il veut construire en réalité :

Un soir, il leur dit :  
 « Nous ne ferons rien que par nous-mêmes. Il nous faut une maison... une Maison du Peuple, où faire nos conférences, abriter nos syndicats...  
 – Oui... Oui...  
 – Mais il faut la bâtir nous-mêmes. »  
 Ils le regardèrent avec surprise.  
 « Nous-mêmes ? dit Maulay.  
 – Et pourquoi pas ? »<sup>83</sup>

La Maison du Peuple représente le point culminant des aspirations des ouvriers<sup>84</sup>. Mais si les camarades de Quéré montrent au moins des réticences face à la faisabilité de cette utopie, Quéré s'avère beaucoup plus pragmatique et propose des plans afin de réaliser leur hétérotopie. De cette façon, l'énergie et l'insistance de François Quéré le transforment en ouvrier héroïque qui réussit pratiquement sans soutien à créer une nouvelle section socialiste et à lutter pour la réalisation de la révolution. Simultanément, la narration opère le décalage du portrait de l'ouvrier dans sa fonction de main d'œuvre vers son portrait en

---

<sup>81</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>82</sup> *Id.*, p. 31.

<sup>83</sup> *Id.*, p. 128.

<sup>84</sup> Cf. M. LEBRON, *Les Romans de Louis Guilloux entre 1927 et 1942 : aux frontières du populisme*, Thèse numérisée, Ontario, Western University, 1991, p. 128.

être moral et social d'une volonté extraordinaire. Le travail et les conditions de travail ne jouent, en revanche, qu'un rôle secondaire : en effet, il n'est jamais question des pratiques du travail et de la dureté du labeur en soi ; ce qui est mis en récit est le manque du travail et le manque des moyens qui ne sont cependant que les conséquences de la lutte acharnée de Quéré pour les droits des ouvriers.

En vérité, ce ne sont ni les conditions de travail, ni la politique sociale qui mettent fin à l'utopie de la Maison du Peuple, mais la guerre : la mobilisation des ouvriers arrête tout effort pour la construction de leur domaine. Yannick Pelletier fait la même remarque à propos de la nouvelle *Compagnons* de Guilloux qui se situe après la guerre : là encore, la mort du plâtrier Jean Kernevel et la déchéance de sa communauté d'ouvriers n'est pas le résultat des mauvaises conditions de travail, mais des blessures de guerre<sup>85</sup>. Pour cette raison, il est effectivement juste que Guilloux se révolte contre l'appellation d'écrivain politique car la politique n'est qu'un volet d'un engagement humaniste qui oppose la guerre à la solidarité de la population travaillante. Selon Albert Camus, qui écrit la préface à *La Maison du peuple* en 1953, Guilloux « n'utilise la misère de tous les jours que pour mieux éclairer la douleur du monde. Il pousse ses personnages jusqu'au type universel, mais en les faisant passer d'abord par la réalité la plus humble »<sup>86</sup>. Cette remarque est pertinente pour *La Maison du peuple* et explique aussi la définition sous-jacente de l'ouvrier dans le roman : le métier est superflu dans le portrait de l'ouvrier comme artisan qui se distingue par son énergie et son sens social. Ainsi, Quéré devient le type universel de l'ouvrier qui s'oppose à toute forme d'injustice.

Ces deux décalages sont accompagnés d'un troisième qui est aussi répandu : l'action du roman se déroule dans l'avant-guerre et met l'accent sur des conditions de vie et de travail qui sont déjà dépassées par l'arrivée de l'automatisation. Les progrès de l'industrialisation ont provoqué la marginalisation des travaux artisanaux tels qu'ils sont représentés par Guilloux et d'autres écrivains de son époque. Le roman prend donc la fonction du témoignage historique d'une société avant la grande irruption des logiques de prolétarianisation<sup>87</sup> ; la question des ouvriers se pose autrement dans le roman que dans la sphère politique du temps où la force des syndicats est déjà une réalité acquise. En outre, étant donné que le narrateur est le fils de Quéré, le regard est moins politisé sur l'action

---

<sup>85</sup> Cf. Y. PELLETIER, « L'univers social des artisans et employés. Louis Guilloux », dans S. Bérout et T. Régis (éd.), *Le Roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2002, p. 79-88, p. 83.

<sup>86</sup> A. CAMUS, « Avant-propos », dans L. Guilloux, *La Maison du peuple*, suivi de *Compagnons*, Paris, Grasset, 2004, p. 11-16, p. 15.

<sup>87</sup> Cf. Y. PELLETIER, « L'univers social des artisans et employés. Louis Guilloux », *op. cit.*, p. 83.



du roman et met l'accent sur les liens sociaux. De cette façon, il est vrai que *La Maison du peuple* n'est pas un roman politique, mais traite de la « douleur » de la pauvreté, pour reprendre le terme de Camus, et la manière dont le 'peuple' doit lutter contre l'indigence qui l'entoure. En conséquence, l'identité de l'ouvrier se définit dans ce roman notamment par la force, le courage et l'énergie, toujours investis dans une entreprise communautaire et humaniste ; la représentation du travail est largement écartée.

## 6.2. La mise en récit du travail à l'exemple du *Pain quotidien*

Comme je l'ai déjà montré, Henry Poulaille reprend la situation de base de Louis Guilloux pour son premier roman d'inspiration autobiographique, *Le Pain quotidien*<sup>88</sup> : le roman narre également des événements de l'avant-guerre, le protagoniste principal appartient seulement dans la définition plus ample à la classe ouvrière étant donné qu'il s'agit d'un charpentier qui travaille dans les chantiers et qui occupe le poste de contremaître après sa guérison. En général, le travail n'est pas non plus au centre de ce roman<sup>89</sup>. Enfin, si le narrateur du roman est hétérodiégétique, il suit le plus souvent le point de vue de Loulou, le fils du protagoniste Henri Magneux. Comme dans *La Maison du peuple*, l'enfance et de la vie familiale sont donc au centre.

Ce roman met en scène la vie de la famille Magneux dont le père, charpentier, souffre d'un accident grave survenu sur un chantier qui l'immobilise pendant des mois. La famille qui ne peut pas bénéficier d'une indemnisation ou d'une couverture par l'assurance, doit chercher d'autres moyens pour assurer sa subsistance ; le voisinage et notamment la voisine Nini Radigond se révèle être d'une grande utilité. Même au moment où Henri Magneux reprend le travail, le soutien de Nini reste constant ; Magneux, qui à son tour a repris le travail en tant que contremaître, s'engage pour la cause des ouvriers. Il participe à une grève qui déstabilise encore les finances de la famille, en vain : le roman se termine sur la reprise du travail « sans rien obtenir »<sup>90</sup> – et sur le fils Loulou qui a pris conscience de la valeur de la nourriture<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> Poulaille commence à rédiger le cycle autour de la famille des Magneux à la suite des incitations de Marcel Martinet qui l'encourage à écrire « la grande fresque ouvrière » ; au cours des années 1930, Poulaille publie *Le Pain quotidien* (1931), *Les Damnés de la terre* (1935), *Pain de soldat* (1937) et *Les Rescapés* (1938). Trois autres romans qui devraient couvrir le temps entre le deuxième et le troisième roman, c'est-à-dire les années 1911-1914, sont restés sans publication du vivant de Poulaille ; seulement *Seul dans la vie à quatorze ans*, le premier entre eux, a été l'objet d'une publication en 1980 (cf. R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, *op. cit.*, p. 170).

<sup>89</sup> F. SICK, « Littérature prolétarienne et culture ouvrière. Pour une nouvelle lecture du *Pain quotidien* de Henry Poulaille », *Cahiers Henry Poulaille*, n° 6, 1993, p. 89-105, p. 95.

<sup>90</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 350.

<sup>91</sup> C'est entre autres pour cette raison que Bessière soutient que *Le Pain quotidien* met en scène le « jeu du calcul des pauvres », cf. J. BESSIERE, « Projet romanesque et thématization de la pauvreté dans les années

Alors que *Le Pain quotidien* reprend la même esthétique de base de Guilloux afin d'évoquer le sort des ouvriers, le roman contient cependant plus d'informations sur les conditions de travail de l'époque. Aussi Poulaille insiste-t-il davantage sur le manque de réseaux de sécurité sociale chez les ouvriers du bâtiment et sur l'oppression de la femme, autant dans le domaine du travail qu'au foyer familial. Ce qui prévaut cependant est la mise en scène de l'amour du métier, qui s'accompagne de la représentation de l'ouvrier comme expert, autant que des bonnes mœurs en société.

Dans les prochains sous-chapitres, il sera par conséquent question de l'insistance sur le savoir-faire de l'ouvrier avant d'élucider les moyens employés pour mettre en scène les conditions de travail précaires. Le dernier sous-chapitre, quant à lui, montre que la situation du travail féminin est encore plus dégradante étant donné qu'il est soumis aux règles du patriarcat auxquels la contre-culture ouvrière ne propose pas d'issue. La condition féminine dévoile ainsi les lignes de faille de l'esthétique populiste qui se manifestent également dans toute la production littéraire des années 1930 : tout en déplorant l'oppression des femmes, les protagonistes masculins 'positifs' des romans n'attestent pas d'une attitude égalitaire ; le monde du travail rejoint parfaitement le domaine de la convivance où les femmes doivent également agir de manière soumise.

#### 6.2.1. *Le travail manuel : savoir-faire ouvrier et fierté du métier*

S'il est question du travail et des ouvriers dans les œuvres de l'entre-deux-guerres, l'esthétique populiste sous-jacente provoque un changement de perspective en comparaison à la littérature naturaliste de Zola : tandis que celui-ci met en place des « codes de l'altérité »<sup>92</sup> pour évoquer le 'peuple' travaillant, autant les romanciers populistes que les écrivains de littérature prolétarienne s'opposent à cette idée d'un 'peuple' différent par les défauts héréditaires de leur classe et par l'influence nocive de leur milieu. Ainsi, Lemonnier constate que « non content d'exposer, il [i.e. Zola] voulut prouver »<sup>93</sup> ; Poulaille dénonce la tendance du naturalisme « de prendre le peuple pour un troupeau bestial, en proie à ses instincts et à ses appétits »<sup>94</sup>. Contre une telle pathologisation, Lemonnier propose littéralement de « décrire le peuple avec sympathie »<sup>95</sup> ; en conséquence, les conditions de travail peuvent toujours paraître comme scandaleuses, mais la représentation du caractère ouvrier doit s'élever en dessus de son

---

trente (Henry Poulaille, George Orwell, Henry Miller) », dans M. BIRON et P. POPOVIC (éd.), *Écrire la pauvreté*, Toronto, Éditions du Gref, 1996, p. 239-257, p. 245.

<sup>92</sup> N. WOLF, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, op. cit., p. 18.

<sup>93</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, op. cit., p. 63.

<sup>94</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, op. cit., p. 190.

<sup>95</sup> *Id.*

milieu. Autrement dit, la dénonciation de la situation ouvrière doit se reporter uniquement à l'accusation d'un système injuste, mais la morale du travailleur demeure exempte d'une telle accusation.

*Le Pain quotidien* illustre bien la façon dont l'esthétique populiste prône le dévouement de l'ouvrier à son travail. Henri Magneux est même amoureux de son métier de charpentier et la maladie provoque une certaine honte d'être inactif. Dans son lit, Magneux accueille le tâcheron Costi et lui serre la main :

Magneux lui tendit la main. Elle était blanche, plus que celle de Costi. Il en fut un instant gêné, et prit le parti de rire. La patte de Costi avait des marques de callosité, des coupures, des noirs.

– Nom de Dieu ! fit-il enfin... c'est pourtant vrai que j'ai des mains de faignant maintenant !<sup>96</sup>

Costi, personnage que Magneux n'apprécie guère, porte les traces du travail manuel sur ses mains ; son teint et ses blessures montrent l'usure que le travail provoque chez les ouvriers du bâtiment. Magneux, en revanche, est resté trop longtemps au lit pour disposer encore de ces traces visibles du travail ce qui le gêne car son travail de charpentier définit son caractère. La remarque de Magneux laisse transparaître qu'il considère tout travail qui n'est pas manuel comme un loisir ou de l'oisiveté. L'appréciation du travail manuel comme partie intégrante du personnage va de pair avec le culte de masculinité sur lequel je reviendrai<sup>97</sup>. La main blanche de Magneux est dans ce passage un symbole puissant de l'état dans lequel le personnage se trouve : la maladie ne l'éloigne pas uniquement de la dureté du travail, mais aussi de sa propre identité et de l'image qu'il a de lui-même. Le travail manuel est une partie constituante de l'identité masculine de l'ouvrier et son absence provoque une gêne chez Magneux.

En effet, cette importance du travail manuel est corroborée par Magneux lui-même dans la suite. Costi lui propose de travailler à ses côtés dans la fonction de contremaître, ce qui équivaut, *a priori*, à une promotion au niveau du travail. Mais Magneux a des doutes face à cette nouvelle fonction, étant donné qu'occuper ce nouveau poste reviendrait à ses yeux à une « espèce de trahison »<sup>98</sup> à l'égard de ses compagnons de travail. Son compagnon Lunel doit le convaincre de prendre le travail et il confronte les doutes de Magneux de la façon suivante :

Henri, je crois que tu remonteras avec nous aux échafaudages, mais j'ai peur que ça ne soit pas tout de suite. Pas avant un an, un an et demi même, et je suis sûr que c'est pas en voulant faire les bouchées doubles que tu y arriveras. Costi t'a fait une offre. Tu veux mon avis ? Accepte-la.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>97</sup> Cf. chapitre 5.2.2.

<sup>98</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 154.

<sup>99</sup> *Id.*, p. 156sq.

Lunel n'avance qu'un seul argument pour convaincre Magneux : même si celui-ci rentrait plus tôt, il ne pourrait pas participer au travail sur les échafaudages. La participation effective et la part manuelle du travail serait donc en tout cas limitée. Magneux doit se résigner à abandonner en partie le travail manuel afin de subsister ; l'argument de Lunel le convainc finalement. L'échange entre les deux ouvriers illustre bien, en conséquence, que seulement l'activité manuelle dispose d'une véritable légitimité dans les yeux de Magneux ; incapable de l'assumer directement, il doit accepter la prétendue « trahison » à l'égard de ses compagnons de l'échafaudage.

Par ailleurs, le roman montre clairement que le travail représente davantage qu'une source de revenus pour Magneux. Lors du déménagement, Magneux investit le hangar du propriétaire pour y installer un atelier personnel dans lequel il construit des meubles sans s'intéresser à l'argent. En effet, l'atelier représente pour lui un point de départ à l'utopie de son système communiste personnel : les murs sont décorés avec « des dessins de Steinlein [sic !], extraits de *la Feuille* et du *Gil Blas illustré*, [...] les photos de Zola et de Kropotkine, et une vue de Moscou »<sup>100</sup>. Toutes ses images donnent à l'atelier l'air de l'autel d'un culte ouvrier éclectique entre anarchisme et communisme. Comme l'échoppe de Quéré dans *La Maison du peuple*, l'atelier de Magneux devient une hétérotopie dans laquelle le changement de la société devient pensable. Les amis de Magneux y passent des heures avec lui et le regardent bricoler. Car Magneux y passe surtout son temps pour réaliser son idéal du travail libre, comme il l'explique à Radigond après avoir refusé de travailler pour un des voisins qui ne lui plaît pas :

Ce pékin-là !... Il n'en revenait pas qu'on puisse travailler pour son plaisir. Parce que la société est à la merci de quelque cent mille Jean-foutre fainéants, ils sont un tas à se figurer que le travail est une obligation par nature, et qu'on ne travaille que pour être payé ! Quand tout le monde travaillera, personne n'aura le dégoût du boulot. Tous connaîtront que cela peut être un vrai plaisir. Ici, je vis dans ma colonie anarchiste. Quand on sera en communisme, tout le monde pourra comme moi, prendre plaisir à travailler.<sup>101</sup>

Si Magneux est charpentier dans sa vie professionnelle, cette activité représente pour lui aussi une passion personnelle. Il prend plaisir à esquisser et construire des meubles, surtout parce qu'il est absolument indépendant dans son atelier ce qui va jusqu'au fait qu'il travaille parfois « à vide »<sup>102</sup>, c'est-à-dire sans personne qui lui commande des ouvrages. Magneux fait donc preuve d'amour envers son métier ; il ne travaille pas le bois afin de gagner sa vie, mais le travail est la base de sa fierté. Dans son passe-temps, il se transforme, en outre, en artisan : alors que Poulaille prend soin de le définir comme ouvrier au fil du

---

<sup>100</sup> *Id.*, p. 299.

<sup>101</sup> *Id.*, p. 301.

<sup>102</sup> *Id.*, p. 300.

livre, il est appelé dans ce chapitre XLV littéralement comme « l'artisan »<sup>103</sup>. Encore une fois, la valorisation du personnage ouvrier s'opère donc à partir d'un décalage ; mais cette fois, il n'est pas établi dès le début du roman comme chez Guilloux, mais Magneux conquiert sa liberté dans le travail uniquement au cours de la narration. Dans les deux cas, en revanche, l'ouvrier protagoniste est représenté comme un individu exemplaire qui se démarque par sa volonté de travailler et son amour du métier, mais aussi par son savoir-faire extraordinaire.

Ce savoir-faire est aussi visible dans la nouvelle fonction de contremaître. Lors de sa rentrée aux chantiers, Magneux se démène comme le véritable maître des travaux et contrôle de manière exacte les travaux des jeunes charpentiers alors que Costi, le premier contremaître, ne s'est intéressé à guère plus que la vitesse du travail. Magneux, en revanche, arrête les autres ouvriers et corrige leurs gestes de travail :

- Je vais te faire ton machin. En me regardant faire, écoute-moi, et dis-moi si tu comprends mal. Je n'aime pas ceux qui jouent au malin et font semblant d'avoir saisi. Il n'y a pas à avoir honte de questionner.
- Oui, compagnon !

Et tandis qu'autour d'eux les coups, les appels, les allées et venues concouraient à l'œuvre, le compagnon disait à son élève la théorie du métier.<sup>104</sup>

Magneux se distingue par son « autorité maniaque »<sup>105</sup> comme elle est décrit du point de vue de Costi, mais le narrateur prend soin de souligner que cette autorité se montre seulement pour le bien des travailleurs et du travail en soi. Magneux commence à enseigner plusieurs jeunes charpentiers à mener à bien leurs tâches et partage son savoir et son amour pour le travail bien fait. Son insistance sur les bons usages du métier et l'adoption des bonnes pratiques s'oppose à la désinvolture de Costi qui veut accélérer le travail : « il y a plutôt qu'avec votre système du 'cavaler, cavaler', vous ferez si bien que n'importe quel 'limosinaut' sera bientôt l'égal d'un charpentier »<sup>106</sup>. Pour Magneux, il est évident que le travail des ouvriers des bâtiments, aussi, a besoin d'une spécialisation. Par conséquent, il faut que les ouvriers deviennent des experts dans leur domaine et adoptent les pratiques de leur travail comme une passion, toute autre forme de procéder serait une trahison du métier et culminerait à la mauvaise qualité des constructions.

En effet, le narrateur constate que l'approche de Magneux n'est pas uniquement autoritaire, mais aussi efficace :

la jeune équipe devenait plus sûre sous la coupe de l'Ancien. Costi avait même constaté avec un certain plaisir, que les flâneries n'existaient plus, ni les petites pauses, que presque tous, ils s'accordaient [...]. Ce n'était pas là, le fait de la

---

<sup>103</sup> *Id.*, p. 299.

<sup>104</sup> *Id.*, p. 170.

<sup>105</sup> *Id.*

<sup>106</sup> *Id.*, p. 169.

poigne de son second, mais le résultat de son enseignement, la prise de conscience du travail bien fait [...].<sup>107</sup>

Certes, Magneux se distingue avant tout par son autorité. Mais ce n'est pas par peur que la jeune équipe améliore son éthique du travail, mais grâce à son enseignement. De cette façon, l'approche de Magneux est doublement valorisée : non seulement, son éthique du travail, qui le transforme en passion personnelle, est exemplaire, mais son enseignement qui conduit au partage de cette vision du travail est aussi tellement efficace que le moral général s'améliore au chantier. Le narrateur admet ainsi que la vision du travail est généralisable : effectivement, la narration confirme que le travail peut devenir un plaisir si chacun travaille et si chacun connaît les bons gestes à accomplir.

Le travail ouvrier n'apparaît donc plus comme une horreur ou une peine comme c'était le cas dans les œuvres de Zola : au contraire, en choisissant un secteur de travail qui se rapproche à nouveau du travail artisanal, Poulaille souligne l'amour des ouvriers pour leur activité professionnelle et la fierté que le travail bien fait peut inspirer aux ouvriers. Par ce biais, le travail ouvrier se présente comme une activité qui peut conduire à la plénitude au lieu de l'aliénation. Dans la foulée, la transformation du sociotype de l'ouvrier s'opère aussi. Dans *Le Pain quotidien*, l'ouvrier est autosuffisant et solidaire, il se montre fort, autoritaire et jamais dans son tort parce qu'il est expert dans son domaine et connaît la manière d'accomplir bien son travail. À l'encontre de la pathologisation du milieu ouvrier, Poulaille crée un « contresociotype ouvrier »<sup>108</sup> qui valorise l'éthique du travail et le personnage ouvrier en soi. Le bon ouvrier est donc un expert, très proche de l'artisan, et il est capable d'organiser librement son travail de la meilleure manière.

Mais ce n'est que le premier volet de l'esthétisation populiste du travail ouvrier. En vérité, l'esthétique populiste ne peut pas se construire uniquement à partir de la valorisation de son milieu représenté. Il faut également que le récit montre l'oppression du même milieu par un système social injuste. C'est, en effet, le cas dans la mise en récit du travail dans *Le Pain quotidien* : les hiérarchies et usages établis par le patronat conduisent à l'oppression des ouvriers et de leurs aspirations.

#### 6.2.2. *Les injustices du métier : hiérarchies, assurances et pouvoir syndicaliste*

Si les véritables représentations du travail sont rares dans *Le Pain quotidien*, il faut néanmoins souligner l'importance de la représentation des conditions du travail et, à partir

---

<sup>107</sup> *Id.*, p. 171.

<sup>108</sup> Cf. C. POBEL, « La représentation du peuple à travers ses prises de parole: du sociotype d'Émile Zola au contresociotype d'Henry Poulaille (*Le Pain quotidien*) », dans C. Grenouillet et É. Reverzy (éd.), *Les voix du peuple dans la littérature des XIXe et XXe siècles: actes du colloque de Strasbourg, 12,13 et 14 mai 2005*, Strasbourg, Presses Univ. de Strasbourg, 2006, p. 279-289, p. 288.

du jugement de celles-ci, d'une certaine idéologie du travail dans l'économie du roman. En effet, l'accident d'Henri Magneux dévoile une hiérarchie sociale bipolaire qui donnerait tous les droits aux patrons et opprimerait les ouvriers ; cette hiérarchie ne change pas au cours du récit et fonctionne comme base de toute réflexion des personnages ainsi que de certains choix stylistiques qui s'opposent à cette hiérarchie soi-disant 'établie'. Certes, les patrons d'Henri Magneux ne figurent pas dans le roman ; en vérité, le lecteur n'apprend même pas le nom de l'employeur de Magneux. Le pouvoir est seulement incarné par le personnage du « tâcheron » Costi qui annonce que Magneux n'a pas droit à une indemnisation à la suite de l'accident. Costi, porte-parole de l'entreprise de construction, est cependant en position de faiblesse dans les discussions avec les compagnons et voisins autour de Magneux :

Lunel expliqua :

- Il y a que ces déguelasses, i's nous lanternent pour mieux t'avoir, et qu'à l'heure qu'il est, j'ai peur que ton assurance soit dans l'eau.
- Ah ! exclamèrent Magneux et sa femme, tandis que la Radigond, les poings serrés, s'approchait du tâcheron qui, pas rassuré du tout baissait les yeux.  
[...]
- C'est-à-dire, l'assurance refuse pour plusieurs raisons. Le blessé qu'i's m'répondent, n'était pas dans son métier, et les compagnies immobilières sont pas soumises à l'assurance des hommes employés qu'on m'a dit...
- C'est pas possible, c'est de la pure invention, déclara Nini.<sup>109</sup>

Dans ce chapitre, Costi n'a guère droit à la parole, étant donné que Lunel explique la situation et que les autres personnages commentent constamment ce qu'il dit. Il est aussi la victime de menaces et d'agressions de la part de Magneux et Lunel. Néanmoins, il est le personnage le plus apte à représenter une autorité dans la hiérarchie de la compagnie pour laquelle travaille Magneux. Cette autorité patronale n'est pas respectée par les personnages qui agressent Costi et qui limitent sa parole à cause de leurs cris d'indignation et de révolte<sup>110</sup>. Par ce biais, Poulaille dote son 'peuple' du pouvoir de juger de la justice et l'injustice des conditions de travail. Les voix des ouvriers paraissent assurées et fortes alors que les représentants de l'ordre et des hiérarchies établies s'effacent doublement : d'une part parce qu'ils apparaissent seulement sous la forme de porte-paroles qui eux aussi ne font qu'obéir à leurs ordres<sup>111</sup> ; de l'autre parce que ces porte-paroles n'ont pas le droit de s'exprimer librement dans le roman. Cela n'empêche pourtant pas que les personnages autour de Magneux ne réussissent pas à s'imposer face à la Compagnie : Magneux ne reçoit pas de soutien de sa part. Le seul soutien provient des dons de ses collègues du

<sup>109</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 46sq.

<sup>110</sup> C. POBEL, « La représentation du peuple... », *op. cit.*

<sup>111</sup> Dans le chapitre VII, Costi souligne à plusieurs reprises que les informations qu'il partage avec Magneux ne sont que ce que les responsables de la Compagnie lui ont transmis et non l'expression de sa propre volonté, cf. H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 47 et 50.

syndicat. L'auto-organisation des ouvriers représente ainsi un système de solidarité à côté des hiérarchies imposées. *Le Pain quotidien* procède à n'illustrer que les actions et événements qui se situent dans le champ de force de ce système parallèle alors que les dominants de la hiérarchie sont méthodiquement écartés de toute forme de considération.

Les hiérarchies imposées, quant à elles, sont envisagées comme un carcan d'injustice qui est conspué, mais pas concrètement combattu. C'est aussi pour cette raison que Magneux hésite longuement à accepter le poste de contremaître aux côtés de Costi : Magneux déteste toute forme d'autorité et ne peut, par conséquent, accepter de devenir lui aussi un représentant de celle-ci. Il ne craint pas seulement de devoir collaborer avec les personnes qui lui semblent la source de l'oppression des ouvriers, mais aussi d'être exclu de son système de sociabilité et de vie professionnelle, du syndicat : « Et au syndicat, que pensera-t-on de moi ? »<sup>112</sup> L'expression de cette crainte montre clairement que la communauté des ouvriers et son pôle de pouvoir, le syndicat, représentent un système parallèle qui se refuse au fonctionnement des logiques capitalistes de l'ascension sociale.

Ce n'est qu'au moment où Magneux apprend que Costi a apporté le maximum d'argent à la collecte des ouvriers qu'il peut se résoudre à assumer la nouvelle fonction dans son domaine de travail : le geste de Costi, qui prouve que malgré son poste il s'implique dans le réseau de solidarité syndicale, permet à Magneux d'envisager le travail comme contremaître au sein de sa compagnie. Le charpentier comprend qu'en vérité, Costi aussi est un « bon gars »<sup>113</sup> et pas seulement le représentant du pouvoir. Par sa participation à la collecte, Costi s'intègre dans la communauté des ouvriers solidaires. La fonction de contremaître et l'appartenance au système parallèle de l'auto-organisation syndicale devient désormais viable.

Le réflexe de refuser de parvenir et le changement d'avis subséquent prouvent que Magneux tente à tout moment de s'opposer au patronat et qu'il veut exercer le métier qu'il a appris afin d'honorer l'éthique de sa profession, sans se soumettre aux demandes du patronat. Assumer une autre charge, située plus haut dans la hiérarchie, serait une trahison vis-à-vis du travail en soi et l'éthique personnelle, mais aussi des compagnons qui sont pour le personnage le seul système social auquel il faudrait obéir.

Mais Magneux ne tente jamais la révolte ouverte contre le patronat : en effet, il résiste même au début de la grève générale parce qu'elle lui semble une action politique et non syndicale<sup>114</sup> ; en d'autres termes, la méfiance des élites va chez Magneux jusqu'au

---

<sup>112</sup> *Id.*, p. 155.

<sup>113</sup> *Id.*, p. 156.

<sup>114</sup> *Id.*, p. 329.



point où il rejette même les candidats du parti communiste, représentants d'une élite politique, alors qu'ils défendent ses idéaux de base. Magneux suit catégoriquement la doxa marxiste qu'il cite à plusieurs reprises : « *L'émancipation des travailleurs sera l'œuvre des travailleurs eux-mêmes !* »<sup>115</sup>. Pour cette raison, il ne donne sa confiance qu'aux ouvriers et soutient l'idéal d'une classe ouvrière indépendante.

L'insistance sur la force et l'indépendance des ouvriers trouve sa justification, au niveau de la narration, dans deux faits qui ont été abordés dans les chapitres précédents : d'un côté, le travail rend les ouvriers du bâtiment les maîtres du monde tangible, étant donné qu'ils créent les édifices qui perdurent dans le temps ; de l'autre, leur autorité s'explique par leur culte de la virilité et de la force. La culture ouvrière qui est représentée dans *Le Pain quotidien* est donc loin d'adhérer à un idéal antiautoritaire. Au contraire, le cas de Magneux et de son imaginaire du travail laisse transparaître que celui-ci s'attaque à l'oppression de la classe ouvrière afin de la promouvoir à la place des dominants. Autrement dit, Poulaille n'interroge pas l'existence des hiérarchies en général, mais uniquement la justice des hiérarchies établies et adhère donc implicitement à l'ordre symbolique d'une société de classes<sup>116</sup>.

En termes de la sociologie moderne, un tel projet littéraire tombe dans un des pièges centraux qui apparaissent lors de la description de la domination sociale : certes, Poulaille évite le ton misérabiliste et révèle les particularités de la classe ouvrière, mais son point de vue idéalise leur sort et se focalise sur la représentation de leur culture sans rendre compte des systèmes de domination qui l'engendrent. Ce processus est typique du regard populiste au sens sociologique du terme<sup>117</sup>.

Un premier indice se trouve dans le fait que Henri Magneux n'est pas seulement le porte-parole de sa classe, mais que cette autorité accordée par le narrateur trouve sa justification dans l'insistance sur sa virilité stéréotypée : même pendant sa maladie, Magneux demeure le « chef de famille »<sup>118</sup>, il décide même du mariage de Nénette<sup>119</sup>, la fille de sa voisine Nini, et sa virilité marquée est la seule qui réussit à dominer la fureur de

---

<sup>115</sup> *Id.*, p. 326 et 327, italiques reprises de l'original.

<sup>116</sup> L'observation d'une adhésion implicite à l'ordre symbolique existant se retrouve aussi au niveau de la posture de l'écrivain prolétarien comme le souligne Ambroise (cf. J.-C. AMBROISE, « Écrivain prolétarien », *op. cit.*, p. 43).

<sup>117</sup> C. GRIGNON et J.-C. PASSERON, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Éd. du Seuil, 2015, p. 87-89.

<sup>118</sup> F. SICK, « Littérature prolétarienne et culture ouvrière. Pour une nouvelle lecture du *Pain quotidien* de Henry Poulaille », *op. cit.*, p. 96.

<sup>119</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 114.

Nini<sup>120</sup>. Cette force virile dépend du travail et de l'activité dans le métier comme le prouve la fierté de Magneux lorsqu'il sort à nouveau dans ses vêtements de travail :

Magneux partait maintenant tous les matins faire une courte promenade pour se refaire les jambes. Il avait une canne, et elle jurait bien un peu avec son accoutrement de charpentier. Il ne manquait que le mètre dans la poche droite...

Il revenait une demi-heure après, très fier, de bonne humeur.

Il était redevenu un homme. Un homme heureux.<sup>121</sup>

L'identité ouvrière et la masculinité sont profondément unies. Magneux perd pendant sa guérison une partie de son auto-estime parce qu'il ne peut plus travailler. Or, le travail – et même l'apparence d'être ouvrier – fait partie de son identité d'homme et seulement le travail manuel et l'exercice du métier confirment son identité masculine. De cette manière, Poulaille souligne que l'identité ouvrière est nécessairement dépendante d'un ordre patriarcal : l'ouvrier est seulement complet au moment où il se sent homme, dominant par sa force physique et par son autorité patriarcale complètement naturalisée par le point de vue de la narration. Afin d'y aboutir, l'ouvrier a cependant besoin du travail : seulement celui-ci le rend vraiment homme parce que son identité active s'inscrit dans son corps comme nous l'avons aussi montré dans la description des mains de Costi.

La représentation de la situation injuste des ouvriers dans la société s'illustre donc à partir d'un paradoxe fondamental : alors que la narration souligne toujours la force des ouvriers, qui s'exprime le mieux dans l'autorité virile de Magneux, ils sortent chaque fois perdants de leurs combats : un premier exemple en est le refus de l'assurance de payer le rétablissement de Magneux malgré la forte insistance des personnages du roman ; à plus large échelle, la révolte échouée des ouvriers, sur laquelle le roman se termine, en est un autre. Le cas de la famille Magneux figure donc dans le roman comme une métonymie de la situation ouvrière en général : représentés comme les véritables maîtres du monde, ils sont toutefois les victimes de la politique. La méfiance d'Henri Magneux face aux partis politiques se trouve donc justifiée, son anarcho-syndicalisme s'avère être la seule façon de libérer les ouvriers, mais la situation ne peut être changée pour l'instant.

L'avant-dernier chapitre du roman illustre cette situation. Dans ce chapitre, Poulaille dessine le panorama des actions autour de la grande manifestation du 1<sup>er</sup> mai 1906, qui, fortement marquée par la catastrophe minière à Courrières, devient un moment important de la revendication des droits ouvriers. Dans *Le Pain quotidien*, Poulaille prétend que les grèves autour du 1<sup>er</sup> mai auraient surtout pour origine la solidarité des branches ouvrières avec les mineurs du Nord alors que d'autres mobiles, notamment la lutte pour

---

<sup>120</sup> *Id.*, p. 198.

<sup>121</sup> *Id.*, p. 159.

la journée de huit heures sont en vérité le point de départ de la forte mobilisation de tous les domaines du travail ouvrier<sup>122</sup>. En recentrant l'attention sur la continuité des grèves minières qui se sont déjà arrêtées avant la fin d'avril, Poulaille met la lutte des ouvriers sous le signe de la solidarité, sujet central dans son portrait de la classe ouvrière. La solidarité entre grévistes s'oppose, comme dans les cas précédents, à la méfiance face aux dominants : tout d'abord, les personnages sont montrés dans leur lutte contre les forces de l'ordre qui, à leur tour, agissent de manière injuste, ensuite, ils paraissent indifférents aux résultats des élections et enfin ils se résignent avec amertume, convaincus que la grève aurait réussi s'ils n'avaient pas respecté les conventions du droit de grève.

Cette solidarité des ouvriers concerne cependant uniquement les hommes, étant donné que, d'une part, les femmes sont plus réticentes à voir un sens dans l'agitation politique et syndicale. Hortense Magneux<sup>123</sup> est constamment préoccupée de la sécurité de son mari ainsi que de la situation économique, étant donné qu'elle doit dépenser toutes leurs économies pendant la grève. Les hommes, d'autre part, excluent les femmes de la grève : Lunel affirme que « les femmes, ça ne peut pas comprendre »<sup>124</sup> et par la suite, la grève déclenche les tensions au sein des couples d'ouvriers<sup>125</sup>. Ainsi, la narration effectue une distinction entre les genres : la solidarité masculine revêt la fonction de conscience de classe alors que celle des femmes ne se manifeste que dans leurs rapports de voisinage<sup>126</sup>.

La solidarité entre ouvriers – masculins – est illustrée à partir des réseaux d'amitié et de voisinage qui s'avèrent particulièrement actifs pendant la grande grève du premier mai. Magneux est préoccupé du sort de son collègue Lunel quand il rentre à la maison ; il se résout de l'aller voir alors que la voisine Radigond raconte les expériences de son mari et de son fils qui ont été agressés par la police. Quand il rentre de chez Lunel, Magneux remarque que son collègue voulait venir chez lui au moment où ils se sont retrouvés<sup>127</sup>. De cette manière, Poulaille brosse le double portrait de ses personnages en tant que compagnons amicaux qui se soucient de leurs proches ainsi que comme victimes qui sont soit battus, soit arrêtés par la police. La solidarité entre ouvriers s'accompagne, par conséquent, d'un certain mépris des forces de l'ordre qui les oppriment de manière

---

<sup>122</sup> Cf. M. DOMMANGET, *Histoire du premier mai*, Paris, Éditions de la Tête de Feuilles, 1972, p. 215-245, qui montre que les manifestations de 1906 tournent autour des huit heures et marquent l'importance croissante de la CGT.

<sup>123</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 340 et 345sq.

<sup>124</sup> *Id.*, p. 347.

<sup>125</sup> *Id.*, p. 349.

<sup>126</sup> F. SICK, « Littérature prolétarienne et culture ouvrière. Pour une nouvelle lecture du *Pain quotidien* de Henry Poulaille », *op. cit.*, p. 100.

<sup>127</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 341-343.

injuste : en effet, la Radigond constate que « les flics ont été plus vaches que jamais » et que « [c]haque fois qu'y a eu torchage de gueules, c'est les flics qu'ont commencé »<sup>128</sup>. La police, représentant la hiérarchie et le pouvoir des dominants, est donc dénigrée comme source de l'injustice sociale et de l'oppression de la population active.

Si la police apparaît donc comme l'ennemi des ouvriers, le jugement des hommes politiques apparaît plus complexe. Comme déjà indiqué, Magneux est sceptique face au pouvoir politique. Ce scepticisme s'exprime clairement dans ses affirmations : « J'ai plus confiance dans la lutte sur le plan économique que sur le plan politique. L'action syndicale a plus d'importance que toutes vos théories collectivistes »<sup>129</sup>. Convaincu de la force des syndicats et mettant tout son espoir en l'action directe, en « la bataille dans la rue »<sup>130</sup>, la politique lui devient pratiquement indifférente. Même s'il vote pour le député socialiste Chauvière, il se demande : « A quoi bon des députés ! A quoi servent-ils ? »<sup>131</sup> Au fond, Magneux est décrit comme antiparlementaire et il ne croit qu'à l'action directe des syndicats. Sa manière de penser est en contraste avec l'admiration de Radigond pour le député Chauvière et par sa confiance dans le parti socialiste. Mais les opinions de Radigond sont toujours présentées comme naïves ou ridicules, de sorte que le lecteur est toujours amené à se mettre d'accord avec Magneux<sup>132</sup>. Ainsi, le narrateur insiste souvent aussi sur le fait que « [t]out le monde autour de Magneux était d'accord avec lui »<sup>133</sup>.

L'action politique se présente pour cette raison dans *Le Pain quotidien* comme un discours d'élite qui ne défend pas l'intérêt de la classe ouvrière opprimée. Cela devient très clair dans la critique que Magneux porte à une affiche du parti socialiste qui prévient les rentiers de ne pas investir dans les emprunts russes : « Rentiers, prenez garde. Non ! Bondemayt, moi, cette affiche m'agace. Elle n'est pas celle qu'ils auraient dû faire. Qu'est-ce que ça peut nous foutre à nous que les rentiers se fassent rouler. Hein ! De quoi se mêle le Parti ?... Y a-t-il des rentiers avec nous ? »<sup>134</sup> La grande erreur du parti socialiste serait donc de s'adresser à un public issu d'autres classes sociales et de 'trahir' de cette façon les ouvriers. À part cette trahison, la politique n'a pas de véritable influence sur le succès de la grève et encore une fois, le narrateur souligne l'indifférence de la politique pour toute la classe ouvrière : « De leur côté les ouvriers pris par le combat pour la matérielle se désintéressaient de la politique. [...] On avait d'autre choses à penser qu'aux

---

<sup>128</sup> *Id.*, p. 342.

<sup>129</sup> *Id.*, p. 326.

<sup>130</sup> *Id.*, p. 346.

<sup>131</sup> *Id.*, p. 344.

<sup>132</sup> Cf. R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>133</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 332.

<sup>134</sup> *Id.*

succès électoraux. On était toujours en grève »<sup>135</sup>. Le narrateur concorde avec la vision de Magneux que l'action directe, concentrée sur les intérêts des ouvriers et désintéressée à mobiliser d'autres couches sociales, prend le dessus sur la politique, expression d'une élite.

Lorsque les ouvriers doivent se résigner à terminer la grève, Magneux insiste sur le fait que la grève en soi aurait pu fonctionner si les ouvriers n'avaient pas respecté le cadre juridique de leur mobilisation :

Le tort, disait Magneux, c'est d'avoir voulu obéir à une décision de Congrès vieille de deux ans. Un mouvement ne part pas comme une bombe réglée par un système d'horlogerie. Si le mouvement avait été décidé avec huit jours de préparation seulement, il risquait d'être plus violent, et de réussir. Tandis qu'on nous attendait, on nous a eus. On saura maintenant...<sup>136</sup>

Ainsi, Magneux soutient encore une fois que la libération de la classe ouvrière devrait s'effectuer sans respecter le cadre imposé par la loi et par les dominants qui les oppriment. L'idéal de Magneux est la révolution anarchique qui s'appuie sur les syndicats comme seuls pôles de pouvoir tandis que l'action politique des socialistes ainsi que le procédé des grévistes en 1906 lui semblent soit sans fonction, soit trop prudent.

Une telle vision anarcho-syndicaliste n'a rien pour plaire aux membres du Parti Communiste qui défend la lutte politique et elle va à l'encontre du concept de lutte de classe défendu par celui-ci. Dans ce cadre, il n'est pas surprenant que Jean Fréville, critique de *L'Humanité*, présente *Le Pain quotidien* comme l'exemple d'une « littérature de soumission » :

Poulaille, qui nie la possibilité pour le prolétariat, fort de sa supériorité morale, d'arracher aux classes ennemies certains éléments et de les conquérir, s'est laissé lui-même conquérir par l'idéologie de la classe dominante. [...]

Cette glorification du travail – du tâcheronnat – qu'on a lue déjà dans Zola, n'éveillera pas l'esprit de classe chez les prolétaires. A l'heure actuelle, exalter le travail – salarié – c'est faire œuvre de propagande bourgeoise, c'est proposer en exemple aux travailleurs le type du « bon ouvrier ». Celui qu'on exploite et qui applaudit à son exploitation.<sup>137</sup>

Deux éléments sont donc critiqués par la presse communiste dans ce roman de Poulaille. D'une part, la narration ne montre pas le succès de la grève et donne l'impression d'une certaine résignation chez le lecteur<sup>138</sup>. Si cette impression s'explique par la focalisation de la narration qui se concentre sur le point de vue de Loulou Magneux<sup>139</sup>, il est cependant vrai que la conscience de classe, que les lecteurs communistes trouvent à manquer, ne se montre pas souvent, étant donné que ni l'enfant, ni l'épouse de Magneux comprennent

---

<sup>135</sup> *Id.*, p. 344sq.

<sup>136</sup> *Id.*, p. 350sq.

<sup>137</sup> J. FREVILLE, « Une littérature de soumission », *L'Humanité*, 2 février 1932, p. 4.

<sup>138</sup> C'est aussi l'impression d'E. STÜDEMANN, « La perspective dans *Le Pain quotidien* », *Entretiens*, vol. 33, 1974, p. 53-59, p. 58.

<sup>139</sup> Cf. R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, *op. cit.*, p. 184sq.

vraiment l'importance de la grève et que leurs points de vue prennent une place importante dans l'économie de la narration<sup>140</sup>.

D'autre part, Jean Fréville souligne l'absence d'éléments que la classe ouvrière pourrait « conquérir » des dominants. Il semble donc que l'absence des dominants et de la description de leur style de vie s'oppose aussi à la *doxa* communiste. En effet, la représentation de la classe ouvrière de manière isolée comporte, comme je l'ai montré, le risque de populisme au sens sociologique : les particularités de la culture des opprimés apparaissent comme des éléments 'exotiques' et 'originaux' alors qu'ils sont aussi le résultat de l'oppression. Ces mécanismes demeurent invisibles dans *Le Pain quotidien* et Poulaille n'oppose qu'une idéalisation du travail comme une forme de noblesse ouvrière.

Certes, la critique de Fréville qui présente *Le Pain quotidien* comme de la « littérature de soumission » va très loin : il serait erroné de considérer le roman comme apolitique et le statut précaire de la classe ouvrière est au centre de la trame. En vérité, il omet même la véritable action révolutionnaire, étant donné que Magneux se montre certes souvent critique face à l'action politique qui lui semble inefficace, mais soutient les grèves sans assumer activement le rôle de leader : Magneux ne fait que suivre les décisions du syndicat, sans pour autant agir lui-même.

Pour Poulaille, par conséquent, la classe ouvrière est complètement indépendante des autres classes. Néanmoins, elle est présentée comme opprimée et cette oppression par le patronat est dénoncée. Plus encore, Poulaille présente des personnages révolutionnaires qui veulent renverser le système ; mais ce renversement doit uniquement promouvoir la classe ouvrière comme nouveaux dominants sans supprimer toute forme de hiérarchie. Comme le montrera le sous-chapitre suivant avec l'exemple du travail féminin, les ouvriers représentés dans le roman soutiennent le système patriarcal et justifient leur prétention à la place des dominants par le mythe de la force ouvrière et par le soutien mutuel qui marque leurs interactions.

En conclusion, on peut donc constater que dans l'esthétique populiste, le discours sur le travail est souvent l'objet d'un décalage vers un discours sur la solidarité<sup>141</sup>. Elle se trouve au centre de l'idéologie du travail, à côté du dévouement pour le métier. Cela ne veut pas dire que les écrivains de l'époque de l'entre-deux-guerres adoptent pour la plupart

---

<sup>140</sup> La fin du chapitre renforce encore l'impression que la grève est plutôt perçue comme un stade anormale insensé alors que finalement « [o]n était revenu à la vie normale » (H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 352), qui est représentée comme une idylle. Plus tard, le narrateur compare la grève à une maladie : « C'était comme une maladie dont tout le monde avait été atteint, et dont tous à la fois avaient été guéris » (*Id.*, p. 353)

<sup>141</sup> Cf. F. SICK, « Littérature prolétarienne et culture ouvrière. Pour une nouvelle lecture du *Pain quotidien* de Henry Poulaille », *op. cit.*, p. 105.

la même idéologie anarcho-syndicaliste que Poulaille, bien au contraire : Henry Poulaille lui-même souligne que même les écrivains prolétariens ne désirent pas nécessairement la révolution et sont, en conséquence, apolitiques<sup>142</sup>. Néanmoins, il convient de remarquer l'importance de la solidarité dans la représentation du travail des 'petites gens'. Ainsi, c'est justement le manque de solidarité qui participe à la mise en scène de Soreau dans *Le Charbon ardent* comme marginal et expulsé de la société ; Dabit déplore dans *L'Hôtel du Nord* la destruction de l'espace populaire qui dote les 'petites gens' de leur identité commune et le canal Saint-Martin y apparaît comme un seul lieu de travail qui crée une communauté ouvrière. Les conditions du travail figurent dans l'esthétique populiste donc surtout comme un élément constitutif de l'atmosphère laborieuse. Elle est un réseau de sécurité qui protège le 'peuple' contre la pauvreté et l'oppression par la bourgeoisie – même si les mécanismes de l'exploitation des personnages demeurent pour la plupart invisibles.

Ce faible traitement des problèmes de l'emploi permet cependant une attention plus approfondie pour la représentation de l'interaction et la solidarité entre les travailleurs. Dans *Le Pain quotidien*, Poulaille présente toute une culture et une idéologie du travail ouvrier qui implique, en outre, le refus de monter afin de rester fidèle à sa classe<sup>143</sup>. Cette philosophie du « refus de parvenir » est fortement imbriquée dans la posture libertaire et trouve ses origines dans l'essai « Des conditions de la paix » de l'enseignant libertaire Albert Thierry de 1916, un des textes-clés de l'anarchisme du XXe siècle<sup>144</sup>. Dans *Le Pain quotidien*, le refus va si loin que Magneux rejette toute forme d'autorité ou d'élitisme ; ce qui compte, c'est l'appartenance à la classe ouvrière et l'amour du métier qui dignifie l'ouvrier en tant qu'homme. Autrement dit, Poulaille constitue son personnage principal comme héros libertaire qui prône la valeur intrinsèque et indépendante du travail manuel.

### 6.2.3. *Le travail féminin : précarité, dépendance et exploitation*

Si le travail rend donc la dignité à l'ouvrier, la situation se présente d'une manière différente pour l'ouvrière : *Le Pain quotidien* montre le rôle de la femme travaillante comme

---

<sup>142</sup> H. POULAILLE, « Littérature prolétarienne marxiste ou littérature prolétarienne ? La polémique avec Suzanne Engelson », H. POULAILLE, *La littérature et le peuple*, op. cit., p. 137.

<sup>143</sup> Pour plus de détails sur cette idée dans l'œuvre de Poulaille, cf. K.-A. ARVIDSSON, *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*, op. cit., p. 62-68.

<sup>144</sup> Les fragments essentiels de cet essai, devenu aujourd'hui presque introuvable dans les bibliothèques, ont été republiés par le Centre international de recherches sur l'anarchisme (CIRA) de Lausanne, cf. A. THIERRY, « Des conditions de la paix », dans Centre international de recherches sur l'anarchisme (éd.), *Refuser de parvenir. Idées et pratiques*, Paris/Lausanne, Nada éditions, 2016, p. 279-286.

particulièrement précaire, surtout en vue du fait qu'elle est victime des agressions sexuelles et de l'exploitation sur le lieu du travail, mais aussi de son environnement masculin dans sa vie privée. L'oppression de la femme n'est pas, en revanche, l'objet d'une dénonciation générale et apparaît dans une partie importante des représentations de la condition féminine comme un état naturel et juste. La représentation du travail féminin dans *Le Pain quotidien* illustre très bien, pour cette raison, les paradoxes inhérents à l'esthétique populiste de l'entre-deux-guerres par rapport à la position sociale de la femme au sein du 'peuple'. Dans l'imaginaire de l'époque, elle est certes employée et fait même preuve d'une certaine force, mais elle est toujours caractérisée dans son rôle traditionnel : faible et soumise envers son époux, elle montre notamment sa qualité de mère ; veuve ou célibataire, elle est l'objet des tentatives réitérées de soumission par les personnages masculins.

Les romans de l'entre-deux-guerres – et parmi eux, *Le Pain quotidien* – participent à la naturalisation du patriarcat, alors que les années 1920 ont déjà vu une réévaluation des rapports entre les genres qui s'est également répercutée dans la production littéraire, à titre d'exemple dans le roman *La Garçonne* de Victor Margueritte de 1922 qui met en scène la libération sexuelle d'une jeune femme bourgeoise.

Dans ce contexte, l'esthétique populiste s'avère être réactionnaire et moralisatrice et s'oppose à cette liberté bourgeoise, dénigrée comme pratique « des vices soi-disant élégants »<sup>145</sup> dans le *Manifeste du roman populiste* de Léon Lemonnier. La logique sous-jacente des romans dans le sillage du populisme prétend donc que la libération morale des années 1920 n'aurait pas touché le 'peuple' qui est resté 'honnête' ou sait au moins apprécier les valeurs morales traditionnelles du temps d'avant la guerre. Cette précision est nécessaire car des romans comme *Le Pain quotidien* sont situés au début du XXe siècle et ne s'expriment donc pas directement sur le présent des écrivains ; cela n'empêche, pourtant pas, que les romans représentent un certain idéaltype de l'interaction sociale comme je le montrerai par la suite.

Le roman d'Henry Poulaille est un bon exemple de la représentation de la condition féminine dans le contexte du travail salarié. Deux cas illustrent particulièrement la situation de la femme ouvrière dans le roman : d'une part, le travail précaire d'Hortense Magneux, canneuse de chaises, et la situation changeante de la couturière Juliette Angé quand elle devient veuve. Dans les deux cas, le travail féminin n'apporte pas la majorité du revenu familial, mais les femmes sont néanmoins contraintes à se laisser exploiter par leurs employeurs.

---

<sup>145</sup> L. LEMONNIER, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 60.



Cette situation est d'abord présentée à partir du cas particulier d'Hortense Magneux. Hortense travaille à la maison où elle répare notamment des chaises. Si elle n'est pas dans une situation d'emploi régulier, étant donné qu'elle n'est pas employée dans un atelier, elle est d'autant plus dépendante des commandes que le chineur Cajac lui fournit. Elle se rend compte qu'elle reçoit des commandes qui lui rapportent de moins en moins depuis que son mari est malade et qu'elle doit travailler davantage afin de garantir la subsistance de sa famille<sup>146</sup>. En effet, Cajac semble répartir le travail selon ses propres intérêts et sympathies, étant donné qu'une autre rempailleuse, qui est aussi son amante, reçoit les travaux moins fatigants et mieux rémunérés<sup>147</sup>. Dans une discussion avec sa belle-sœur Berthe, Hortense révèle l'échelle de l'exploitation qu'elle doit subir :

- Qu'est-ce qu'il peut gagner, lui ?
- Autant que moi par châssis. Quelquefois plus, tiens sur ceux-là, ces chaises de luxe.
- C'est de l'exploitation ! déclara la jeune fille.
- Ma pauvre Berthe ! le travail, ce n'est que ça, et Cajac est comme tous les autres. Tous sont comme ça. Même ma patronne de la rue de la Roquette, dont je t'ai parlé en bien... elle en faisait autant. Et nous autres, qui étions chez elle, on était exploitées davantage encore, parce que le chineur lui cédait du travail après avoir pris son bénéfice : elle prenait donc le sien sur notre dos.<sup>148</sup>

Le discours d'Hortense sert à prouver que l'exploitation par Cajac n'est pas un cas isolé, mais bien la règle. Les canneuses de chaises sont à la merci des chineurs qui leur procurent le travail et qui retiennent une partie importante du bénéfice. Dans le cas d'un emploi régulier, la situation n'est pas meilleure parce que la patronne ou le patron s'ajoute comme intermédiaire supplémentaire qui prend une partie du bénéfice. Les coûts de matériel, en outre, sont à payer par l'ouvrière. De cette façon, la situation d'Hortense et de ses collègues est présentée d'une façon extrêmement précaire : ses revenus ne suffisent largement pas pour nourrir la famille.

À cette exploitation régulière de la canneuse s'ajoute encore l'auto-exploitation dont fait preuve le personnage d'Hortense : terrorisée par les principes de son mari qui ne veut pas faire des dettes, elle cherche à cacher la situation précaire de la famille et travaille la nuit bien qu'elle soit enceinte et qu'elle ressent de la douleur<sup>149</sup>. Elle continue à travailler jusqu'à quinze jours avant la naissance de son bébé et reprend le travail seulement un mois après afin de remédier le mieux possible à la situation économique pénible de sa famille<sup>150</sup>. Gagnant peu, à la merci de la bonne volonté de son employeur,

---

<sup>146</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien, op. cit.*, p. 69.

<sup>147</sup> *Id.*, p. 71.

<sup>148</sup> *Id.*, p. 72.

<sup>149</sup> *Id.*, p. 66-68.

<sup>150</sup> *Id.*, p. 121 et 135.

L'ouvrière est doublement opprimée dans *Le Pain quotidien* : d'une part par l'exploitation de la part de son fournisseur de travail, d'autre part par la précarité des revenus qui la forcent au mutisme. Elle est responsable du foyer et souffre les plaintes de son mari si l'argent manque ; en outre elle est, comme déjà mentionné, moins politisée par peur des représailles et ne peut pas se mettre en grève comme son mari<sup>151</sup>. La seule option d'améliorer sa situation économique est de travailler davantage.

La situation d'exploitation se présente de manière encore plus grave pour les veuves comme en témoigne l'histoire de Juliette Angé vers la fin du roman. Comme Hortense Magneux, Juliette Angé travaille pour la plupart du temps à la maison de sorte qu'elle peut s'occuper de son fils et de son mari. Quand celui-ci meurt, sa situation de travail change : son directeur refuse de lui donner un nouveau travail, soi-disant d'abord à cause de la basse qualité de son ouvrage. Mais la conversation continue et le directeur lui propose de devenir son amante et de « quitter [sa] condition d'ouvrière »<sup>152</sup>. Elle refuse et se plaint auprès du patron de l'entreprise, mais celui-ci aussi lui propose de devenir son amante illégitime. Suite à ce harcèlement, elle le gifle, ce qui conduit à son licenciement. Indignée, Juliette Angé se résout à quitter Paris et d'emménager chez sa mère en province.

Cette anecdote montre que le travail féminin n'est pas conçu par les patrons comme un travail légitime. Au contraire, les ouvrières célibataires, notamment les veuves qui ne doivent plus se soucier de rester vierge, sont considérées comme des corps féminins prêts à être exploités pour le plaisir masculin. Quand Angé se manifeste devant son patron, il justifie le harcèlement du directeur et le présente comme naturel :

Allons, allons ! Ne vous emballez pas. Le mieux dans ces sortes de choses, c'est de ne pas prendre ça en tragique. Il y a un proverbe qui dit : « Tout homme a dans son cœur un cochon qui sommeille. Parfois ce cochon se montre ! »<sup>153</sup>

Ainsi, le patron soutient que le directeur n'a réagi qu'à cause de sa nature sexuelle. L'exploitation se montre encore plus grave que chez Hortense car le salut de son propre corps est en jeu. Le conflit entre les classes, entre employeur et employé, devient plus complexe dans le contexte du travail féminin : le patronat y est identifié à un patriarcat oppresseur qui réalise sa domination avec une culture de viol. Cette impression est corroborée dans la lecture des *Damnés de la terre*, la suite du *Pain quotidien* : dans ce roman, l'expérience d'Angé se répète ; cette fois, le chineur Cajac approche Hortense afin de la

---

<sup>151</sup> Sick ignore qu'Hortense Magneux exerce une activité rémunérée et explique la méfiance face à la grève uniquement par l'intérêt propre des femmes qui n'auraient pas besoin de poser des revendications (cf. F. SICK, « Littérature prolétarienne et culture ouvrière. Pour une nouvelle lecture du *Pain quotidien* de Henry Poulaille », *op. cit.*, p. 101). Si ce jugement est en partie vraie, mon interprétation a en revanche l'avantage de signaler le fait que les activités féminines n'ont pas encore joui d'une défense par les syndicats.

<sup>152</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 291.

<sup>153</sup> *Id.*, p. 293.

forcer aux rapports sexuels quand Magneux est à l'hôpital<sup>154</sup>. La domination du patron continue donc sur le plan privé pour les femmes.

En vérité, Juliette Angé est déjà pendant son mariage régulièrement la victime des agressions de son mari alcoolique, mais son alcoolisme ainsi que sa violence sont excusés par sa femme à cause de son travail :

Il travaillait aux Acières de France, au laminage. Un métier très dur, elle le savait, mais n'eût-il pu moins boire ! Elle souffrait surtout depuis deux ans, depuis qu'il était employé dans cette usine. Auparavant, bien que travaillant au même métier, il s'observait mieux. Peut-être était-ce que le feu mangeait l'homme, et sans ce réconfort de la boisson, n'eût-il pu continuer. Elle eût voulu qu'il quittât ce métier, mais il aimait cette atmosphère de fièvre. Il adorait le feu.<sup>155</sup>

L'agressivité et la dépendance d'Angé sont donc présentées comme les conséquences des conditions de travail du mari et atténuent ainsi l'impression de violence gratuite<sup>156</sup>. Plus encore, les excuses de Juliette le dispensent de la responsabilité pour son comportement et la délèguent à ses conditions de travail. Selon cette logique, la femme doit non seulement souffrir à cause de ses propres conditions de travail, mais doit également porter la charge de supporter celles de son mari. La violence des ouvriers envers leur femme serait ainsi une conséquence de la violence qu'ils doivent souffrir.

Pourtant, la mise en récit d'une condition féminine fortement opprimée et exploitée dans le contexte du travail ne signale pas que Poulaille cherche à sensibiliser le public aux droits des femmes. Poulaille ne cherche même pas à expliquer le comportement violent des ouvriers face à leurs épouses avec les conditions de travail des hommes. En effet, le narrateur semble bien au contraire naturaliser l'oppression de la femme par le fait qu'elle s'intègre aussi en dehors du travail dans un système patriarcal, ce que je montrerai tout de suite. En outre, l'anecdote du harcèlement de Juliette Angé est précédée de quatre autres tentatives de rapprochement du personnage, cette fois par des hommes du voisinage au cours des deux premiers mois de son veuvage<sup>157</sup>. Si la culture du viol paraît donc dans les rapports entre patrons et salariées, elle est aussi enracinée dans le milieu populaire que Poulaille décrit et promeut. Les prétendants viennent du voisinage direct : il s'agit du concierge du bâtiment, M. Lugat, d'un collègue de travail de son mari défunt, du fils de la famille Bondemayt, à peine majeur, et d'un ami du boucher. Considérer une femme célibataire comme une proie à conquérir n'est donc pas le privilège des patrons et se montre dans toutes les classes sociales. Par conséquent, si Poulaille poursuit l'objectif

---

<sup>154</sup> Cf. R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>155</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 254.

<sup>156</sup> R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>157</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 285-289.

de sensibiliser le public à la condition précaire des femmes au travail<sup>158</sup>, cette dénonciation de l'exploitation est très faible parce qu'elle continue dans toutes les relations entre les sexes, indépendamment de la classe sociale. Par conséquent, la société des ouvriers représentée dans le roman obéit aux rôles genrés traditionnels et n'a rien de révolutionnaire<sup>159</sup>.

Ainsi se dévoile le paradoxe de l'imaginaire populiste de Poulaille : quoique l'écrivain revendique le caractère libertaire de la classe ouvrière par le biais de ses protagonistes, il considère les hiérarchies traditionnelles entre homme et femme comme étant une nécessité naturelle. Cette insistance sur le patriarcat au sein de la classe ouvrière prouve le traditionalisme latent de son esthétique et s'accorde bien avec les autres romans populistes des années 1930 qui tous accordent une place mineure à la condition féminine. Quand la femme figure dans ces romans, elle est dans la plupart des cas représentée dans une position de faiblesse : soumise, exploitée, souvent bonne mère préoccupée de son mari et de ses enfants. Les archétypes d'un tel personnage féminin se trouvent dans le personnage d'Hortense dans *Le Pain quotidien* ainsi que dans celui de la mère de *La Maison du peuple*. Dans le premier roman, la seule véritable exception à cette règle est Nini Radigond, mais elle aussi a le « secret besoin d'être dominée, diminuée »<sup>160</sup>.

En conclusion, dans l'imaginaire du 'peuple' du roman de l'entre-deux-guerres, il est donc normal que la femme travaille, mais son emploi n'apporte qu'un revenu supplémentaire et ne représente pas une véritable activité professionnelle. Alors que dans le travail masculin se traduit une dignité et un amour du métier, le travail féminin n'est qu'une activité économique. Il ne la dote pas d'une identité. Celle-ci se trouve, en revanche, dans son utilité sexuelle ou dans son rôle social de mère. La condition féminine illustre ainsi le côté réactionnaire de l'esthétique populiste même si des auteurs comme Henry Poulaille se situent au niveau politique de gauche : indépendamment des convictions politiques des écrivains, la représentation du 'peuple' comme force active de la société va de pair avec un certain traditionalisme qui présente les rapports entre les individus comme une nécessité naturelle et les considère, ainsi, d'un œil favorable.

#### 6.2.4. L'identité ouvrière comme foyer de la nature humaine

En guise de conclusion de cette analyse du *Pain quotidien*, il convient de revenir sur la position du narrateur et sur le langage oralisé du roman qui contribuent à la mise en

---

<sup>158</sup> Cela semble suggérer R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>159</sup> Cf. F. SICK, « Littérature prolétarienne et culture ouvrière. Pour une nouvelle lecture du *Pain quotidien* de Henry Poulaille », *op. cit.*, p. 101.

<sup>160</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 198.

scène de l'identité ouvrière comme modèle de la condition humaine. Cela se manifeste moins dans le cadre de la représentation du travail que dans la mise en scène de la convivance des personnages dans un immeuble ouvrier. Il apparaîtra dans ce cadre que la communauté populaire mise en scène obéit à une hiérarchie archaïque de la société : les rapports sociaux des femmes naissent notamment à partir des ragots et le soutien pratique mutuel alors que ceux des hommes sont plutôt de caractère professionnel ou politique ; les enfants, quant à eux, créent naturellement un rapport par le jeu. Dans tous les cas, les hommes prennent la position dominante dans les échanges et les décisions, perpétuant de cette manière les rôles traditionnellement attribués aux genres.

La plupart des travaux universitaires consacrés à l'œuvre d'Henry Poulaille s'intéressent notamment au langage et aux différents modes de parler utilisés dans l'économie de la narration, s'il y est question de son œuvre fictionnelle<sup>161</sup>. Bien que la transposition du langage oral soit à première vue l'attribut le plus flagrant des romans d'Henry Poulaille, cette structuration langagière ne peut pas être considérée sans rendre compte de la mise en scène de la sociabilité et de la proximité entre les personnages.

Non sans rappeler *L'Hôtel du Nord*, l'action du roman se déroule presque uniquement à l'intérieur de deux immeubles dans lesquels se trouve successivement le foyer familial des Magneux. Le roman précise que les Magneux logent d'abord rue Saint-Charles<sup>162</sup> et ensuite rue de la Convention, « dans la maison à côté »<sup>163</sup>, au rez-de-chaussée donnant sur la cour intérieure. Le roman est donc situé dans le XV<sup>e</sup> arrondissement de Paris, dans un quartier exclusivement ouvrier avant la Grande Guerre<sup>164</sup>. Le lecteur n'apprend pourtant rien de ce quartier, car en vérité, l'action se déroule dans un périmètre bien plus restreint, qui se compose de plusieurs petits espaces dont la séparation n'est pas toujours étanche : l'appartement, le palier, la cour et la rue devant l'immeuble de la rue de la Convention.

---

<sup>161</sup> On lira notamment avec profit deux travaux à propos de ce sujet : A. NOT et C. ROUAYRENC, « La parole du peuple dans le roman est-elle possible ? La voix de "la" Radigond (Poulaille, *Le Pain quotidien*) », dans C. Grenouillet et É. Reverzy (éd.), *Les voix du peuple dans la littérature des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles: actes du colloque de Strasbourg, 12,13 et 14 mai 2005*, Strasbourg, Presses Univ. de Strasbourg, 2006, p. 155-165, ainsi que le chapitre consacré au roman dans J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant, op. cit.*, p. 244-269. Les exceptions les plus notables d'une telle lecture linguistique sont les articles de C. POBEL, « La représentation du peuple... », *op. cit.* et de F. SICK, « Littérature prolétarienne et culture ouvrière. Pour une nouvelle lecture du *Pain quotidien* de Henry Poulaille », *Cahiers Henry Poulaille*, 1993, n° 6, p. 89-105.

<sup>162</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien, op. cit.*, p. 196.

<sup>163</sup> *Id.*, p. 174.

<sup>164</sup> Le « Plan sociologique » contenu dans le *Guide Dent* de 1922 marque le carrefour entre la rue Saint-Charles et la rue de la Convention comme frontière entre les quartiers ouvriers et les quartiers pauvres de Paris (E. JEFFORD et J. G. BARTHOLOMEW, *Paris pour tous*, Paris, J. M. Dent, 1919, p. 12sq.). Cohen signale l'engouement de Brasillach pour le XV<sup>e</sup> arrondissement qui s'explique justement par son aspect ouvrier et populaire (cf. É. COHEN, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 263).

L'irruption des voisins dans l'espace privé ne présente guère une particularité pour les protagonistes du roman ; bien au contraire, il semble plutôt que l'immeuble entier est considéré comme une entité de la vie privée et partagée avec les voisins. L'immeuble crée une entité solidaire ce qui se montre dès le moment où des ouvriers portent Magneux, blessé, dans son appartement : « L'escalier était plein de bruit, des portes s'ouvraient à tous les étages. Par à-coups, le geignement pénible du blessé dominait le tumulte montant de la foule, massée dans le couloir pour voir »<sup>165</sup>.

L'accident de Magneux ne passe pas inaperçu dans la communauté de l'immeuble où la curiosité de chaque habitant crée un certain lien personnel entre les voisins. La curiosité des voisins ne demeure pas uniquement celle de voyeurs, bien au contraire, elle les engage à venir en aide à la famille Magneux comme le montre particulièrement l'exemple d'une voisine, Nini Radigond.

En effet, c'est uniquement grâce à sa curiosité que la famille n'est pas complètement bouleversée par l'accident : elle est la première à s'intéresser aux détails de l'accident et à enquêter sur la nature de la blessure de Magneux, c'est elle qui demande que le médecin examine de nouveau le blessé. En outre, « Mme Radigond s'occupait de mettre tout en ordre. Elle faisait la soupe, car Hortense n'avait rien fait, et dans l'état où elle s'était mise, elle n'eût rien pris de chaud »<sup>166</sup>. La nature envahissante de Nini Radigond, qui au fond n'est en rien concernée par l'accident de Magneux, s'avère donc comme un véritable soutien pratique dont peut jouir la famille entière. Ce soutien ne s'arrête pas au moment où la survie de la famille est assurée : « la Radigond », comme elle est nommée habituellement dans le roman, intervient aussi pour assurer à Hortense et Henri un nouvel appartement dans le bâtiment d'à côté<sup>167</sup>.

Si d'autres personnages, notamment féminins, interviennent également de manière constante dans la vie des Magneux, ce ne sont pas uniquement eux qui sont l'objet de l'attention des autres, mais le cas inverse apparaît aussi : Hortense prête son aide à la nouvelle voisine de la rue de la Convention lorsque celle-ci s'évanouit<sup>168</sup>, Henri intervient quand la voisine Juliette Angé est battue par son époux alcoolique et les deux l'accueillent après que le mari meurt des suites de son alcoolisme<sup>169</sup>. Comme le prétend Franziska Sick,

---

<sup>165</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>166</sup> *Id.*, p. 24.

<sup>167</sup> *Id.*, p. 200sq.

<sup>168</sup> *Id.*, p. 202-207.

<sup>169</sup> *Id.*, p. 266-275. Cette intervention est même précédée par l'inquiétude que Loulou ressent parce qu'il ne peut pas aider Mme Angé lui-même, ayant seulement huit ans (*Id.*, p. 261sq.). La solidarité se trouve donc même chez les enfants.

l'immeuble représente donc une unité de familiarité et les rapports privés entre les locataires créent une solidarité qui va au-delà de l'entraide dans les situations difficiles<sup>170</sup> : en vérité, le lien social qui s'établit entre les locataires élargit l'espace privé, l'immeuble entier représente une grande famille.

L'espace de la rue du quartier, quant à lui, représente un espace public. À ce titre, il est presque uniquement réservé aux hommes qui s'intéressent à la politique et qui y manifestent au cours de la grève. Néanmoins, le lecteur n'apprend guère de la rue et de la grève : en vérité, cette grève n'est pas mise en scène au cours de la narration, Poulaille ne raconte le retour des hommes à la maison, déçus et désillusionnés par la force publique qui réprime leurs efforts de se faire entendre.

Par ce procédé de la restriction des espaces du roman à l'espace qui favorise le contact privé entre les personnages, Poulaille emprunte le modèle théâtral du *campiello* comme il apparaît dans le théâtre de Goldoni<sup>171</sup> : la restriction de l'espace à un seul coin de rue, à un immeuble et sa cour concentre l'action à la seule mise en scène de l'échange libre entre les personnages du 'peuple'. Poulaille écarte pour la plupart du temps toute apparition de personnages historiques et politiques et concentre ainsi son attention à la mise en scène de la proximité entre les personnages qu'il représente.

Dans leur rapport interpersonnel, Poulaille brosse le portrait de la domination masculine, présentée comme l'état naturel des rapports sociaux et comme une garantie de la bonne réussite du combat des ouvriers. Ainsi, Henri Magneux et son fils Loulou sont caractérisés comme des personnages dominants. Dans le cas d'Henri Magneux, les descriptions semblent particulièrement marquées : à cause de sa douleur et l'immobilité, il est montré au début du roman comme particulièrement irascible<sup>172</sup>, mais même sans ses blessures, la mauvaise humeur provoque à de nombreuses reprises la peur chez son épouse qui hésite à lui parler<sup>173</sup>. Quant aux enfants de Magneux, Loulou constate que « [s]on père couché lui en imposait davantage encore que debout » et qu'« ils ne se comprenaient pas. [...] Avant l'accident, il croyait que c'était le travail qui le rendait nerveux, impatient, et jamais attentif à ses fantaisies sinon pour le punir. Dans son lit, il

---

<sup>170</sup> F. SICK, « Littérature prolétarienne et culture ouvrière. Pour une nouvelle lecture du *Pain quotidien* de Henry Poulaille », *op. cit.*, p. 99.

<sup>171</sup> Ce sont Not et Rouyarenc qui constatent ce lien entre Poulaille et Goldoni, cf. A. NOT et C. ROUYARENC, « La parole du peuple dans le roman est-elle possible ? La voix de "la" Radigond (Poulaille, *Le Pain quotidien*) », *op. cit.*, p. 161.

<sup>172</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 44 : « Le blessé devenait de plus en plus exigeant, et quand l'heure des sondages venait, c'étaient des accès de fureur. »

<sup>173</sup> Ainsi, Hortense n'ose pas expliquer la situation économique précaire à son mari (*Id.*, p. 63), elle a beaucoup de réticences avant de lui parler de la possibilité du déménagement (*Id.* p. 182).

était resté le même »<sup>174</sup>. La relation entre père et fils est donc tendue à cause de la sévérité et de l'attitude colérique du père. Raymonde, la petite fille des Magneux, ressent aussi de la peur face à son père<sup>175</sup>. En général donc, Henri Magneux est présenté comme un homme qui suscite la peur chez son entourage, qu'il soit malade ou pas.

Henri Magneux se distingue par son comportement dominant et intimidant. Il réussit toujours à imposer sa volonté face aux autres parce qu'il met ses interlocuteurs sous pression. Ainsi, il se brouille avec son frère et a le dernier mot sur ses opinions politiques qu'il juge, comme la religion, comme des « simagrées »<sup>176</sup>. En outre, il insulte le médiateur de la compagnie comme un « menteur » et un « faignant » en lançant une tasse dans sa direction dans l'intention de le blesser<sup>177</sup> ; lorsque la visite du nouvel appartement, Magneux intimide et ridiculise le propriétaire afin de s'assurer d'une place dans la remise pour y installer un atelier : quand le propriétaire lui demande du temps de réflexion avec son épouse, il répond « Hein ! [...], c'est votre femme qui porte la culotte ? Mon vieux, à votre âge, vous plaisantez, je suppose »<sup>178</sup>. L'attitude irrespectueuse de Magneux s'appuie sur une conception patriarcale de la masculinité : Magneux se présente lui-même comme le parfait patriarce qui n'a pas besoin de demander une approbation de la part des autres et qui ne respecte pas les femmes comme des pairs, mais comme des subordonnées.

Son attitude patriarcale est néanmoins constamment valorisée au fil de la narration de sorte que Magneux se présente comme le véritable héros de la classe ouvrière et comme la force active du roman : ainsi, son voisin Radigond applaudit le comportement de Magneux face au propriétaire de l'immeuble<sup>179</sup> ; Nini Radigond, elle aussi despotique et violente doit s'avouer que dans son nouvel appartement « Magneux [...] lui manquait un peu, elle avait un secret besoin d'être dominée, diminuée. Sensation qu'elle avait près du mari d'Hortense, même s'il ne disait rien »<sup>180</sup>. De cette manière, la voix narrative naturalise le patriarcat et la position de pouvoir d'Henri Magneux : le personnage suggère que la domination masculine est une nécessité, et sa prise de position est unanimement acceptée par les autres personnages. Cela est même vrai pour Nini Radigond qui insulte régulièrement son mari et son fils et va jusqu'à les battre<sup>181</sup>. Si la Radigond se présente

---

<sup>174</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>175</sup> *Id.*, p. 246.

<sup>176</sup> *Id.*, p. 78.

<sup>177</sup> *Id.*, p. 47sq.

<sup>178</sup> *Id.*, p. 185.

<sup>179</sup> *Id.* : « Ce Magneux ! Il ferait plier tout le monde ! »

<sup>180</sup> *Id.*, p. 198.

<sup>181</sup> *Id.*, p. 27sq.



donc comme un personnage autoritaire<sup>182</sup>, elle accepte l'ordre soi-disant 'naturel' qu'elle doit être dominée par au moins un homme afin de mener une vie équilibrée.

Le comportement de Magneux est aussi justifié par deux éléments supplémentaires : au cours du roman, ou Magneux ou son fils Loulou prennent le rôle du protagoniste. De cette manière, l'autorité et un certain sans-gêne masculin sont représentés comme les attributs exemplaires du 'peuple' ouvrier représenté, car Loulou reprend complètement le caractère de son père face aux enfants du voisinage<sup>183</sup> :

Loulou avait bien vite deviné que la rue étant aux enfants, elle serait à qui saurait être le maître de la bande. Et il rêva de le devenir. Il fallait en connaître au préalable la topographie, et tous les premiers soirs, il les passa à explorer les alentours. [...] Ensuite, il se joignit aux gosses de la cour. Il y avait Julot Ballanger, Milo Angé, Lucien. Gosses de son âge. Évidemment, il ne comptait pas Pépée, la petite de Mme Bondemayt, ni Adrienne, la gosse de la brocanteuse, ni Yéyette Edmondet, ni la môme Alarie qui pleurait toujours, ni Ernestine Ballanger, encore qu'elle eût deux ans de plus que lui, et dont il disait : « ça s'ra ma poule ». Pour le jeu, une seule règle. Les gars avec les gars, les filles avec les filles.<sup>184</sup>

Loulou dispose d'une vision hiérarchique de son voisinage et du groupe des autres enfants : il veut le guider et décide par la suite lequel des autres garçons pourrait être son lieutenant<sup>185</sup>. Simultanément, il intériorise l'oppression des femmes par le fait qu'il ne les considère même pas ou les décrit soit comme une fille « qui pleurait toujours » soit comme une future partenaire sexuelle. De cette façon, il se montre aussi despotique que son père.

Mais, en outre, ce despotisme n'est pas décrit comme tel, mais comme une autorité naturelle qui semble parfaitement adaptée à la défense de la cause ouvrière<sup>186</sup>. C'est pour cette raison que la trilogie de Poulaille est donc centrée sur ces deux représentants masculins de la famille Magneux. Poulaille montre clairement que ses opinions personnelles sont représentées par Magneux en lui donnant toujours le rôle de la voix de la raison,<sup>187</sup> avec laquelle les autres finissent toujours par se mettre d'accord.

La légitimité de l'autorité de Magneux est expliquée par le fait qu'il représente l'instance de justice qui décide du bien et du mal dans la communauté des voisins<sup>188</sup>. Ainsi, les Radigond viennent auprès de lui à demander conseil par rapport à leur fille Nénette

---

<sup>182</sup> Comme le montrent Not et Rouyarenc, cette autorité s'appuie notamment sur son usage du langage populaire, cf. A. NOT et C. ROUAYRENC, « La parole du peuple dans le roman est-elle possible ? La voix de "la" Radigond (Poulaille, *Le Pain quotidien*) », *op. cit.*, p. 162.

<sup>183</sup> Cf. C. POBEL, « La représentation du peuple... », *op. cit.*, p. 286.

<sup>184</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>185</sup> *Id.*, p. 216.

<sup>186</sup> Cf. C. POBEL, « La représentation du peuple... », *op. cit.*, p. 288.

<sup>187</sup> A. NOT et C. ROUAYRENC, « La parole du peuple dans le roman est-elle possible ? La voix de "la" Radigond (Poulaille, *Le Pain quotidien*) », *op. cit.*, p. 163.

<sup>188</sup> Je reprends ici encore l'argumentation de Céline Pobel (C. POBEL, « La représentation du peuple... », *op. cit.*, p. 283).

qui veut emménager avec Jean, un dessinateur de mode. Les Radigond, indécis et en désaccord, s'adressent à Magneux qui interroge les deux, inspecte les dessins du prétendant et autorise finalement l'union entre les amoureux : « Vous avez bien fait. Ne vous embarrassez pas de simagrées. Aimez-vous. Et dites merde à ceux qui vous emmerdent »<sup>189</sup>. De cette manière, Magneux avance au rôle du patriarche et du leader moral de l'immeuble : c'est lui qui légitime les unions, c'est lui qui décide sur la bonne conduite, d'une telle manière que son épouse Hortense se sent à l'étroit au moment de sa maladie parce qu'elle doit prendre un crédit afin de financer leur survie :

Elle ne comprenait plus rien. Elle se sentait lasse, et au lieu d'être satisfaite, elle sentait comme une autre blessure qui s'ouvrait. « Le crédit c'est la perte de la dignité », formulait Magneux. Elle venait de perdre sa dignité ! Elle avait menti en prétextant le besoin de sortir. Elle cacherait l'achat du pain à crédit, à son mari. Jusqu'où irait-elle de déchéance en déchéance ?<sup>190</sup>

Le système des valeurs propre à Magneux est donc valable pour tout le monde et cause de graves interrogations sur ses propres actions auprès de sa femme. Les sentences de Magneux montrent l'étendue de son pouvoir sur les autres personnages et illustre ainsi son rôle prédominant dans la hiérarchie du voisinage : même blessé et immobile, Magneux garde son statut de chef de famille<sup>191</sup> – et étant donné que l'immeuble crée une seule communauté familiale, c'est lui qui est le chef du voisinage, et son fils le prince.

On peut être étonné que Poulaille insiste à ce point sur la représentation d'une communauté ouvrière patriarcale. Certes, l'action du *Pain quotidien* est située dans les années 1903 à 1906, les manifestations après le désastre de Courrières marquant la fin du récit ; mais si Poulaille situe probablement pour des raisons d'analogie à son enfance et à ses parents la trame narrative dans l'avant-guerre, le roman ne propose aucun contrat autobiographique au cours de la trame narrative<sup>192</sup>. Pour cette raison, il semble étrange que Poulaille revienne aussi loin dans l'histoire afin de broser le portrait soi-disant 'authentique' des classes populaires. En quoi la situation des habitants d'un quartier populaire au début du siècle serait-elle toujours intéressante et pertinente dans le contexte d'une littérature populaire ? Si l'on compare le récit de Poulaille à *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit, il est possible de formuler l'hypothèse qu'il s'agit de montrer les manques de solidarité et de décision qui distinguent les personnages du *Pain quotidien*, situé dans

---

<sup>189</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>190</sup> *Id.*, p. 86.

<sup>191</sup> Cf. F. SICK, « Littérature prolétarienne et culture ouvrière. Pour une nouvelle lecture du *Pain quotidien* de Henry Poulaille », *op. cit.*, p. 96.

<sup>192</sup> Néanmoins, Curatolo remarque que la totalité des comptes rendus contemporains de Poulaille engage une lecture autobiographique, cf. B. CURATOLO, « La réception de la trilogie du Pain. *Le Pain quotidien*, *Les Damnés de la terre*, *Pain de soldat* », *Roman 20-50*, 17 juillet 2017, n° 63, p. 31-52, p. 34.

l'avant-guerre ; autrement dit, le roman de Poulaille développe la nostalgie d'une communauté ouvrière solidaire et anarcho-syndicaliste, qui croit à la valeur du travail et au culte de la dureté, créant ainsi une culture populaire bien différente de celle des classes bourgeoises. C'est peut-être donc moins pour des raisons d'exactitude historique<sup>193</sup> ou pour montrer la continuité des problèmes de la classe ouvrière<sup>194</sup> que Poulaille situe son roman dans l'avant-guerre, mais plutôt pour insister sur un idéal de la culture ouvrière qui n'est plus tellement fonctionnel : la solidarité de la classe ouvrière, complètement séparée de la culture bourgeoise.

Plusieurs indices renvoient dans cette direction : tout d'abord, l'usage très poussé de techniques d'oralisation de la narration suggère l'importance d'une création divergente pour Poulaille. À plusieurs reprises, le roman souligne le « charme » du langage populaire : ainsi, lorsque Henri Magneux invite Nénette Radigond à lui parler de son fiancé,

[i]l se délecta du bavardage de la jeune fille. Elle avait le débit lent des faubouriennes mais rattrapait le temps perdu, par de nombreuses élisions, souvent savoureuses. Ce parler peuple a un indiscutable charme, et Magneux, qui l'aimait, concevait qu'on le pût goûter, même si l'on n'était pas du milieu.<sup>195</sup>

Ce charme se fait également voir dans le parler de Loulou comme le perçoit Juliette Angé :

Quand Emile usait de ces mots, elle le reprenait, sans sévérité, mais adroitement, elle en eût fait volontiers autant pour le petit Magneux, mais, n'osait. Il y avait, peut-être, aussi en plus de la pudeur qui l'empêchait de sermonner l'ami de son fils, l'attrait qu'avait pour elle ce vocabulaire, où l'image fraîche, côtoyait malheureusement trop souvent le terme ordurier. Cet attrait, elle le subissait, elle ne le pouvait nier.<sup>196</sup>

L'argot provoque un certain malaise, notamment chez les personnages féminins comme Juliette Angé et Hortense Magneux<sup>197</sup> parce qu'il est associé au domaine du vulgaire et qu'il inclut souvent des fautes de grammaire. Néanmoins, la créativité des termes est généralement valorisée. La richesse du vocabulaire représente un premier élément de la culture populaire qui la différencie de la classe bourgeoise et qui l'enrichit par rapport à elle. Comme le constate Magneux dans sa réflexion par rapport au parler de Nénette, ce charme peut être ressenti par tout le monde ; en effet, la citation antérieure montre que ce n'est pas uniquement la pensée de Magneux, mais étant donné qu'elle est rapportée dans le style indirect libre, la voix narrative semble s'associer à ce jugement.

---

<sup>193</sup> C'est l'explication de F. SICK, « Littérature prolétarienne et culture ouvrière. Pour une nouvelle lecture du *Pain quotidien* de Henry Poulaille », *op. cit.*, p. 101.

<sup>194</sup> C'est l'hypothèse de K. D. DRISSEN, « Populisten, Anarchisten, Proletarier: *L'Hôtel du Nord* (1929) von Eugène Dabit und *Le Pain quotidien* (1931) von Henri Poulaille », dans E. Reichel et H. Thoma (éd.), *Zeitgeschichte und Roman im Entre-Deux-Guerres*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1993, p. 109-124, p. 121.

<sup>195</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>196</sup> *Id.*, p. 253.

<sup>197</sup> *Id.*, p. 14 : « Comme tu parles mal ! dit-elle [i.e. Hortense]. Tu prends de mauvaises manières à l'école. Au lieu de faire le voyou, tu ferais mieux de bien apprendre. »

En général, le lecteur du *Pain quotidien* peut se rendre compte que souvent, la voix narrative disparaît complètement comme si elle voulait uniquement céder la place aux dialogues afin de narrer le récit. Dans son étude détaillée, Jérôme Meizoz montre que Poulaille n'opère certes pas un véritable « décloisonnement » des voix comme c'est le cas chez Céline et marque souvent encore un certain écart entre la voix narrative et la voix des personnages ; en revanche, deux procédés sont utilisés afin d'ouvrir le récit à la mise en scène du langage populaire : d'une part, Poulaille retire le narrateur du récit et transmet la tâche de la narration aux personnages, d'autre part, le narrateur fusionne avec la pensée de ses personnages dans l'utilisation d'un discours indirect libre<sup>198</sup>. Ainsi, c'est à Nini Radigond de raconter le passé d'Henri Magneux, alors qu'elle n'en sait rien personnellement, ne rapportant que ce que son mari lui a raconté :

Voilà, j'avais embêté Radigond pour qu'il sache. Et alors il y a demandé. – Alors Magneux, entr'hommes, explique-moi pourquoi qu'tu voulais donner c'nom russe à ta gosse ? T'as une raison. – J'suis allé en Russie qu'i dit. – Ça suffit pas, qu'répond Radigond. Quoi, tu peux m'dire ! Et Magneux, i's est pas fait plus prier qu'ça et y a dit : – Radigond, c'est pas c'que tu crois ! On était à deux avec le copain, et on allait de maison en maison, dans les villes où qu'on descendait. Ils étaient à Moscou. Dans une rue, une rue qu'a un nom à coucher dehors, mais Radigond a jamais été foutu de s'en rapp'ler ! D'ailleurs ça n'a pas d'importance, et i' y avait p'têt'e pas dit ! Quoi ! ...<sup>199</sup>

De cette façon, Poulaille donne sur deux pages et demie la responsabilité de la narration à Nini Radigond, le personnage le plus 'peuple' en ce sens qu'elle semble être le plus éloignée de la culture scolaire ce qui se manifeste dans la transcription de son langage : le texte se démarque par de nombreuses élisions, par des usages agrammaticaux du « que » et par les omissions des « ne » dans la négation.

De cette manière, Poulaille donne une importance particulière au langage parlé : non seulement la narration de son livre se compose en majorité de dialogues, mais dans ces dialogues, les personnages assument eux-mêmes le rôle de narrateur et, ce faisant, ils imitent aussi les manières de parler des autres, comme c'est le cas dans l'histoire de Radigond un peu plus tard : « Et a parlait français, et la v'là qui parle : – Monsieur, qu'a dit, avec l'accent du midi Vous tlavillez leu bois... Que je suis donc heuleuse ! Vous sauliez faile des bibliothèques et des petits meubles à mon goût ! qu'a dit. – Oui qu'répond Magneux »<sup>200</sup>. Le texte devient presque illisible, portant plusieurs couches de techniques d'oralisation qui transforment fortement la graphie des mots. De cette manière, Poulaille cherche à s'approcher de l'expression 'authentique' du 'peuple' : à force de marquer la

---

<sup>198</sup> J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., p. 264-266.

<sup>199</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, op. cit., p. 131sq.

<sup>200</sup> *Id.*, p. 132.

distance de la culture bourgeoise, Poulaille retire son narrateur du récit et donne souvent aux personnages la responsabilité de la narration ; afin de montrer la différence, il utilise une graphie divergente et souvent peu systématique<sup>201</sup>. Au moment où la voix du personnage rapporte aussi un discours direct, le lecteur peut se rendre compte d'une superposition des techniques d'oralisation.

Le discours indirect libre qui rapporte les pensées des personnages populaires, en revanche, porte les marques d'une « contamination énonciative »<sup>202</sup>. Quand Jean et Nénette rentrent pendant un mois chez la famille Radigond, le lecteur apprend de telle manière la pensée de Nini :

Un télégramme avait averti les Radigond de leur venue. Que personne ne se gêne, disaient-ils, nous resterons à l'hôtel.  
Ça c'était inattendu !  
Ils promettaient de rester un mois entier ! Nini était heureuse. Un mois ! Mais pourquoi qu'ils coucheraient à l'hôtel ? Chez elle, on leur ferait place !...<sup>203</sup>

Pratiquement sans annonce, le point de vue de la narration glisse de la voix narrative impartiale vers le point de vue de Nini. Le fait d'aller à la ligne pour exprimer l'étonnement est un premier indice, mais seulement après le constat du bonheur de Nini, la narration emprunte les marques de la graphie divergente qui doit exprimer la voix de Nini. De cette manière se glissent toujours de manière ponctuelle les formes oralisées dans la voix narrative, mais elles n'y persistent pas longtemps. Toutefois, le lecteur obtient l'impression que le narrateur se solidarise avec ses personnages et qu'il leur donne une importance prépondérante de sorte qu'ils méritent la parole du récit.

En vérité, cependant, il s'agit pour Poulaille de plus que de la défense du langage populaire : *Le Pain quotidien* est le panégyrique de la culture populaire. Le 'peuple' de l'immeuble ouvrier est le foyer des valeurs humaines les plus importantes selon Poulaille : la solidarité et la dureté incorruptible. Pour cette raison, il est nécessaire que seulement certaines personnes portent clairement les marques d'oralisation et que ces procédés ne soient pas appliqués à tous les niveaux : les personnages comme la Radigond marquent une rupture avec le système qui les entoure et, de manière concomitante, une énergie révolutionnaire qui se perdrait si toute la narration portait les mêmes marques<sup>204</sup> : les fautes grammaticales trahissent ainsi une attitude non-conformiste : s'il est vrai que les personnages féminins, mais surtout Nini Radigond, montrent le plus un langage divergent

---

<sup>201</sup> C. ROUAYRENC, *Recherches sur le langage populaire et argotique dans le roman français de 1914 à 1939*, thèse, Paris, Université Paris III, 1988, p. 291.

<sup>202</sup> J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 260.

<sup>203</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 302.

<sup>204</sup> A. NOT et C. ROUAYRENC, « La parole du peuple dans le roman est-elle possible ? La voix de "la" Radigond (Poulaille, *Le Pain quotidien*) », *op. cit.*, p. 165.

et fautif, ce n'est pas à cause de leur position d'opprimées dans le réseau social ou par le fait que leurs propos se limitent pour la plupart à des ragots<sup>205</sup> ; les compagnons de travail de Magneux, par exemple, se distinguent par les mêmes techniques d'oralisation<sup>206</sup>.

Dans ce cadre, l'emploi de l'argot n'est qu'un exemple de la valorisation de la culture populaire, plus dure et dynamique que celle de la bourgeoisie. Cela est conforme à la description de la fonction du langage populaire chez Bourdieu :

La licence linguistique fait partie du *travail de représentation* et de mise en scène que les 'durs' surtout adolescents, doivent fournir pour imposer aux autres et à eux-mêmes l'image du 'mec' revenu de tout et prêt à tout qui refuse de céder au sentiment et de sacrifier aux faiblesses de la sensibilité féminine<sup>207</sup>.

Le lecteur peut observer ce même culte de la dureté qui s'oppose à la fois à la sensibilité féminine et à la culture établie dans les comparaisons des deux que Poulaille propose dans son roman. La culture populaire s'oppose aux manières bourgeoises comme le montre la description de Berthe Magneux, la sœur d'Henri :

C'était une solide paysanne, mais en toilette de ville. Une élégante Nantaise, remarquée sans doute à ce titre là-bas. Ici, on voyait en elle, moins l'élégante que la campagnarde, mais chacun s'accordait à la dire belle fille. [...]

Là-bas, Berthe ne fatiguait guère. Elle aidait sa mère à la cuisine et s'occupait du ménage, il y avait d'ailleurs une femme de charge pour les gros travaux de récurage et de lavage. Elle n'avait qu'un seul plaisir, la lecture. Encore n'en abusait-elle sans doute point. Aussi son regard était-il pur, ses traits bien nets, son esprit libre de soucis et de rêves.<sup>208</sup>

Très peu d'éléments séparent Berthe de l'existence bourgeoise : fille désœuvrée qui ne doit s'occuper de peu d'autres choses que de lecture, elle a le seul avantage d'être campagnarde et pour cette raison facile à identifier comme 'peuple' au lieu de bourgeoise. Mais la description dévoile indirectement le grand défaut des vrais bourgeois : ils *abusent* de la lecture et perdent ainsi le rapport à la réalité. Ce n'est pas le cas chez Berthe, mais Magneux la torture toutefois à cause de sa façon de lui lire l'œuvre d'Émile Zola :

– Nom de Dieu ! c'que tu lis mal, ma pauvre Berthe, la coupait-il parfois.  
Et à la jeune fille interloquée, il expliquait :  
– Mets-toi à la place des personnages. Si c'est une injure, ça ne se dit pas comme 'Approchez la lampe je vous en prie.'  
Un jour, il réclama qu'on lui lût *Nana*.  
– Tu devrais attendre d'être mieux pour le relire toi-même, lui fit observer Hortense, qui tremblait toujours que Berthe ne se fâchât des exigences du blessé.

---

<sup>205</sup> C'est la conclusion de J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 252sq.

<sup>206</sup> L'extrait où les ouvriers racontent l'accident de Magneux le montre clairement ; H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 20sq. Le personnage de Monsieur Radigond est également représenté par de nombreux graphismes de l'oral dans son discours.

<sup>207</sup> P. BOURDIEU, « Vous avez dit "populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, n° 1, 1983, p. 98–105, p. 101, italiques reprises de l'original.

<sup>208</sup> H. POULAILLE, *Le Pain quotidien*, *op. cit.*, p. 38.

Cette fois, c'était nettement pour le malin plaisir d'embêter sa sœur. Elle serait forcément heurtée par maints passages crus.<sup>209</sup>

Si Berthe est présentée comme une lectrice avide, elle ne sait pas lire à haute voix comme l'espère Magneux : elle ne souligne pas la verve émotionnelle qui lui est importante. Par ailleurs, ses livres ne heurtent pas des conceptions traditionnelles de la bienséance comme ce serait le cas de l'œuvre de Zola qu'Hortense juge trop 'cru' pour plaire à Berthe. De cette manière apparaît un jugement double de la culture bourgeoise : la lecture en soi est plutôt considérée comme une tare par les personnages du roman, seule la littérature sociale naturaliste peut plaire à des autodidactes comme Magneux parce qu'elle représenterait le quotidien des ouvriers sans se soucier d'un style raffiné. La culture bourgeoise est indirectement jugée comme maniériste et éloignée de la réalité alors que seule la culture populaire, qui s'est approprié l'œuvre de Zola, serait capable de représenter la réalité. Poulaille installe donc dans la vision de ses personnages ses propres conceptions bien populistes d'une opposition nette entre les deux cultures.

En conclusion, *Le Pain quotidien* présente donc moins le travail ouvrier en soi, mais entreprend notamment la valorisation de l'identité ouvrière comme la seule bonne existence humaine : elle se distingue par l'amour du métier et la force de l'ouvrier, par la solidarité qui resserre les liens entre les travailleurs ainsi que par sa raison innée qui n'a pas été corrompue par la lecture ou la scolarisation. Afin de se séparer de la culture bourgeoise, il emploie les techniques d'oralisation et présente ainsi la culture de ses ouvriers comme divergente. L'imaginaire du 'peuple' de Poulaille rejoint ainsi celui de Michelet. Au cours du récit, Poulaille soulève néanmoins les lignes de faille de la communauté ouvrière qui s'oppose à l'oppression par la bourgeoisie : d'une part, les oppresseurs demeurent invisibles, ce qui affaiblit la position de Poulaille, d'autre part, l'auteur montre bien que la communauté ouvrière se base sur les mêmes logiques de l'oppression patriarcale que la société bourgeoise. Par conséquent, *Le Pain quotidien* illustre bien le besoin de lutter contre les injustices infligées aux employés par un patronat invisible et supérieur, mais se refuse à illustrer un lien social révolutionnaire. Apparemment, Poulaille ne s'intéresse pas au changement complet de la société ; pour cette raison, il rejoint l'imaginaire du 'peuple' aussi présent chez les écrivains populistes : ses ouvriers sont apolitiques, traditionnels et seulement vaguement libertaires. Par ailleurs, la situation de son récit avant la guerre rejoint l'esthétique populiste dans sa nostalgie pour les liens sociaux perdus. Malgré les différences – l'oralisation du récit, l'irruption d'événements politiques – son roman ne se sépare pas beaucoup de ceux de Lemonnier

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 60.

et de Thérive et peut donc bien être considéré comme un exemple du populisme littéraire, *a fortiori* parce que les ouvriers sont mis en scène comme des artisans.



### 6.3. Difficultés de la représentation du travail en usine : deux alternatives à l'ouvrier-artisan

La mise en scène de l'ouvrier comme expert d'un artisanat est d'autant plus facile dans les cas de Louis Guilloux et d'Henry Poulaille que les deux auteurs décrivent des personnages qui poursuivent des travaux manuels : le personnage principal de *La Maison du peuple* est cordonnier, celui de *La Pain quotidien* charpentier. Pendant les années 1930, il n'existe en général que très peu de récits qui abordent le travail en usine et il s'agit notamment de récits courts. Cependant, il serait erroné de les ignorer complètement : la collection de récits courts de Jean Pallu au nom de *L'Usine*, à titre d'exemple, éveille l'attention de la critique littéraire en 1931 et garantit à l'auteur l'attention nécessaire puisqu'il remporte l'année suivante le Prix du roman populiste avec son roman *Porte d'Escale*. Les récits sur l'usine de Pallu sont abordés par la critique littéraire comme des témoignages ou des documents fiables, écrits par un ouvrier, sur la condition ouvrière.

Grâce à cette réception comme documents réalistes, ils créent un poncif du travail en usine que ce chapitre élucidera. Je m'intéresserai dans le chapitre suivant d'abord au récit « Jeunesse » des *Faubourgs de Paris* de l'écrivain prolétarien Lucien Bourgeois, seul récit du recueil qui présente également le travail en usine. Ensuite, j'opposerai *L'Usine* de Jean Pallu au récit mentionné. Lucien Bourgeois et Jean Pallu évoquent l'ouvrier industriel de manière différente ; tandis que Bourgeois brosse notamment dans le récit « Jeunesse » le portrait d'un jeune ouvrier au point de rendre compte de sa condition précaire et qu'il considère son personnage d'une façon bienveillante, les récits de *L'Usine* se distinguent par leur pessimisme. Ce faisant, les deux écrivains présentent des œuvres qui se soustraient à un engagement politique bien net pour la cause de la classe ouvrière, mais ils résistent également à une appartenance claire à l'un des deux mouvements qui mobilisent l'esthétique populiste.

#### 6.3.1. Lucien Bourgeois et le message ambivalent du récit prolétarien

Dans son *Histoire de la littérature prolétarienne*, Michel Ragon a déjà constaté que « le métallo écrivain est plus rare que le charpentier écrivain, que le cordonnier écrivain, que le paysan écrivain »<sup>210</sup>. En effet, il est vrai : même si l'on agrandit l'échelle et si l'on considère le roman de l'entre-deux-guerres en dehors de la littérature prolétarienne et autobiographique, la représentation de l'usine est très rare. Certes, il est question d'une usine dans *La Rue sans nom* de Marcel Aymé, par exemple : elle est même le lieu de travail

---

<sup>210</sup> M. RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française: littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*, Paris, A. Michel, 1986, p. 254.

de tous les personnages masculins, mais la narration ne traite jamais des conditions de travail ; pis encore, aucune scène a lieu dans l'usine. Les romans sur la condition ouvrière, notamment ceux de Guilloux ou d'Henry Poulaille qui ont été évoqués jusqu'ici, proposent une représentation complètement différente de l'ouvrier en mettant en scène les conditions de travail avant la guerre et dans le contexte d'une société peu industrialisée.

Ni le roman populiste, ni la littérature prolétarienne ne tiennent donc véritablement compte des conditions de travail dans l'industrie moderne. Il n'y a que de rares exceptions dans la production littéraire de l'entre-deux-guerres qui s'intéressent aux conditions de travail dans l'usine moderne : à titre d'exemple, il faut citer l'autobiographie d'André Philippe, *L'Acier* (1937) ou le premier roman, également autobiographique, de Maurice Lime, *Pays conquis* (1936). Ces deux ouvrages sont précédés par deux collections de récits courts qui attirent l'attention de la critique au début des années 1930 et qui cherchent à élucider la condition ouvrière de leur époque : d'une part le recueil *Faubourgs. Douze récits prolétariens*, écrit par Lucien Bourgeois et publié en 1931 aux Éditions sociales internationales<sup>211</sup>, d'autre part l'ouvrage *L'Usine* de Jean Pallu, paru également en 1931, chez Rieder<sup>212</sup>.

Il convient de revenir dans un premier temps sur l'ouvrage plus court, c'est-à-dire sur « Jeunesse » de Lucien Bourgeois. Si les deux ouvrages ont en commun d'être accueilli par la critique littéraire comme des 'documents' ou 'témoignages' de la situation actuelle des ouvriers industriels, Bourgeois jouit de l'attention d'Henry Poulaille qui le présente dans *Nouvel Âge littéraire* comme auteur autodidacte et qui dénonce l'indifférence de la presse et de l'édition pour son œuvre : « Je songe à l'effort formidablement méritoire de cet homme et je trouve ignoble le manque de respect de l'effort que journaux, revues, éditeurs montrent lorsqu'ils sont en présence de cas de ce genre »<sup>213</sup>. Si Poulaille applaudit dans *Nouvel Âge littéraire* le premier livre de Lucien Bourgeois, son autobiographie *L'Ascension* de 1925, Michel Ragon insiste sur sa qualité de conteur et n'évoque non seulement *Faubourgs. Douze récits prolétariens*, mais aussi une série de récits courts inédits ainsi que des poèmes qu'il conserve sans trouver d'éditeur qui veuille les publier<sup>214</sup>.

L'œuvre de Lucien Bourgeois s'avère donc plus vaste que les deux livres, *L'Ascension* et *Faubourgs. Douze récits prolétariens* le laissent penser, ce qui explique mieux

---

<sup>211</sup> Par la suite, je citerai d'après la nouvelle édition : L. BOURGEOIS, *Faubourgs. Douze récits prolétariens*, Bassac, Plein chant, 2015.

<sup>212</sup> Je citerai également ce recueil d'après sa nouvelle édition : J. PALLU, *L'Usine*, E. Bluteau (éd.), Le Raincy, La Thébaïde, 2018.

<sup>213</sup> Cf. H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, op. cit., p. 364.

<sup>214</sup> Cf. M. RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, op. cit., p. 243. Les poèmes de Lucien Bourgeois sont désormais publiés : L. BOURGEOIS, *Poèmes des faubourgs et d'ailleurs*, Bassac, Plein chant, 2015.

l'importance que Poulaille lui accorde dans le contexte de la littérature prolétarienne. Poulaille qualifie le style de Bourgeois de « classique »<sup>215</sup> et Michel Ragon rapporte que le critique aurait qualifié Bourgeois comme « le type même de l'écrivain prolétarien »<sup>216</sup>.

Considéré comme modèle de l'écrivain prolétarien, Bourgeois ne s'est néanmoins jamais associé au Groupe des écrivains prolétariens de Poulaille. Plus encore, Ragon présente Bourgeois comme complètement indifférent au succès et à son rôle d'écrivain, préférant rester fidèle à sa classe<sup>217</sup> : selon les témoignages de Poulaille et de Ragon, Bourgeois aurait toujours vécu dans le même logement misérable dans le XVIII<sup>e</sup> arrondissement et se serait retiré de plus en plus, sans chercher à se faire connaître ou à se consacrer complètement à la littérature. Son indépendance et son refus de parvenir, qualités libertaires par excellence, sont les qualités principales qui éveillent l'intérêt de Poulaille, alors que l'expression littéraire ne compte pas particulièrement, comme c'est l'usage de ce critique.

Néanmoins, cette indifférence au succès littéraire et aux groupements d'écrivains de son époque suscite aussi des effets littéraires. Elle se traduit dans ses textes comme une sobriété impartiale sur le plan idéologique qui ouvre ses récits à toute forme d'interprétation sans que l'une soit plus probable que l'autre. La condition de l'ouvrier moderne, telle qu'elle est représentée dans le récit « Jeunesse » de *Faubourgs de Paris*, illustre bien cette impartialité de la prose de Bourgeois ; sa représentation s'appuie sur l'imaginaire partagé du travail ouvrier qui peut aussi être observé dans d'autres textes de la période.

Alors que la plupart des récits de *Faubourgs* évoque les conditions de vie des précaires des pauvres dans les environs de Paris ainsi que leur volonté de s'échapper, le récit « Jeunesse » est consacré à la représentation de la monotonie du travail en usine et des moyens afin de s'en échapper. Le récit suit le point de vue du jeune manœuvre Pierre pendant sa journée de travail dans une usine de poterie. Cette journée de travail se divise en trois parties illustrant trois mouvements différents de la condition ouvrière. Dès le début, le narrateur explique que la plupart des ouvriers de l'usine ne sont pas militants et Pierre ne fait pas exception. Cependant, Pierre partage le point de vue de Bourgeois – tel qu'il a été décrit par Poulaille et Ragon – et tient « en dédain ce monde aspirant à des distinctions supérieures »<sup>218</sup> ; par conséquent, Pierre ne s'intéresse pas, par exemple, aux femmes élégantes, mais seulement aux servantes. Pendant la matinée, Pierre travaille en

---

<sup>215</sup> H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, op. cit., p. 365.

<sup>216</sup> M. RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, op. cit., p. 241.

<sup>217</sup> *Id.*, p. 242.

<sup>218</sup> L. BOURGEOIS, *Faubourgs*, op. cit., p. 106.

haut des fourneaux et des machines et remplit des tubes avec du grès, une activité qui lui permet d'observer le grouillement et le travail des autres, mais le secoue aussi à cause du grondement des machines. Dans la description du travail, les machines sont comparées à des monstres, des créatures fantastiques ou des bêtes fauves alors que l'ouvrier apparaît dans sa position comme un marin :

Leurs voix se perdent, les hans répétés continuent de plus belle. Ils arrivent maintenant en galop furieux, ce sont les cris d'une meute hurlante. Pierre en reçoit le souffle enragé. Il est continuellement secoué par le branle de la machine. Un méchant géant est au pied et veut l'arracher de sa carcasse. Bran... Bran... Bran. On lui vide le ventre. Un silence vient, apaisant. Puis, les bruits roulent au loin, sourdement, réguliers, tels les voix des lames de la mer. Eouan... Eouan... Sing... Sing... Eouan... Eouan... Il est le marin dans la hune qui domine et voit tout.

Par ce procédé, le bruit et le tremblement des machines sont décrits comme des menaces que l'ouvrier doit affronter continuellement. Simultanément, cette lutte entre les machines de l'usine et l'homme se présente comme une grande aventure et reprend par le biais des comparaisons des sujets du roman d'aventure comme les voyages en mer ou des combats avec des créatures fantastiques. Le travail en usine apparaît donc moins comme monotone que comme une violence continue infligée aux ouvriers. Cela ne veut cependant pas dire que le récit dénonce clairement cette violence : au contraire, il procède à l'héroïsation de l'ouvrier comme aventurier qui résiste et à l'esthétisation du bruit et des machines comme des éléments fantastiques sociaux.

La pause, que Pierre peut d'ailleurs prendre librement sans être contraint par ses patrons à obéir aux heures de travail prescrites, marque le début du deuxième mouvement de la représentation de l'ouvrier en usine. Tandis que la partie antérieure illustre les conditions concrètes du travail en usine, la deuxième partie décrit la pensée de Pierre et cherche à interroger son attitude face à la lutte des classes. Pierre s'isole et réfléchit sur la condition de l'ouvrier :

« Sale métier ! » Pourquoi fallait-il qu'il n'en eût pas de véritable ? Avec un vrai métier, la vie serait sûrement plus agréable car tout était dans l'agrément de la vie. Bien vivre. Tous donnaient l'exemple, tous se précipitaient dans les plaisirs et dans le confortable. Il n'avait qu'à regarder dehors. Les affiches modernes exposaient les douceurs prochaines des sites urbains parmi les rondeurs verdissantes des campagnes [...]. Elles entraient en lui par ses yeux, lui faisaient comme des brûlures, après une nuit passée dans un hôtel malpropre à écraser les punaises qui tombent par paquets du plafond. Alors il sentait qu'au-dedans de lui quelque chose grondait à cause de l'inégalité des chances de réussite et de son mauvais sort.<sup>219</sup>

Pierre commence à se révolter intérieurement contre la condition ouvrière qui ne lui garantit pas la considération comme une main d'œuvre détenant un 'vrai' métier et qui, en

---

<sup>219</sup> *Id.*, p. 112sq.

conséquence, ne lui permet pas l'accès à la 'bonne' vie. L'ouvrier est à ses yeux exclu de la vie promise par la publicité, mais doit l'affronter quotidiennement. De cette façon, se réveillent en lui des aspirations qu'il ne peut pas atteindre à cause de l'injustice du système. Au cours de son monologue intérieur, Pierre définit sa recherche d'une meilleure vie comme une quête des moyens afin d'améliorer les conditions de vie et de jouir de la liberté, mais aussi de la sécurité du poste de travail<sup>220</sup>. En outre, il se rend compte du fait que les frontières entre les classes deviennent de plus en plus étanches de sorte qu'elles deviennent des barricades<sup>221</sup>. Malgré ce durcissement des positions, Pierre se sent comme « une unité perdue, un combattant isolé et indécis, réellement malheureux dans sa détresse »<sup>222</sup> ; autrement dit, sa conscience de classe ne se développe pas complètement parce qu'il se sent incapable de rejoindre les groupes révolutionnaires et se tient toujours à l'écart, incertain que la révolution soit le moyen de parvenir à sa libération. Enfin, le narrateur souligne que son point de vue correspond à celui de « la masse innombrable toujours menée et sacrifiée »<sup>223</sup> et souligne donc le caractère exemplaire de la pensée de Pierre.

Le dernier mouvement du récit prend une direction imprévue : Pierre continue son travail à l'usine sur un autre poste qui lui donne plus de tranquillité. Par conséquent, son occupation est présentée comme une activité ennuyeuse. Tandis qu'auparavant le bruit de l'usine apparaissait comme des cris furieux, il est maintenant décrit comme la « plainte stridente d'un animal blessé et perdu »<sup>224</sup>. Le travail n'est donc non plus une aventure, mais se présente désormais comme une agonie monotone. Ce cadre donne à Pierre l'occasion d'observer une nouvelle ouvrière dans l'usine qui devient l'objet de sa convoitise, lorsque la machine avec laquelle elle travaille déchire sa blouse de travail et révèle ainsi « sa jeune gorge, jaillissant droite et blanche »<sup>225</sup>. Cette vision fait naître chez Pierre « un sentiment très doux, sensuel et tendre »<sup>226</sup> ; il réalise qu'« [e]lle serait la compagne, l'amie, l'aimée, la femme : l'unique joie qu'on possédait vivant » et qu'il « avait trouvé le chemin d'évasion qu'il cherchait »<sup>227</sup>. De cette manière, Pierre oublie ses aspirations révolutionnaires et identifie la conquête d'une femme comme le moyen d'atteindre le bonheur. Le récit, par ailleurs, décrit ce bonheur comme un plaisir universel,

---

<sup>220</sup> *Id.*, p. 116.

<sup>221</sup> *Id.*, p. 114.

<sup>222</sup> *Id.*, p. 117.

<sup>223</sup> *Id.*

<sup>224</sup> *Id.*

<sup>225</sup> *Id.*, p. 119.

<sup>226</sup> *Id.*

<sup>227</sup> *Id.*, p. 120.

étant donné qu'il est « l'unique joie qu'on possédait vivant », indépendant de la classe sociale dont on provient.

Par conséquent, deux lectures de « Jeunesse » sont possibles : l'une considérerait le récit comme un texte militant qui doit encourager le lectorat à s'engager dans la lutte pour les droits des ouvriers et pour la révolution ; l'autre, en revanche, a exactement la portée inverse et identifierait le récit à la « littérature de soumission » dont Fréville parle quand il critique la littérature prolétarienne. Les paragraphes suivants montreront que les deux lectures sont aussi probables.

Plusieurs éléments portent à croire que le récit de Lucien Bourgeois transmet un message militant en faveur de la révolution : l'usine est représentée comme un enfer où les machines luttent contre les ouvriers comme des bêtes sauvages alors que les derniers doivent résister comme des marins afin de continuer à travailler ; Pierre développe une conscience de sa condition précaire et se révolte intérieurement contre la société qui l'exclut de la jouissance de la vie. En outre, la première édition de *Faubourgs* contient une préface d'Henri Barbusse qui identifie le projet réaliste de Lucien Bourgeois comme une partie importante de l'art révolutionnaire : « Celui qui attaque aujourd'hui la vie réelle face à face, directement, pour la fixer par des mots non seulement dans son dessus, mais dans ses dessous, est aussi un soldat qui démolit l'art factice »<sup>228</sup>. Pour Barbusse, le recueil de Bourgeois est donc clairement une œuvre de combat car il représente les conditions de vie dans les faubourgs. Suivant une telle interprétation, la fin du récit « Jeunesse » présente donc le malheur des ouvriers indécis qui se résignent au bonheur sexuel, voir sentimental alors que le sort de toute leur classe est en jeu. En effet, le narrateur souligne le rôle métonymique de Pierre qui représente la pensée de toute sa classe.

Pourtant, le récit ne présente aucun signe de condamnation ou de critique de la position de Pierre. Bien au contraire, la première caractérisation de Pierre comme ouvrier qui refuse de parvenir est en parallèle avec la posture de Lucien Bourgeois lui-même. L'héroïsation de Pierre dans son travail, par ailleurs, renforce l'impression que le personnage doit plutôt représenter les valeurs positives de l'ouvrier. La présentation de l'amour – ou au moins de la concupiscence – comme une valeur générale, partagée par tous les hommes, peut convaincre que le récit s'oppose plutôt à l'agitation militante des ouvriers<sup>229</sup>. De cette manière, le lecteur peut avoir l'impression que l'écrivain appelle à la

---

<sup>228</sup> H. BARBUSSE, « Préface d'Henri Barbusse à l'édition de 1931 », dans L. Bourgeois, *Faubourgs. Douze récits prolétariens*, Bassac, Plein chant, 2015, p. 167-168, p. 168.

<sup>229</sup> C'est exactement la position de Tristan Rémy dans son compte-rendu pour *Europe* : « On ne peut dire pourtant que *Faubourgs* reflète l'esprit prolétarien. Le sexualisme, levier général du monde, ne diffère point d'une classe à l'autre. Les riches n'ont de commun avec les pauvres que leur bas-ventre. Bien des récits de

poursuite du bonheur au foyer privé, étant donné que ce serait le seul qui existe au monde. La cause de la classe ouvrière ne semble pas particulièrement importante pour Bourgeois : en somme, son récit n'enseigne pas en détail les peines que les ouvriers doivent endurer dans les usines et n'analyse ni leur situation économique, ni leur intégration dans le tissu social. Dans ce contexte, Bourgeois présente seulement les regrets de son personnage de ne pas avoir eu l'occasion de recevoir une formation lui garantissant l'accès à un autre métier. Ainsi, le refus de parvenir et la concentration sur l'amour se présentent au lecteur moins comme une position de combat, mais comme le résultat de la résignation du personnage.

En conséquence, « Jeunesse » s'aligne parfaitement à l'esthétique populiste : le texte ne comporte pas de conviction politique nette et diffuse surtout des poncifs de l'imaginaire du travail en usine, représentée comme un enfer assourdissant. L'ouvrier, quant à lui, est représenté dans sa force et son endurance, mais aussi dans son humanité par le fait que sa poursuite du bonheur se révèle être la recherche de l'amour. Cette universalisation de la condition ouvrière conduit au caractère ambivalent du populisme : d'un côté, elle a l'avantage d'appeler à la compassion et à l'empathie du lecteur et ne dresse pas le portrait d'un ouvrier-héros qui se distingue nettement des autres classes ; de l'autre, elle ignore justement les problèmes spécifiques de la classe présentée et se refuse ainsi à une approche plus engagée du sujet par sa volonté de présenter les aspirations et espoirs de tout le monde comme exactement égales.

### 6.3.2. Jean Pallu et les reportages pessimistes de L'Usine

La situation se présente de manière plus complexe dans le recueil *L'Usine* de Jean Pallu. Comme Bourgeois, Pallu prend comme point de départ de ses récits ses expériences personnelles : pendant sa vie, il a toujours travaillé dans le contexte de l'industrie automobile, mais il a plutôt assumé des travaux dans le secteur administratif. Plus prolifique que Lucien Bourgeois, Pallu a publié entre 1931 et 1936 sept ouvrages chez Rieder avant de se retirer comme dirigeant d'une agence d'automobiles à Marseille<sup>230</sup>. De cette façon, Pallu se soustrait à la carrière littéraire et poursuit son parcours dans le domaine de l'industrie, mettant ainsi concrètement à l'œuvre le « refus de parvenir » prôné

---

Bourgeois comme *Tanisse*, *Daphnis et Chloé*, *Malvina*, *Jeunesse*, circonstances à part, ne contiennent rien de plus. [...] Ils tournent court et privés de leur point d'appui finissent dans une pureté de sentiments en demi-teinte, exemplaire, héroïque et peut-être pas si authentique que se l'imagine l'auteur » (T. REMY, « Compte-rendu: Lucien Bourgeois, *Faubourgs* », *Europe*, n° 106, 15 octobre 1931, p. 266-267, p. 267).

<sup>230</sup> Cf. E. BLUTEAU, « Jean Pallu, météore discret », dans J. Pallu, *L'Usine*, E. Bluteau (éd.), Le Raincy, La Thébaïde, 2018, p. 7-14, p. 8.

par les libertaires. En effet, Pallu ne semble pas se soucier de sa visibilité au sein du champ littéraire et disparaît au bout de cinq ans d'activité sans guère laisser des traces<sup>231</sup>.

Dans ses romans suivant la publication de *L'Usine*, Pallu s'intéresse moins aux ouvriers et donne le tableau plus complet du 'peuple' en s'intéressant également aux employés, ce qui attire encore plus l'attention de la part de la mouvance populiste<sup>232</sup> ; mais en vérité, *L'Usine* tente déjà de diversifier les origines et les métiers de ses personnages. A titre d'exemple, le personnage principal de « Travail assis », le lieutenant Sabuc, devient pointeau d'atelier dans une usine d'automobiles, représentant ainsi plutôt le secteur des employés de bureau car il n'opère pas les machines ; le protagoniste des « Bourres » ne travaille qu'à la fin du récit dans une usine, mais y assume le travail de garde. Autant les origines de l'auteur que ce regard qui transcende les bords de la classe ouvrière expliquent l'intérêt accru de la part des romanciers populistes ainsi que la remise du Prix du roman populiste en 1932 à *Port d'escale*<sup>233</sup>.

Dans sa prière d'insérer, *L'Usine* est cependant représentée comme l'échantillon idéal de la littérature prolétarienne : « Voici un homme qui parle de ce qu'il connaît [...]. En dehors de ses qualités purement littéraires, ce très beau livre a le grand mérite de restituer, à toute une classe d'hommes, leur dignité »<sup>234</sup>. Ainsi, la prière d'insérer insiste sur l'authenticité des récits ainsi que sur la représentation revendicative pour la classe ouvrière sans que l'auteur, pour autant, s'inscrive dans une idéologie de parti. Cette description de l'auteur et de sa posture prolétarienne, que les éditions Rieder ont forgée pour la publicité de la parution, a des répercussions sur la critique littéraire : ainsi, John Charpentier confirme dans son compte-rendu que Pallu « connaît ce dont il parle »<sup>235</sup> et Louis Guilloux, aussi, atteste de l'authenticité du récit dans sa critique pour *Europe*<sup>236</sup>. La vraisemblance des récits, le fait que l'auteur ne semble rien inventer et son intérêt à « fournir à son lecteur des images vivantes, véridiques, humaines »<sup>237</sup> sont pour les deux

---

<sup>231</sup> Bluteau remarque que la presse des années 1930 a eu du mal à révéler la véritable identité de l'auteur avant un article paru dans *L'œil de Paris pénètre partout*, cf. *Id.*, p. 8sq.

<sup>232</sup> Cf. J.-L. MARTINET, « Port d'escale de Jean Pallu », *Roman 20-50*, n° 64, 2017, p. 127-139, p. 128.

<sup>233</sup> Le deuxième roman de Jean Pallu se consacre à la représentation de la vie modeste des employés d'une fabrique de soie artificielle et le changement de leur routine suite à l'arrivée du nouveau correspondancier Reynault qui a vécu pour longtemps en Amérique du Sud et qui, par conséquent, apporte un certain exotisme dans le contexte de l'usine lyonnaise. Le roman se focalise donc moins sur la condition ouvrière que sur la vie des employés de bureau. Pallu remporte le Prix populiste dans un second tour, après que Jules Romains qui aurait dû le remporter pour les deux premiers tomes des *Hommes de bonne volonté* l'a refusé, soi-disant afin de laisser la place aux auteurs plus jeunes (cf. *Id.*, p. 127).

<sup>234</sup> J. PALLU, *L'Usine, op. cit.*, p. 173. La nouvelle édition de *La Thébàïde* comporte également les critiques littéraires contemporaines du recueil qui seront cités, par la suite, en référence à cette édition.

<sup>235</sup> J. CHARPENTIER, « Les romans », *Mercure de France*, n° 789, 1<sup>er</sup> mai 1931, p. 663-668, p. 665.

<sup>236</sup> Cf. L. GUILLOUX, « Compte-rendu: Jean Pallu, *L'Usine* », *Europe*, n° 106, 15 octobre 1931, p. 262-263.

<sup>237</sup> *Id.*, p. 263.



critiques les points forts de son ouvrage alors que les deux sont d'accord qu'il n'est pas un « écrivain de métier » et ne se soucie pas, en conséquence, de son style.

Une analyse plus détaillée de *L'Usine* montre cependant que la dénonciation du travail dans les usines taylorisées s'appuie aussi sur le style. Le récit « Les Bourres », par exemple, illustre la perte d'identité et l'uniformisation des individus dans le contexte du travail ouvrier à l'aide d'un changement de la personne grammaticale afin de raconter l'histoire. Dans ce récit, le maréchal des logis Bernard est le personnage principal. Il perd son bras droit pendant un accident de voiture et doit trouver un travail pour subsister étant donné que les assurances et la rente de son service ne paient pas assez. Il trouve un emploi comme garçon d'ascenseur dans une entreprise peu définie. Dès l'instant où Bernard assume le métier, il perd son nom et le style narratif change :

Quand il fut dehors, il se retourna. Toute sa vie de ces six dernières années, depuis sa nomination, défila devant lui dans le reflet des verrières crasseuses du grand manège [...] Le métier de garçon d'ascenseur – plus exactement de monte-charge, il ne faut pas exagérer – est un bon métier. On est assis toute la journée sur une caisse près d'un levier qui se place dans trois positions : montée – arrêt – descente. [...]

Quelquefois – pas par méchanceté, bien sûr – pour se distraire, uniquement, on arrête la cage un doigt trop haut ou un doigt trop bas [...]

D'autres fois, on choisit le moment où une des femmes de l'emballage gravit l'escalier pour mettre en marche et se tenir toujours en dessous d'elle [...].<sup>238</sup>

Si le narrateur nomme tout au début son personnage, ce nom disparaît à partir du moment où celui-ci sort de l'armée et entre dans les services de l'entreprise. Mais il ne perd pas uniquement le nom, le pronom « il » est dès ce moment toujours échangé par le pronom impersonnel « on ». De cette façon, Bernard n'apparaît plus comme un personnage identifiable, mais comme une fonction qui pourrait être incorporée par n'importe qui. « Les Bourres » montre ainsi que le marché libre et le travail comme ouvrier signifie la perte de l'identité qui va très loin : en effet, « Les Bourres » retrace l'itinéraire de l'ancien maréchal des logis comme une tragédie où l'individu, qui cherche la reconnaissance comme bon travailleur, est broyé par son poste et par le manque d'empathie sur son lieu de travail. Dans ce contexte, le protagoniste est autant victime de la dépersonnalisation que bourreau de ses collègues qu'il cherche à dénoncer afin d'assurer son succès.

Au niveau de l'imaginaire de la condition ouvrière, « Les Bourres », mais aussi un autre récit du recueil, « Les 'Mouches' », montrent la manière dont le travail en usine enferme les ouvriers dans leur activité professionnelle et comment elle les prive de leur liberté. En effet, les ouvriers sont constamment observés et n'ont pas le droit de se déplacer de leur poste de travail. Dans « Les Bourres », le personnage principal doit payer

---

<sup>238</sup> J. PALLU, *L'Usine, op. cit.*, p. 107-109.

une amende parce qu'il s'est endormi sur son poste de monte-charge. Il réagit en cherchant un nouveau poste de travail qu'il trouve dans une usine de machines agricoles où il doit surveiller le travail des ouvriers. Chicané par les ouvriers qui le méprisent à cause de sa fonction de surveillant, il est de plus en plus aigri : « Alors on devient méchant. On se cache. On ne surveille plus, on espionne »<sup>239</sup>. Il emploie des ruses pour attraper les ouvriers au moment où ils veulent s'échapper. De cette manière, il aggrave le climat de travail afin de ressentir un succès personnel. Mais ce succès ne dure pas longtemps : une nuit, il est tué au moment de rentrer à la maison. Le récit montre ainsi que le manque de solidarité dont fait preuve le protagoniste qui préfère le bon travail à l'humanité et à l'empathie avec les ouvriers surveillés a des conséquences funestes : une fois parti du lieu du travail, sa position de force n'existe plus et il doit souffrir la violence qu'il a infligée aux autres.

L'autre récit, « Les 'Mouches' » montre que le système de surveillance utilisé par les usines ne s'arrête pourtant pas aux gardes de l'usine : le narrateur de ce récit écoute des ouvriers dans un bar après le travail. Il les observe et les écoute à partir d'une certaine distance et commente leurs discours au lecteur. Il rapporte aussi les anecdotes qu'ils se racontent : toutes ces histoires mettent en scène la subversion des ouvriers ou des aventures sexuelles des collègues pendant leur travail et montrent ainsi comment les ouvriers résistent en cachette au rythme de travail inhumain qu'ils doivent souffrir afin de subsister. Le narrateur signale enfin « à une table voisine, quelquefois à la même table, un homme, un ouvrier comme les autres [qui] écoute et retient »<sup>240</sup> : cet homme est identifié comme le « mouchard de la boîte »<sup>241</sup> qui rapporte ces anecdotes à la direction. Celle-ci, par conséquent, pourrait licencier les ouvriers qui n'obéissent pas aux règles de l'entreprise. Cette forme de contrôle complet des employés peut aller très loin, comme en témoigne le narrateur :

Sais-tu que dans certaines maisons, et non des moindres, personne n'échappe à ces contrôles secrets, que l'avancement d'un ingénieur ou d'un employé n'est pas établi en fonction de sa valeur seule, mais de renseignements portés sur des fiches confidentielles qui indiquent, par exemple, qu'il est catholique, ou protestant, qu'il va ou non à la messe, qu'il assiste régulièrement ou irrégulièrement à tel spectacle, que sa femme porte des robes trop courtes, trop décolletées, qu'elle danse, qu'elle fume, qu'elle flirte, que lui-même joue souvent au tennis par exemple avec Mme X... ou Mlle Y... Tu crois que j'exagère ? Ah, mon ami. Si les murs des bureaux de tous les directeurs du personnel de nos usines de France pouvaient parler... Tiens, faisons comme eux, taisons-nous et viens boire un bock.<sup>242</sup>

---

<sup>239</sup> *Id.*, p. 113.

<sup>240</sup> *Id.*, p. 152.

<sup>241</sup> *Id.*

<sup>242</sup> *Id.*, p. 153sq.

Pallu dessine le portrait sombre de l'usine comme une prison du labeur où les ouvriers ne peuvent pas agir librement ; à la sortie du travail ils sont toujours espionnés par des collègues et doivent parler avec beaucoup de prudence de leurs exploits ou de ceux de leurs collègues. Se montrer solidaire ne s'avère donc pas possible parce que cette solidarité peut comporter sa propre punition : quand la contremaîtresse permet dans « Les Bourres » à une ouvrière de s'échapper et de se reposer, elle est également amendée<sup>243</sup>. Les ouvriers de *L'Usine* ne montrent aucune trace d'une conscience de classe ou d'une solidarité entre collègues parce qu'elle leur serait nuisible. Non seulement les usines, mais les grandes entreprises en général se présentent comme des haut-lieux d'espionnage : personne n'est sûr de la surveillance complète qui observe également les coutumes et les mœurs personnelles des employés.

Le lieu de travail détermine donc toute la vie des employés en général, même si la situation se présente encore pire pour les ouvriers qui ne jouissent d'aucun contrôle sur leur vie : toujours réprimée par le rythme du travail, la sphère privée peut uniquement s'épanouir aux dépens du travail et, en conséquence, du salaire<sup>244</sup>. Le dernier récit, « Vingt-quatre heures d'une vie », relate la vie d'un couple d'ouvriers et résume ce déséquilibre entre vie privée et travail :

Ils n'ont pas échangé dix mots depuis leur réveil. Pourquoi se parleraient-ils ? Ils n'ont rien à se dire. Les premiers temps de leur mariage, ces quelques minutes du matin parfumaient à l'avance leur journée. C'étaient des rires, des chatouilles, des poursuites, des baisers heureux. Un matin n'avaient-ils pas perdu tous les deux leur demi-journée pour se recoucher dans le lit encore chaud [...] Maintenant ils n'ont plus d'élan, plus d'illusions. La fatigue d'un jour de travail s'ajoute à celle des jours précédents. Dormir le plus possible, jusqu'à la dernière minute. On a le samedi pour se cajoler... et encore.<sup>245</sup>

Les ouvriers du récit ne peuvent pas se permettre de ne pas aller au travail et de soigner davantage leur relation. En outre, ils ont décidé de ne jamais fonder une famille, non à cause du manque d'argent, mais plutôt pour des raisons morales :

Avoir des enfants quand on n'a pas la possibilité de les élever est un crime contre la société. Mais ils se moquent bien de la société. Si Marthe se laissait prendre, il lui faudrait cesser son travail pendant de longs mois, aller à l'hôpital, faire des frais. On n'est pas si bêtes.<sup>246</sup>

Leur manque d'argent et de sécurité les amène donc à ne pas désirer d'enfants et une grossesse involontaire représenterait une catastrophe pour leur foyer car la coupure du salaire de Marthe les conduirait directement à la misère. Il leur est donc absolument

---

<sup>243</sup> Cf. *Id.*, p. 114.

<sup>244</sup> Cf. J.-L. MARTINET, « Postface. "Veuillez écouter" », dans J. Pallu, *L'Usine*, E. Bluteau (éd.), Le Raincy, La Thébaïde, 2018, p. 191-204, p. 199.

<sup>245</sup> J. PALLU, *L'Usine, op. cit.*, p. 158sq.

<sup>246</sup> *Id.*, p. 170.

nécessaire de travailler. Mais leur travail les brise, à ce point qu'ils ne réussissent plus à témoigner leur tendresse l'un à l'autre.

Néanmoins, *L'Usine* ne s'intéresse pas uniquement aux ouvriers. « Travail assis » met en scène un pointeau d'atelier dans une usine d'automobiles et se focalise ainsi davantage sur les employés. Mais ceux-ci vivent le même quotidien et le même rythme de travail ce qui conduit à la parallélisation de leur condition : le protagoniste du récit vit très concrètement la même pression que les ouvriers aux machines, de sorte qu'il n'ose même pas aller aux toilettes. En outre, tous se ressemblent au niveau physique à l'usine : « Il n'avait pas apporté de blouse, [...] mais il était le seul. Le directeur lui-même, ses cheveux blancs ébouriffés, promenait dans les ateliers sa silhouette menue ensevelie sous les plis d'une blouse trop grande, plaquée aux fesses de doigts graisseux »<sup>247</sup>. Tous deviennent ainsi égaux dans le domaine de l'usine, mais elle les enferme également dans ce que Jean-Luc Martinet appelle la « condition prolétarienne »<sup>248</sup> : Indépendant de la véritable appartenance d'une classe sociale, l'employé d'usine et l'ouvrier s'arrêtent dans leur position de travail et ne jouissent donc d'aucune mobilité sociale.

Le récit « Coup de tête » illustre cette situation précaire : un jeune bourgeois a mis enceinte une jeune femme et prend la fuite devant ses responsabilités. Il décide de travailler dans l'usine près de son village natal avec l'idée de rentrer afin de prendre dans quelques années la direction de l'entreprise de son père. Son espérance de pouvoir apprendre des méthodes de modernisation pour son avenir professionnel s'avère illusoire dans une conversation avec un ingénieur qui lui révèle le pouvoir abrutissant de l'usine taylorisée :

Pauvre naïf ! Il n'y a pas trente-six façons d'aléser un carter, il n'y en a qu'une. Si tu fais, je suppose, quarante pièces par jour, tu répètes quarante fois le même geste. Ces gestes ne sont pas très nombreux, je connais ton travail, j'ai passé un mois dans ton équipe, ils sont au nombre de quinze. Ton travail se réduit donc à faire 600 gestes par jour, 180 000 gestes par an, toujours les mêmes. [...]

Cent quatre-vingt mille gestes par an... Dis-moi, à quoi penses-tu pendant ce temps ? Tu ne sais pas, tu rigoles. Mais je ne plaisante pas, mon ami. C'est une chose trop grave pour en rire. Tu n'es sur terre que pour gagner cinquante francs par jour et bien nourrir ton corps. Et ton âme, qu'en fais-tu ? Par moments, vois-tu, cette idée m'effraye, je me dis que Taylor, on aurait dû l'étouffer avant qu'il bave son venin, le faire mourir à petit feu, lentement, cruellement, pour tout ce que sa méthode contient d'inhumain, de dégradant. [...]

Console-toi, mon ami, tu n'es pas le seul. Tes contremaîtres te donnent la main. Les employés de bureau que tu vois passer, un crayon à l'oreille, un papier à la main, drapés dans leur blouse blanche à martingale, ils sont comme toi, mon

---

<sup>247</sup> *Id.*, p. 39.

<sup>248</sup> J.-L. MARTINET, « Postface. "Veuillez écouter" », *op. cit.*, p. 201.

vieux. Ce sont des spécialistes. [...] Tous spécialistes et aucun n'est indispensable.<sup>249</sup>

Le travail ouvrier se réduit à l'apprentissage de gestes qui ne changeront jamais. Même si la promotion est pensable, il est uniquement possible de devenir surveillant de la position sur laquelle l'ouvrier a travaillé auparavant. Mais cette spécialisation extrême ne concerne pas uniquement les ouvriers, mais aussi les employés. L'ingénieur condamne pour cette raison tout le système de la taylorisation parce qu'il y voit une façon d'atrophier la vie intérieure de tous les travailleurs. Par conséquent, il craint l'avancée de la méthode de Taylor aussi dans d'autres domaines et ressent du « mépris des spécialisés, des hommes d'une seule pièce, des ouvriers qui ne sont que des ouvriers, des écrivains qui ne sont qu'écrivains, ou critiques, ou journalistes, ou poètes, des artistes qui ne sont que des artistes »<sup>250</sup>. Ainsi, le personnage de l'ingénieur cultive dans son temps libre ses capacités de compositeur ; le récit, en revanche, souligne l'importance de l'ouverture de la littérature et des écrivains au monde et à la représentation de la vie. C'est donc la condition prolétarienne qui progresserait dans tous les domaines de l'activité sociale qui est dénoncée par l'auteur dans *L'Usine*. Cette forme de spécialisation de toute activité professionnelle ne conduirait qu'à l'abrutissement des travailleurs et la déshumanisation par leur travail<sup>251</sup>.

Contrairement à Guilloux et Poulaille, qui célèbrent l'ouvrier justement à cause de son statut d'expert dans un secteur du travail, Pallu s'oppose à ce poncif littéraire et argumente que la spécialisation ne conduit qu'à l'abrutissement et à la résignation. Au lieu de conduire l'ouvrier à l'épanouissement, la spécialisation opprime toute autre pensée et l'individualisme du personnage de sorte qu'il devient échangeable. Le salut de l'être humain résiderait cependant selon Pallu dans l'élargissement des horizons, comme il l'illustre à partir du personnage de l'ingénieur.

Ainsi, la représentation du travail ouvrier en usine est beaucoup plus sombre chez Pallu que chez Bourgeois. Pallu soutient dans ses récits que l'usine taylorisée porte seulement à l'uniformisation et à l'aliénation des ouvriers. Leur vie est privée de sens et de contenu, leurs actions au travail et même en dehors sont l'objet d'observation continue. La seule façon de résister que les personnages de Pallu trouvent est la ruse. A titre d'exemple, le récit « Système D » explique en détail le sabotage du propre travail à

---

<sup>249</sup> J. PALLU, *L'Usine, op. cit.*, p. 92-98.

<sup>250</sup> *Id.*, p. 100.

<sup>251</sup> Cf. V. TROTTIER, « Antonine Couillet-Tessier, Jean Pallu, André Thérive... Le pessimisme du roman populiste des années 1930 : impuissance, repli intérieur et solitude », *Aden. Paul Nizgan et les années trente*, n° 11, octobre 2012, p. 75-94, p. 83.

L'exemple de l'ouvrier Tonin qui simule un accident grave afin de jouir d'un temps de repos payé par l'assurance. Cette ruse est pour Tunin la seule manière de se libérer du travail et de soutenir son beau-frère dans ses tentatives de monter sa propre entreprise. Son travail ne l'opprime pourtant pas, étant donné qu'il entretient *a priori* un bon rapport avec son patron. Les ouvriers qui cherchent à mener une vie privée en dehors du travail doivent recourir à des stratagèmes et se mettre en réseau afin de réussir avec leurs ruses. Les patrons, quant à eux, engagent des surveillants et des espions comme dans « Les Bourres » et « Les 'Mouches' » afin de lutter contre les fraudes des employés. Tous les récits montrent cependant à quel point les rapports au lieu de travail sont envenimés, allant de l'indifférence et du manque de solidarité jusqu'à la méchanceté et la sournoiserie.

Certes, des récits comme « Le Père Rivat » illustrent aussi l'amour du travail et des machines que certains ouvriers éprouvent : après un grave accident, le protagoniste de ce récit rentre à l'usine comme veilleur de nuit et joue avec les machines pendant la nuit, nourrissant la nostalgie de les utiliser. Mais cet amour du travail est aussi montré comme maladif et comme une autre preuve de l'abrutissement des ouvriers : en effet, le père Rivat ne voit plus de sens dans sa vie après son accident et « il passait ses journées assis près de la fenêtre, à ruminer, guettant les coups de sirène »<sup>252</sup>. Pour Rivat, le seul sens de son existence réside donc dans l'usine. Pallu attaque en bloc toute la condition ouvrière, comme le prouve « Le Congrès » qui se termine sur les affirmations suivantes :

Je sais que les inspecteurs du travail et de l'hygiène font leur devoir, qu'ils repoussent le plus souvent les propositions de chefs d'industrie qui n'hésitent pas, par quelques billets pliés en huit et discrètement glissés dans la paume de la main, à acheter leur tranquillité. Mais je me demande s'ils savent véritablement, si on leur a enseigné le prix d'une vie, le prix d'un bras, d'un œil, d'un doigt, d'un ongle.

Quand aurons-nous l'appareil à sabler, à polir, à ébarber, à peindre, entièrement automatique ?

C'est là que l'effort d'adaptation de la machine aurait dû se porter avant d'intensifier le débit des machines courantes. [...]

Ces réflexions, je les livre à ceux qui, comme moi, n'aiment pas les ouvriers en *dehors de leur travail*, car ils sont – neuf fois sur dix – des résignés, l'espèce que je méprise le plus au monde, sans idéal, sans désir d'évasion, sans hygiène morale – ne parlons pas de l'autre – sans besoin d'une nourriture spirituelle, si grossière soit-elle.<sup>253</sup>

Le récit révèle les dimensions du pessimisme de Jean Pallu. L'usine y apparaît non seulement comme le lieu de la déshumanisation de tous les employés, mais aussi comme lieu où les machines blessent et tuent les hommes, non adaptés au travail avec les machines. Pallu exige, en revanche, l'arrivée de l'usine complètement automatique et

---

<sup>252</sup> J. PALLU, *L'Usine*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>253</sup> *Id.*, p. 125sq.

l'abolition de la classe ouvrière, seule manière de sauver les humains. Cette abolition de la classe ouvrière est d'autant plus nécessaire qu'elle représente à ses yeux tous les défauts moraux de l'humanité. La violence de sa réprobation de l'ouvrier permet de reconnaître les raisons pour lesquelles l'œuvre de Pallu se situe aux marges du roman populiste et de la littérature prolétarienne : les deux courants ont tendance à un certain pessimisme par rapport aux conditions de vie des pauvres et des médiocres, mais ils n'arrivent pas à une condamnation aussi catégorique de l'ouvrier, étant donné que l'objectif des populistes est de « décrire le peuple avec sympathie »<sup>254</sup>. Le manque de sympathie est également la raison pour laquelle Fréville classe *L'Usine* comme ouvrage exemplaire de la « littérature de soumission » et qu'il critique « ce jugement ignominieux » de Pallu par rapport à la classe ouvrière<sup>255</sup>.

Mais même si la sympathie pour la classe ouvrière fait défaut chez Pallu, l'auteur se sert également des scripts populistes du travail ouvrier : le travail dans l'usine est dur et fatigant, il prend toute l'énergie des ouvriers qui doivent constamment souffrir le bruit des machines. S'ils gardent une certaine individualité ou s'ils veulent s'opposer à l'oppression de la direction, ils sont brisés par le système qui ne leur donne aucune autre issue que d'être malhonnête. Ainsi, leur vie intérieure et leur spiritualité sont appauvries et le seul divertissement est la sexualité, parfois même au lieu de travail et avec les outils du métier comme l'illustre « Jeux ». Quand des personnages féminins apparaissent, elles ne sont qu'un objet sexuel. Comme dans les romans de Guilloux ou de Poulaille, la société est donc clairement divisée entre hommes et femmes, même si toutes les femmes doivent également travailler dans les usines.

La seule nouveauté dans la description des conditions de travail est la dénonciation de la taylorisation chez Pallu. Le système de la spécialisation des ouvriers est présenté par l'auteur comme l'origine des problèmes de toute la classe. Cette forte critique du travail taylorisé est toute neuve à l'époque. Certes, Louis-Ferdinand Céline décrit en même temps dans *Voyage au bout de la nuit* l'horreur de l'usine américaine, mais la réprobation est beaucoup plus concrète et revendicative chez Jean Pallu. Néanmoins, Pallu est aussi peu engagé<sup>256</sup> que Bourgeois dans sa présentation de la classe ouvrière : les revendications ne font pas appel à la classe ouvrière et ne cherchent pas à éveiller une conscience de classe, mais révèlent la menace générale de la prolétarianisation de la société et suggèrent, comme unique solution, de renforcer davantage l'automatisation de la production. Ce blocage de

---

<sup>254</sup> L. LEMONNIER, *Populisme*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>255</sup> J. FREVILLE, « Une littérature de soumission », *op. cit.*

<sup>256</sup> Cf. J.-L. MARTINET, « Postface. "Veuillez écouter" », *op. cit.*, p. 202.

l'engagement qui se fait voir dans tous les ouvrages du populisme se manifeste également dans les reportages de la période qui reprennent aussi l'esthétique populiste, comme je montrerai par la suite.

### 6.3.3. Conclusion : l'amour vide du travail dans l'esthétique populiste

Ce survol de la littérature sur le travail ouvrier a permis de montrer que les rares récits qui s'intéressent en effet à la représentation du travail en usine n'entreprennent pas une véritable défense des ouvriers. Le personnage de Lucien Bourgeois se caractérise par son manque de conscience de classe et le récit reste neutre face à la revendication d'un combat prolétaire ; Pallu, en revanche, brosse le portrait d'une classe ouvrière abruti par les conditions de travail, mais ne prend pas sa défense et souhaite l'élimination de cette classe par l'avènement des usines automatisées. Les deux textes représentent cependant des cas particuliers de la littérature de l'entre-deux-guerres : la plupart des romans de l'époque envisagent tout à fait différemment la classe ouvrière, comme le montre bien l'exemple d'Henry Poulaille.

Alors que des auteurs comme Léon Lemonnier, André Thérive et même Eugène Dabit ne mettent pas vraiment en scène des ouvriers, mais plutôt des artisans et des employés, Poulaille revendique la condition ouvrière dans *Le Pain quotidien*, mais présente son personnage principal comme un artisan, connaisseur intime de son métier et passionné de la construction. De cette manière, il envisage l'ouvrier immédiatement comme s'il était indépendant et savant, anoblissant ainsi la condition ouvrière. Néanmoins, les pratiques du travail ainsi que les conditions de l'emploi ne sont guère décrites de sorte que l'objet de l'amour de l'ouvrier demeure toujours vague.

S'il est question de l'oppression des ouvriers par le patronat dans *Le Pain quotidien*, elle reste néanmoins abstraite et Poulaille se concentre davantage sur la représentation du bon fonctionnement de la communauté ouvrière au début du XX<sup>e</sup> siècle et idéalise dans ce cadre l'attitude patriarcale et l'oppression de la femme, prônant ainsi un modèle sociétal traditionnel qui culmine dans la représentation du personnage principal comme *pater familias* et chef de tribu, étant donné que l'ouvrier devient le juge pour tous les litiges au sein de la communauté de l'immeuble. Ainsi, Poulaille montre clairement les points cardinaux de la représentation de l'ouvrier dans l'esthétique populiste : la force, l'anti-élitisme, la passion du travail et la fidélité de classe. Par conséquent, l'esthétique populiste s'appuie sur la représentation du 'peuple' comme un microcosme dans lequel chaque ascension signifie trahison et le statu quo doit à tout prix être conservé, car le 'peuple' est déjà dans son ordre établi et avec ses traditions le foyer de toute vertu.



*TROISIEME PARTIE*

*L'ESTHETIQUE POPULISTE COMME CONCEPT INTER- ET TRANSMEDIAL*

## 7. Du roman aux faits réels : les reportages photographiques sur la condition ouvrière

*Il y a encore la belle et invisible fille des nuits de Paris qui chante d'une voix rauque et grave les complaints de l'amour vénal.*

*Tout cela existe. Cet ensemble de fantasmagories constitue ce qu'il est convenu d'appeler la réalité. Cette réalité photographique est la seule que la police admette comme un témoignage irréfutable.<sup>1</sup>*

Trois constantes déterminent donc le visage de la littérature réaliste de l'entre-deux-guerres et son esthétique populiste : la recherche d'un nouveau pittoresque moderne qui est capable de traduire le quotidien des milieux indigents dans une société urbaine de modernisation, la mise en scène d'un 'peuple' uni, mais menacé par les forces de la modernité – le chômage, la crise, l'automation, mais aussi l'émergence des mouvements de masse – et la représentation de la condition ouvrière, qui néglige souvent la narration des pratiques du travail. Ces trois éléments qui sont engagés afin d'agrandir l'effet de réel sont également des enjeux quand il est question de l'exploration journalistique du quotidien du 'peuple', notamment à partir de reportages photographiques. De ce point de vue, les éléments constitutifs de l'esthétique populiste sont également cherchés dans la réalité et deviennent ainsi un crible à travers lequel les conditions de vie concrètes des 'basses classes' sont perçues.

Pour cette raison, ce court chapitre doit élucider la manière dont l'esthétique populiste surgit dans le contexte intermédial du reportage photographique. Afin d'y aboutir, il convient de revenir, dans un premier temps, sur la terminologie utilisée et les différences entre intermédialité et transmédialité qui décrivent tous les deux un rapport intime entre deux médias. J'argumenterai que la photographie s'empare de l'esthétique populiste à travers la critique littéraire et le reportage photographique ce que j'illustrerai, dans un deuxième temps, à partir de deux exemples : le projet *La France travaille*, soutenu par les clichés du photographe François Kollar et animé par l'écrivain Pierre Hamp, et le reportage sur « Les ouvrières de Paris », créé par Emmanuel Berl et Germaine Krull pour *VU*. En dernier lieu, je suggérerai que ce sont les reportages de ce genre qui sont la base de la photographie humaniste, consacrée comme l'expression artistique majeure de la modernité pendant les années 1950 avec des grandes expositions aux Etats-Unis.

---

<sup>1</sup> P. MAC ORLAN, « Préface », dans A. Kertész et P. Mac Orlan, *Paris vu par André Kertész*, s. l., 1934 8.

## 7.1. La littérature comme modèle : intermédialité et transmédialité de systèmes esthétiques

Le sous-chapitre présent doit élucider les rapports que la littérature entretient avec les autres médias. Par conséquent, il ne se focalise pas uniquement sur le rapport entre la littérature et le reportage, sujet qui sera abordé de plus près dans le prochain sous-chapitre, mais s'intéresse au contraire aux notions d'intermédialité et de transmédialité qui ont été utilisées dans les recherches sur les médias. Il convient de distinguer clairement les deux termes parce qu'ils décrivent des relations différentes que des médias peuvent entretenir. L'esthétique poétique est à la fois intermédiaire et transmédiale, mais chacun des deux rapports prédomine dans des contextes différents : alors que les reportages photographiques relèvent plutôt d'un jeu intermédiaire qui réactive l'esthétique populiste, le cinéma, qui sera au centre du chapitre suivant, montre l'adoption transmédiale des écritures populistes.

Comme le montre déjà l'usage double des catégories d'intermédialité et de transmédialité, il est malaisé de nommer le phénomène de traduction d'une esthétique littéraire dans un autre média. C'est aussi vrai pour l'esthétique populiste qui trouve son véritable foyer pendant l'entre-deux-guerres dans la littérature. La recherche sur les transferts, combinaisons et interactions entre les médias est devenue dans les dernières vingt ans un champ d'investigation majeur et c'est ainsi qu'elle a également engendré un vocabulaire dont les termes sont souvent utilisés sans distinction exacte<sup>2</sup>. Dans son travail toujours pertinent et englobant, Irina O. Rajewsky constate déjà en 2002 que le terme d'intermédialité représente un « *termine ombrello* »<sup>3</sup> qui désigne les phénomènes les plus

---

<sup>2</sup> Werner Wolf constate que les débuts d'une interrogation sur des phénomènes intermédiaires datent des années 1990, mais il constate lui-même que l'intérêt n'a pas encore atteint son point culminant (cf. WOLF, WERNER, « The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature », Ed. Martin Heusser, Andreas Fischer, Andreas H. Jucker, Narr: Tübingen, 2008, p. 15-43, p. 16). Il faut d'ailleurs souligner que les études sur l'intermédialité et la transmédialité font notamment foison dans le champ universitaire allemand à partir du début du siècle. Jusqu'ici la majorité des titres autour ces notions est rédigée soit en anglais soit en allemand, mais notamment écrits et cités par des chercheurs allemands et germanophones. Un exemple d'une telle prédominance de l'université allemande dans ce domaine est G. RIPPL (éd.), *Handbook of intermediality. Literature - image - sound - music*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2015 *Handbook of intermediality*, qui est dirigé par des membres des instituts allemands. Si la recherche universitaire francophone s'intéresse également à cette notion, elle l'emploie sans pour autant aboutir à une définition nette des termes utilisés, mais plutôt comme outil heuristique capable d'évoquer des hybridations diverses de certains systèmes sémiotiques (cf. exemplairement les contributions de B. GUELTON, « Repérer et jouer la fiction entre deux médias », dans B. Guelton (éd.), *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 9-28 ou de P. KANA NGUETSE, « Intermédialité et Postcolonialité dans *L'Histoire du fou* et *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Béti », dans P. Amangoua Atcha, R. Tro Deho et A. Coulibaly (éd.), *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 89-115, où le terme est utilisé sans être défini ou mis dans un contexte de recherche).

<sup>3</sup> I. O. RAJEWSKY, *Intermedialität*, Tübingen, Francke, 2002, p. 6. La chercheuse emprunte la notion « *termine ombrello* » d'U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teoria della cultura di massa*, Milan, Bompiani, 1994, p. 24.

divers. Elle distingue notamment entre intermédialité au sens large, qui comprend toute forme d'interaction de plusieurs médias lors de la production d'un ouvrage culturel, et intermédialité au sens étroit, qu'elle distingue de transmédialité et d'intramédialité comme un rapport particulier d'une telle interaction : alors que la transmédialité désigne des phénomènes qui ne concernent pas spécifiquement un média précis mais qui peuvent voyager entre les médias tel que le mode satirique, l'intramédialité, quant à elle, concerne uniquement des phénomènes qui restent dans le cadre d'un seul média ; l'intermédialité au sens étroit, enfin, comprend des phénomènes qui transgressent la frontière d'un média tout en signalant leurs origines<sup>4</sup>.

Si l'on s'intéresse donc à l'esthétique populiste et à son surgissement dans les grands reportages à propos du travail de l'époque, il semble d'abord évident que le rapport est strictement intermédial : les auteurs des reportages copient un style littéraire et montrent dans ce contexte clairement le rapport avec les textes à l'origine. Mais, selon les catégories de Rajewsky, cet héritage littéraire relèverait plutôt d'un rapport intramédial, étant donné que le média de texte est à la base du reportage et de la littérature. En considérant cependant la photographie utilisée pour illustrer les reportages et son rapport avec la littérature, il semble qu'un rapport transmédial peut être constaté, étant donné que le médium de texte n'est pas en jeu dans la photographie, mais les mêmes motifs peuvent être repérés. Par conséquent, si nous comprenons le reportage photographique comme une entité, il entretient des rapports multiples avec la littérature. En outre, il est un média intermédial, s'appuyant à la fois sur le texte et la photographie<sup>5</sup>. Étant donné que tous les rapports peuvent donc exister entre la littérature et le reportage photographique les notions doivent être discutées en profondeur par la suite.

La recherche sur l'intermédialité constate donc plusieurs manières de la confrontation et de l'interaction entre les médias, de sorte que les approches intermédiales ne s'arrêtent pas exclusivement à l'analyse de la combinaison de deux médias, du rapport entre texte et image en l'occurrence. Bien au contraire, naissant des *interart studies* qui s'occupent de l'analyse de phénomènes aussi divers tels que de l'ekphrasis, de l'adaptation filmique ou de la sculpture sonore<sup>6</sup>, les recherches en intermédialité s'intéressent à toute forme de transgression des frontières entre les médias, soit par la transposition de

---

<sup>4</sup> I. O. RAJEWSKY, *Intermedialität*, *op. cit.*, p. 11-13.

<sup>5</sup> Le cas du rapport entre le cinéma et la littérature est très semblable, comme je montrerai par la suite : le média en soi est intermédial, mélangeant le son et l'image, mais il entretient avant tout un rapport de transmédialité avec la littérature (cf. I. O. RAJEWSKY, « Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », dans L. Elleström (éd.), *Media borders, multimodality and intermediality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 51-68, p. 55).

<sup>6</sup> Cf Elleström, p. 13; p. Rajewsky (2002), p. 18-27.

contenus d'un média à l'autre, soit par la combinaison de médias ou par la référence transversale entre de différents médias. En d'autres termes, les études de phénomènes intermédiaires vont bien au-delà de l'analyse d'œuvres d'art entre les médias et s'intéressent à l'hybridation des médias en général aussi bien qu'à la définition des frontières entre les médias<sup>7</sup>. Werner Wolf liste exemplairement en référence aux études littéraires les formes d'intermédialité qui peuvent surgir dans l'analyse : la présence de caractéristiques que le texte partage avec d'autres médias qu'il nomme transmédialité, la transposition intermédiaire, la plurimédialité, c'est-à-dire une interaction entre texte et autres médias, ou la référence intermédiaire qui porte, par exemple, certains textes à imiter le fonctionnement d'autres médias<sup>8</sup>.

Si l'on veut suivre une telle catégorisation, le film pourrait donc être analysé sous l'angle de vue de la plurimédialité, mais aussi sous celui de la transposition intermédiaire – s'il s'agit d'une adaptation – mais aussi sous celui de la transmédialité si l'intérêt de recherche réside dans l'analyse de ressemblances esthétiques à travers les médias, par exemple. Dans mes analyses suivantes du reportage photographique, je m'intéresserai notamment à la première et à la dernière catégorie.

Il est néanmoins apparent que jusqu'ici, les interrogations sur l'intermédialité qui se sont notamment manifestées dans le champ universitaire allemand, s'arrêtent en premier lieu sur la transgression des frontières entre les médias et que pour cette raison, l'intermédialité n'est que rarement considérée comme une forme d'intertextualité. La plupart des chercheurs comme Irina O. Rajewsky s'intéressent notamment à la manière dont par exemple un texte littéraire se réfère au cinéma et fait semblant de s'approcher du cinéma en empruntant des modalités de ce média<sup>9</sup>. Autrement dit, les chercheuses et chercheurs tiennent notamment à souligner les phénomènes où des artistes citent d'autres médias en tant que système dans leur production médiatique : ainsi, Irina O. Rajewsky s'arrête également dans un de ses articles longuement sur l'analyse de *Bodies* de Sascha Waltz, chorégraphie dans laquelle les corps des danseurs se déplacent derrière un cadre d'image, citant ainsi le média de la peinture<sup>10</sup>. D'autres chercheurs comme Lars Elleström

---

<sup>7</sup> Cf. L. ELLESTRÖM, « The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations », dans L. Elleström (éd.), *Media borders, multimodality and intermediality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 11-48, p. 12sq.

<sup>8</sup> WOLF, WERNER, « The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature », *op. cit.*, p. 28-30.

<sup>9</sup> A titre d'exemple, il suffit de renvoyer à la discussion du récit « Piccoli equivoci senza importanza » d'Antonio Tabucchi et de ses qualités filmiques, cf. I. O. RAJEWSKY, *Intermedialität*, *op. cit.*, p. 97-102.

<sup>10</sup> I. O. RAJEWSKY, « Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », *op. cit.*, p. 57-60. Sur la couverture de son livre *Intermedialität*, Rajewsky fait également

s'interrogent sur la définition des médias et de leurs frontières et arrivent à la conclusion qu'il est impossible de repérer des frontières exactes, mais seulement l'usage typique de certains « modes » qu'un média particulier utilise normalement<sup>11</sup>. Dans tous les cas cités, les études de l'intermédialité ne se sont pas encore assez intéressées au transfert de certains éléments esthétiques d'un média à l'autre. Jusqu'ici, elles interrogent en premier lieu la manière dont les médias peuvent établir un rapport entre eux qui soit visible par le fait que le média référant accueille des modalités inusuelles, issues de la contamination par le média référé.

Cependant, Rajewsky prévoit dans sa théorie de l'intermédialité une certaine place pour le transfert d'une esthétique. En vérité, elle fournit même deux caractérisations possibles : la première est présentée comme une forme spéciale de la 'référence systémique' (« Systemreferenz »<sup>12</sup>). Rajewsky reprend cette notion des théories narratologiques des romanistes Klaus W. Hempfer et Franz Penzenstadler<sup>13</sup> qui l'ont développé dans le contexte d'une théorie de l'intertextualité. Pour Hempfer et Penzenstadler, la référence systémique est une forme d'intertextualité qui transcende la recherche de sources ponctuelles et de rapports binaires entre des œuvres littéraires ; la référence systémique désigne le fait qu'un texte littéraire peut évoquer ou imiter d'autres systèmes sémiotiques, par exemple un genre ou discours établi dans le champ littéraire. Rajewsky argumente qu'une telle référence systémique est également envisageable pour le champ plus vaste de l'intermédialité et fournit l'exemple d'un texte littéraire qui a recours au cinéma ou à la télévision en tant que média ou bien à certains codes télévisuels ou filmiques pour sa propre construction<sup>14</sup>.

A part cela, elle signale de surcroît une autre catégorisation qui pourrait inclure l'intérêt de recherche du chapitre présent, mais aussi du chapitre suivant, à savoir la relation transmédiatique. Rajewsky distingue entre référence systémique intermédiatique et relation transmédiatique de la manière suivante : si la première désigne toute référence à de genres ou types de discours qui sont normalement associés à un autre média qui est perçu

---

reproduire une photographie de cette chorégraphie, corroborant l'impression que la danse de Waltz est un exemple majeur pour la chercheuse.

<sup>11</sup> L. ELLESTRÖM, « The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations », *op. cit.*

<sup>12</sup> I. O. RAJEWSKY, *Intermedialität, op. cit.*, p. 60.

<sup>13</sup> Cf. K. W. HEMPFER, « Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard) », dans M. Titzmann (éd.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen, De Gruyter, 1991, p. 7-43, p. 7-22 ; F. PENZENSTADLER, « Elegie und Petrakrismus. Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik », dans *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Actes du colloque de la Freie Universität Berlin, 23.10.-27.10.1991, Stuttgart, Steiner, 1993, p. 77-114, p. 80-83.

<sup>14</sup> I. O. RAJEWSKY, *Intermedialität, op. cit.*, p. 65.

comme distinct, la relation transmédiiale comprend les recours à des genres ou des éléments de l'héritage culturel qui ne sont pas clairement associés à un média particulier<sup>15</sup>. Afin d'illustrer la différence entre les deux cas, on pourrait considérer par exemple une référence systémique le cas d'une séquence d'images dans un reportage qui ont un rapport logique entre elles et qui semblent, par conséquent, établir une logique narrative : en effet, cette séquence d'images se rapprocherait donc du récit par sa structure narrative. En revanche, la révalorisation de la misère au travers de la mise en scène d'un sujet photographique ou bien la mise en scène d'une communauté solidaire d'individus issus des 'basses' classes dans un film relèvent bien plus de la relation transmédiiale parce que le fonctionnement du texte littéraire n'est pas évoqué.

Par conséquent, il est possible d'argumenter que le centre des analyses suivantes de l'esthétique populiste se situe plutôt dans le domaine des relations transmédiiales : la mise en scène de l'imaginaire du 'peuple' comme une masse solidaire et opprimée par les élites politiques et économiques ne dépend pas nécessairement du média littéraire afin d'exister. Bien au contraire, j'ai montré dans les chapitres antérieurs que l'esthétique populiste – et notamment les éléments du fantastique social qui s'y associent – sont créés par l'influence du cinéma expressionniste allemand sur certains auteurs comme Pierre Mac Orlan. L'héroïsation de l'ouvrier et sa mise en scène comme expert nécessaire pour le fonctionnement de la société française est simultanément développée par la littérature d'écrivains prolétariens et populistes comme Henry Poulaille et dans la presse qui se sert largement de la photographie comme nous verrons par la suite.

Les analyses suivantes s'inscriront donc notamment dans l'aire de la transmédiialité selon la définition de Rajewsky, car leur objectif est de montrer que l'esthétique populiste ne dépend pas de la littérature et de ses logiques pour exister, même si elle est surgie d'abord dans la littérature. En ce qui concerne le reportage photographique, il sera, en revanche, également question de l'intermédiialité : les analyses des rapports entre le texte du reportage et les clichés choisis entreront toujours dans les analyses afin de démontrer comment les auteurs des reportages inscrivent l'esthétique populiste dans les photographies, alors que les images pourraient aussi revêtir une autre portée esthétique si elles étaient accompagnées d'un autre texte.

Revenant au sujet de la définition de la terminologie, il convient de constater que la distinction entre relations transmédiiales et références systémiques intermédiiales que Rajewsky opère ne s'avère pas toujours très étanche et fonctionnel dans le contexte de ce

---

<sup>15</sup> *Id.*, p. 73.

travail. En effet, je m'intéresserai aussi aux adaptations de certains romans de la nébuleuse populiste dans le chapitre suivant ; or, l'adaptation représente clairement un phénomène intermédial et ce chapitre ne se consacre donc pas uniquement à la transmédialité, mais aussi aux opérations intermédiales qui permettent la mise en place de l'esthétique populiste comme style prédominant du cinéma français de l'entre-deux-guerres. Pour cette raison, il convient de proposer une définition plus large de l'intermédialité qui fait abstraction du fait que l'esthétique est *a priori* indépendante du média et qui tient en revanche compte des origines principales d'une telle esthétique et des processus de traduction que l'esthétique doit subir dans son parcours à travers les médias. Une telle conception semble être suggérée en passant par Werner Wolf au moment où il évoque la « covert intermediality », c'est-à-dire l'intermédialité qui se base sur la référence à d'autres médias :

Whether covert intermediality is conceptualized as a 'translation' of one medium (a 'source' medium) **'into'** another (a 'target' medium) [...] or as a phenomenon of appearance of one medium **'in'** another is a question of point of view. Whereas the first conceptualization focuses on the 'transmedial' activity of the producer, the second focuses on the 'intermedial' result in a given word and/or on how it appears to the recipient.<sup>16</sup>

Wolf propose de considérer la différence entre transmédialité et intermédialité comme une différence de point de vue au moment où l'on considère des références systémiques. Alors que la transmédialité suggère une vision où le producteur et son travail de transformation sont au centre, l'intermédialité s'intéresse davantage au résultat d'une telle transformation.

Pour cette raison, j'emprunterai dès lors surtout le terme d'intermédialité et seulement dans une moindre mesure celui de transmédialité qui doit uniquement servir à signaler ce transfert entre les médias et le travail de la transposition. Cette nomenclature, plus légère à la lecture, a l'avantage de rendre compte du fait que malgré l'indépendance médiale de l'esthétique populiste, elle arrive dans le reportage photographique et le cinéma parlant français par un processus de transposition consciente et, dans le cas du cinéma, même d'adaptation de récits littéraires. Cela veut dire que, quoique l'esthétique populiste ne soit ni un produit uniquement littéraire, ni un effet du système sémiotique de la littérature, la relation entre littérature comme inspiration et les autres médias comme récepteurs est flagrante, ce qu'illustrent les cas du journalisme et du cinéma.

---

<sup>16</sup> W. WOLF, « Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies », dans W. Bernhart, S. P. Scher et W. Wolf (éd.), *Word and Music Studies : Defining the Field*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 37-58, p. 44sq. Caractères gras repris de l'original.



Un tel usage des notions comporte également l'avantage de proposer une analyse qui opère avec très peu de terminologie au contraire d'autres propositions comme celle d'Urs Meyer : celui-ci envisage la transmédialité comme terme générique qui décrit les interactions entre les médias et ajoute une série de sous-catégorisations qui doivent servir à décrire plus en détail les rapports entre les médias (intermédialité, paramédialité, métamédialité, hypermédialité, archimédialité)<sup>17</sup>. Si l'insistance sur la diversité des rapports entre les médias est très compréhensible, une telle catégorisation est trop compliquée pour le contexte suivant et n'aide pas à rendre compte des processus de traduction et de transformation de l'esthétique populiste entre les médias. Enfin, le terme de transmédialité est plutôt évité dans le contexte présent par le fait que son usage n'est guère fixé : aux définitions contradictoires de Rajewsky et Meyer se juxtapose encore celle d'Alfonso del Toro qui comprend la transmédialité comme

« a) un phénomène de *friction et de tension*, b) un *concept esthétique-opérationnel*, c) un processus à l'intérieur duquel la relation réciproque n'est pas *fonctionnalisée ou subordonnée* à un autre média, e) un processus servant à *interrompre l'illusion fictionnelle* et servant aussi f) de *fonction métamédiale*, aidant à révéler les processus médiatiques et à diriger l'attention des spectateurs sur la construction de l'artefact »<sup>18</sup>

Autrement dit, del Toro définit la transmédialité comme un processus de confrontation entre les médias qui fait à la fois ressortir les particularités des médias respectifs et culmine simultanément dans une hybridation qui souligne les différences entre les médias de sorte que le public se focalise sur le caractère artificiel de la rencontre entre les médias. Le fait que le terme de transmédialité est donc moins fixé que celui d'intermédialité, qui désigne chez tous les auteurs le rapport entre deux œuvres ressortissantes de différents médias, me conduit également à préférer la dernière notion, plus claire et commune.

L'objectif principal dans les analyses subséquentes de l'esthétique populiste doit demeurer de souligner sa valeur comme « travelling concept » pour reprendre la terminologie de Mieke Bal<sup>19</sup>. Bal comprend sous ce terme une idée qui ne conduit jamais à une définition fixe d'une notion, mais qui change de contenu selon les aires qu'elle parcourt<sup>20</sup>. L'esthétique populiste peut être considérée en analogie aux « travelling concepts » que Bal constate pour les champs de la recherche en sciences humaines : foyer du débat entre divers courants dans le champ littéraire, le terme de 'populisme' ne trouve

---

<sup>17</sup> U. MEYER, « From Intermediality to Transmediality: Cross-Media Transfer in Contemporary German Literature », dans N. Gernalzick et G. Pisarz-Ramirez (éd.), *Transmediality and Transculturality*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2013, p. 27-38, p. 28.

<sup>18</sup> A. DEL TORO, « En guise d'introduction. Transmédialité – hybridité – translatio – transculturalité : un modèle », dans A. del Toro (éd.), *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques, Europe, Maghreb.*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 39-80, p. 69.

<sup>19</sup> M. BAL, *Travelling concepts in the humanities. A rough guide.*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 11.

pas de définition exacte et il se transforme au cours des discussions. Néanmoins, il est repris par exemple par Marcel Carné pour évoquer le cinéma qu'il veut promouvoir. De cette manière, Carné traduit le terme et le remplit de nouveaux contenus pour son champ d'action. Mais à part la terminologie, c'est aussi l'esthétique populiste qui voyage et se transforme simultanément et parfois de manière moins consciente.

## **7.2. Le populisme de la réalité : le reportage photographique sur les conditions du travail**

L'esthétique populiste ne se situe pas uniquement au milieu du champ littéraire ; l'influence des débats autour du roman populiste et de la littérature prolétarienne provoque aussi des répercussions – et peut-être même plus fortes – en marge du champ littéraire, c'est-à-dire dans le sous-champ de la production professionnelle et ici notamment dans le journalisme. Plusieurs projets éditoriaux sondent pendant la période de l'entre-deux-guerres les conditions de vie et de travail des ouvriers, sans pour autant souscrire à une idéologie politique nette. Le centre d'intérêt est le reportage sur les secteurs du travail manuel et industriel ou bien sur la vie dans les rues de Paris. Afin d'aboutir à une représentation nouvelle de ce quotidien du 'peuple', les maisons d'éditions recourent à la photographie pour enrichir leurs reportages du monde du travail et reprennent les mêmes imaginaires que la littérature qui se concentrent autour des trois pôles de la misère moderne, la solidarité du 'peuple', menacée par l'aliénation moderne, et le travail comme passion. Cependant, les reportages photographiques attachent parfois moins de poids à certains éléments ce que je montrerai par la suite. Néanmoins, il convient de retenir que c'est grâce au journalisme que l'esthétique populiste est davantage promue dans le domaine de la photographie.

En effet, ce sont notamment les journalistes qui saluent le manifeste populiste et qui se montrent favorables à l'esthétique populiste dans les enquêtes : dans sa réponse à l'enquête de *La Revue mondiale* à propos du roman populiste, l'écrivain et journaliste Gabriel Reuillard écrit :

« [L]es Indes, l'Afrique, tout ce que nous ne connaissons pas, les mœurs, les coutumes, qu'on nous les montre, bravo ! Mais j'attends le grand reporter, le grand journaliste, le grand écrivain qui m'en fichera un bon coup dans l'estomac avec une description *nouvelle* de la place de la Concorde »<sup>21</sup>.

Effectivement, les grands reportages des pays exotiques et des récits de voyage du modèle de ceux de Paul Morand étaient très en vogue pendant les années 1920, mais ils

---

<sup>21</sup> G. REUILLARD, « Réponse à l'enquête à propos des écoles littéraires », *La Revue mondiale*, 15 novembre 1929, p. 354.

disparaissent en faveur d'un nouveau sujet du grand reportage : ils se consacrent à partir des années 1930 davantage à la découverte des banlieues et faubourgs parisiens, à la vie des 'classes populaires' et notamment au travail. Ces enquêtes sont en partie publiées dans des journaux et des revues illustrées de l'époque, tel « Les Ouvrières de Paris » d'Emmanuel Berl et de Germaine Krull ; d'autres, comme *La France travaille*, paraissent sous la forme de publications indépendantes, largement illustrées par des photographies<sup>22</sup>. Ces deux entreprises de reportage seront au centre des trois sous-chapitres suivants. Afin de mieux comprendre leur procédé et la manière dont l'esthétique populiste réussit à s'imposer au niveau intermédiaire, il faut situer ces entreprises à large échelle, censées documenter le travail ouvrier, dans le contexte du champ littéraire afin de repérer leur place par rapport aux productions de l'esthétique populiste. Pour cette raison, je reviendrai dans un premier temps sur la publication de *La France travaille* et dans ce cadre sur un de ses promoteurs principaux, Pierre Hamp, et sur la lignée des enquêtes sur le milieu ouvrier dans lequel son ouvrage s'inscrit. Ensuite, il faut regarder plus en détail la représentation du travail dans *La France travaille* et les liens qu'une telle représentation entretient avec le projet du roman populiste. Enfin, le dernier sous-chapitre analysera le grand reportage d'Emmanuel Berl et de Germaine Krull qui propose un autre modèle d'enquête, mais se sert toujours des modèles établis par la littérature populiste.

### 7.2.1. L'héritage de Pierre Hamp dans *La France travaille*

D'abord, il convient de revenir à *La France travaille* et à son projet d'établir un inventaire des métiers les plus emblématiques. En vérité, il n'est pas aisé d'identifier le véritable mobile de cette œuvre commandée par la maison d'édition Horizons de France, étant donné que des témoignages sur le projet et la correspondance entre les responsables de l'édition et les entreprises qui permettaient les prises de vue dans leurs usines manquent complètement<sup>23</sup>. Néanmoins, il est possible d'esquisser l'idée centrale de ce grand ouvrage d'enquête en 15 fascicules, consacrés chacun à un domaine professionnel différent<sup>24</sup>,

---

<sup>22</sup> *La France travaille*, plus précisément, prend la forme de 15 fascicules qui sont publiés à partir de 1932. À partir de la même année, la maison d'édition Les Horizons de France publie la collection également en deux tomes, cf. EDITIONS HORIZONS DE FRANCE (éd.), *La France travaille I*, Préface de Paul Valéry, Paris, Horizons de France, 1932, EDITIONS HORIZONS DE FRANCE (éd.), *La France travaille II*, Paris, Horizons de France, 1934.

<sup>23</sup> F. KOLLAR, *François Kollar. La France travaille, regard sur les années trente*, Bibliothèque Forney et Mairie de Paris (éd.), Catalogue de l'exposition du 3 octobre-16 novembre 1985, Bibliothèque Forney, Paris, La Bibliothèque, 1985, p. 136

<sup>24</sup> Les titres des différents cahiers indiquent le métier évoqué : « Mineurs », « Les métiers du fer », « Mariniers & bateliers », « Gens de mer », « Pêcheurs, terreneuvais, islandais », « La vie des phares », « Le rail », « L'automobile, la route », « L'avion, les chemins de l'air », « Aux sources de l'énergie », « La vie paysanne », « Vignerons », « Marchés et ravitaillement des villes », « Forestiers & bûcherons », « Fleurs & parfums », « Tisserands & filateurs », « Canuts », « Tapisseries », « Couture et mode », « Verriers & céramistes », « Le

employant à la fois la photographie et la littérature afin de fournir un compte-rendu de la situation du travail pendant les années 1930. Pia Viewing met *La France travaille* en contexte avec d'autres publications d'Horizons de France qui se consacrent à la représentation des territoires français – dans *Le Visage de la France* de 1925 à 1927 – ou de l'éducation des enfants au fil des siècles – dans *Le Visage de l'enfance* de 1937<sup>25</sup>. En conséquence, elle conclut qu'Horizons de France « semble se spécialiser dans l'ouvrage encyclopédique, illustré par les dessins, les aquarelles et les photographies imprimées en héliogravure »<sup>26</sup>. Dans ce contexte, *La France travaille* est publié comme une annexe au *Visage de la France*, mettant au centre du portrait de la France les pratiques du travail, les traditions et le progrès du monde laborieux.

*La France travaille* s'inscrit, par conséquent, dans la « scénographie »<sup>27</sup> du reportage : l'objectif principal des quinze cahiers de reportage est d'informer sur les métiers importants de la société, mais le but implicite de cette enquête est bien de convaincre le lecteur que ces métiers constituent l'identité de la France et participent ainsi à l'héritage national ; autrement dit, il s'agit de souligner davantage la valeur des travaux représentés, qui se situent notamment dans l'industrie et l'agriculture, et qui seraient trop ignorés dans la sphère intellectuelle. Le regard sur les différents secteurs de l'industrie et de l'agriculture doit donc promouvoir la fierté nationale. En occurrence, la préface de Paul Valéry au premier tome de l'ouvrage ne fait que corroborer cette impression :

[...] la formation de ce pays représente à l'esprit qui veut la concevoir un immense travail interne. La France est une sorte d'œuvre. Je souhaiterais que notre histoire, au lieu de considérer surtout la succession des incidents et des accidents politiques, et les événements (qui ne sont à mes yeux que les crêtes et les écumes de la surface des choses), eût pour objet essentiel l'étude et l'intelligence de la suite des transformations de tous genres qui ont fait de cette terre ce qu'elle est, et de ces habitants ce que nous sommes. Sans doute, l'histoire de notre langage, celle des lois et coutumes, celle de l'esprit public et de ses fluctuations sont des parties essentielles de ce dessein, auquel on pourrait donner la forme suivante : Comment vivait-on en tel siècle ? - Ou plutôt : Comment pouvait-on vivre en

---

bâtiment », « Fabriques à papier », « Métiers du livre », « Journaux », « Bibliothèques », « L'enquête biologique », « Aux sources de l'invention ». Dans le deuxième tome, plusieurs domaines du travail sont regroupés dans un cahier.

<sup>25</sup> P. VIEWING, « La cadence du monde », dans P. Viewing et J.-F. Chevrier (éd.), *François Kollar. Un ouvrier du regard*, Paris, La Martinière, 2016, p. 8-27, p. 12.

<sup>26</sup> *Id.*

<sup>27</sup> Je reprends ici la terminologie de Myriam Boucharenc qui souligne que le reportage se définit comme « un texte au croisement de trois intentions de communication : informer, conformément à la mission propre au journaliste d'investigation, mais également convaincre – montrer n'est jamais très éloigné de démontrer –, divertir et émouvoir, enfin, le lecteur » (cf. M. BOUCHARENC, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 122). Si la dernière intention est moins importante que les deux autres dans le reportage, la persuasion se manifeste toujours indirectement et se trouve souvent même nié au sein du texte. Néanmoins, Boucharenc montre que l'information, bien qu'elle soit présentée d'une manière objective, est toujours présentée dans un cadre qui révèle l'intention persuasive du reportage.

l'an 1000, en l'an 1200 ou 1500 ? Quelles différences entre ces états de vie successifs, en tels points de France ?<sup>28</sup>

Le préfacier parvient à marier l'idée de travail avec l'identité de la nation française ; il qualifie le travail même comme la valeur unificatrice du pays<sup>29</sup>. Afin de mieux élucider l'envergure que le travail humain prendrait pour la création de l'identité nationale, l'historiographie devrait être rénovée. *La France travaille* est ainsi présenté comme une première contribution à la nouvelle historiographie du travail. Mais le travail n'est pas uniquement une valeur de l'identité française : bien davantage, le travail étant dans la plupart des cas une activité manuelle, il transforme le paysage et l'aspect du pays. En conséquence, le travail est même une puissance qui crée matériellement la France comme une œuvre. De ce point de vue, un ouvrage qui brosse le portrait du monde du travail français fournit, selon Valéry, une contribution inestimable à l'historiographie de la nation, étant donné que celle-ci n'aurait jusqu'ici appréhendé que la politique comme moteur des développements historiques. Valéry prend donc le même parti pris que Jules Michelet et souligne que l'historiographie devrait s'éloigner des récits de guerre et de la politique afin de s'intéresser davantage aux coutumes et aux succès du travail du 'peuple', mis en scène comme la véritable force motrice de la nation qui sculpte son visage ; ce faisant, il inscrit *La France travaille* dans une optique populiste et ajoute l'industrie comme nouveau centre d'intérêt aux conceptions paysannes du 'peuple' chez Michelet.

Dans sa préface, Valéry vante donc *La France travaille* comme un ouvrage de l'histoire sociale et un outil qui sert à comprendre la particularité de la civilisation française. L'ouvrage aurait ainsi un double objectif : d'une part, il est un panorama des activités laborieuses et doit, à ce titre, présenter les branches du travail de la France moderne et souligner l'efficacité de la production française qui garantit l'unité nationale. D'autre part, il doit également signaler les développements des techniques ainsi que les révolutions des pratiques artisanales déclenchées par l'industrialisation – en effet, l'arrangement du recueil montre les répercussions considérables de l'automatisation du travail et notamment des industries métallurgiques<sup>30</sup>. Dans les deux cas, *La France travaille* se présente comme un ouvrage collectif qui glorifie le progrès – sans pour autant complètement ignorer les risques que les ouvriers doivent envisager pour celui-ci – ainsi que la suprématie de la force du 'peuple' français.

---

<sup>28</sup> P. VALÉRY, « Préface », dans Editions Horizons de France (éd.), *La France travaille* I, Préface de Paul Valéry, Paris, Horizons de France, 1932, p. 7-11, p. 8.

<sup>29</sup> *Id.*

<sup>30</sup> Cf. J.-F. CHEVRIER, « *La France travaille* : Les vertus de l'illustration », dans P. Viewing et J.-F. Chevrier (éd.), *François Kollar. Un ouvrier du regard*, Paris, La Martinière, 2016, p. 28-43, p. 28sq.

Quoique le projet de *La France travaille* semble donc clair, les reportages dont est composé l'ouvrage poursuivent des stratégies esthétiques variées. Dépendant de l'auteur qui se prononce dans les diverses parties de l'ouvrage, les textes peuvent pencher soit vers le patriotisme qui sympathise avec des valeurs conservatrices, soit vers un certain progressisme ou collectivisme qui défend les intérêts des ouvriers et s'associe donc vaguement avec les valeurs de la gauche politique. Si la prise de position politique demeure incertaine pour l'ensemble de l'ouvrage – sachant qu'il s'agit d'un recueil collectif qui engage une gamme d'auteurs divers – on peut néanmoins constater une tendance générale qui s'associe à une démarche esthétique et qui est le mieux représenté par le contributeur le plus actif de l'ouvrage – et peut-être même son promoteur principal<sup>31</sup> –, l'écrivain Pierre Hamp. Celui-ci fournit quatre textes distincts sur le monde du travail qui mettent notamment en scène les progrès de l'industrialisation : « Mineurs », « Les Métiers du fer », « Le Rail » et « Tisserands et filateurs ».

Mais Pierre Hamp est loin d'être un nom inconnu au sein du champ littéraire de l'entre-deux-guerres : en effet, il s'agit d'un des auteurs les plus emblématiques de l'époque ; si aujourd'hui son œuvre est peu connue et étudiée<sup>32</sup>, il se démarque déjà avant la Grande Guerre comme l'autorité de la littérature sur le travail, notamment avec son long cycle *La Peine des hommes* qui se présente sous la forme d'une fresque sur la production des biens et sur le monde du travail de son époque. En effet, Pierre Hamp est l'auteur français le plus traduit en URSS à l'époque de l'entre-deux-guerres ce qui confirme sa position comme autorité du travail, même à l'échelle mondiale. Des auteurs comme Sergej Trétiakov s'inspirent même de sa littérature pour la création d'une avant-garde littéraire factiste<sup>33</sup>. Néanmoins, Hamp s'oppose personnellement au communisme, ce qui contribue à sa position de plus en plus marginale dans l'histoire littéraire.

Quant à sa biographie, Pierre Hamp aurait tout pour être considéré par Henry Poulaille comme un écrivain de la littérature prolétarienne<sup>34</sup> : il arriva à la littérature par

---

<sup>31</sup> Selon Chevrier, Lucien Fabre et Pierre Hamp peuvent être identifiés comme les initiateurs du projet, mais le chercheur n'en donne pas de preuve (cf. *Id.*, p. 28). Pia Viewing, quant à elle, formule cette hypothèse d'une manière beaucoup plus prudente et montre ainsi qu'il n'est pas certain quel rôle l'auteur a joué pendant l'élaboration du projet (cf. P. VIEWING, « La cadence du monde », *op. cit.*, p. 14).

<sup>32</sup> Très peu d'études ont été consacrées à l'auteur. Le numéro 50 de la revue *Nord'* (2007), sous la direction de Paul Renard ainsi que le recueil de mémoires et d'études biographiques Dominique Guyot (D. GUYOT (éd.), *Pierre Hamp, inspecteur du travail et écrivain humaniste, 1876-1962*, Paris, L'Harmattan, 2005.) sont les seules exceptions que j'ai trouvées pendant ma recherche et qui méritent d'être retenues. Michel Ragon indique sommairement son œuvre (M. RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française: littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*, Paris, A. Michel, 1986, p. 158-161).

<sup>33</sup> Cf. à ce propos par exemple M. WEINSTEIN, « Essai de lecture poéticienne de la *Littérature du fait* (1929) », *Revue des Etudes Slaves*, vol. 73, n° 4, 2001, p. 747-762, p. 750.

<sup>34</sup> Cf. R. CHAPMAN, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 147.

divers périples, entamant sa vie professionnelle comme apprenti pâtissier, continuant comme cuisinier, puis comme employé des chemins de fer du Nord et comme sous-chef de gare, pour ne mentionner qu'une moindre partie de ses occupations diverses avant la Première Guerre mondiale<sup>35</sup>. Si Pierre Hamp, dont le nom véritable est Henri Bourillon, entre dans la littérature comme ouvrier autodidacte, pareil à Charles-Louis Philippe ou Marguerite Audoux, il pose cependant, contrairement aux deux autres écrivains cités, un véritable problème moral pour Poulaille : en effet, Poulaille reconnaît l'engagement social de Hamp, mais il ne peut pas le considérer comme un modèle à suivre étant donné que Hamp cherche, à partir de 1925, d'entrer au champ de l'action politique, une fois parvenue à se placer comme écrivain. En effet, Hamp est le centre d'une affaire économique et politique dans laquelle il aide l'économiste Octave Homberg à s'approcher du maire d'Aubervilliers et ministre sous le cabinet d'Aristide Briand, Pierre Laval<sup>36</sup>. L'implication de Hamp dans l'affaire ne signifie non seulement la fin de sa carrière politique, mais déclenche aussi le recul des intellectuels de gauche, parmi eux Poulaille qui le cite dans *Nouvel âge littéraire* en signalant indirectement les défauts de cet auteur<sup>37</sup> : Hamp est regardé comme un traître de la cause des ouvriers, un écrivain carriériste et capitaliste qui se serait associé au monde de l'économie.

D'un point de vue politique, Pierre Hamp se retrouve donc isolé pendant l'entre-deux-guerres. Il soutient, par ailleurs, d'abord Jean Jaurès et se montre favorable au Front Populaire, mais chavire pendant le temps de l'occupation à droite et souscrit au programme pétainiste de la Révolution nationale<sup>38</sup>, ce qui lui vaut encore plus de réprobation des intellectuels après la guerre. Au plan littéraire de l'entre-deux-guerres, en revanche, il se démarque toujours comme autorité qui publie dans la *NRF* et jouit du soutien d'André Gide<sup>39</sup>. Néanmoins, il n'adhère pas à l'idée d'une littérature esthète et il renie même le naturalisme : Hamp cherche à s'établir comme le premier auteur d'un courant qu'il appelle « travaillisme » et qui obéit complètement à l'idéal de véracité

---

<sup>35</sup> Cf. D. GUYOT, « Pierre Hamp, inspecteur du travail et écrivain humaniste, 1876-1962 », dans D. Guyot (éd.), *Pierre Hamp, inspecteur du travail et écrivain humaniste, 1876-1962*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 19-134, p. 20. Hamp parle de ses emplois dans un récit autobiographique de *La Peine des hommes* : P. HAMP, *Mes métiers*, Paris, Gallimard, 1929.

<sup>36</sup> D. GUYOT, « Pierre Hamp, inspecteur du travail et écrivain humaniste, 1876-1962 », *op. cit.*, p. 70-73.

<sup>37</sup> « Revenons à Pierre Hamp à propos d'une intéressante brochure intitulée *L'Art et le Travail* (chez Stock). Oublions pour un instant qu'il a mal tourné pour nous servir de déclarations que nous faisons nôtres » (H. POULAILLE, *Nouvel âge littéraire*, Bassac, Plein Chant, 1986, p. 135).

<sup>38</sup> J.-F. CHEVRIER, « *La France travaille* : Les vertus de l'illustration », *op. cit.*, p. 30.

<sup>39</sup> Sur les rapports entre ces deux écrivains, cf. P. RENARD, « Pierre Hamp dans le Journal d'André Gide : l'alliance des contraires », *Nord'*, vol. 50, novembre 2007, p. 17-24. Ce soutien d'un écrivain qui se consacre à des sujets sociaux de la part de la *NRF* est très rare jusqu'en 1930 et ce n'est que Charles-Louis Philippe, co-fondateur de la revue, qui jouit d'une telle consécration de cette revue esthète.

complète, poussant l'auteur jusqu'à adopter de fausses identités afin de s'infiltrer comme ouvrier dans les différents métiers qui sont l'objet de *La Peine des hommes*<sup>40</sup>. De ce travail documentaire résulte non seulement le grand cycle *La Peine des hommes* qui est aujourd'hui publié en 23 tomes chez Gallimard, mais aussi des *Enquêtes* ou d'autres ouvrages qui traitent toujours du sujet du travail. Mais malgré cette œuvre abondante, Hamp s'est mis dans une position tellement isolée au sein du champ littéraire que la critique littéraire l'a bientôt écartée des historiographies.

Cela s'explique encore davantage si l'on s'intéresse de plus près à son œuvre. Si *La Peine des hommes* représente une fresque romanesque du travail, les qualités littéraires n'en sont pas au premier plan<sup>41</sup>. C'est pour cette raison que Hamp cherche également à se différencier de ses prédécesseurs Balzac ou Zola : *La Peine des hommes* ne poursuit pas le but de décrire les conditions de vie et le travail sous un aspect littéraire, mais chez Hamp prédomine davantage l'intérêt didactique qui se cristallise dans sa volonté de rendre compte des gestes du métier, du développement des techniques et des étapes de production<sup>42</sup>. En vérité, l'objectif d'une telle œuvre est double : d'une part, Hamp cherche à rendre compte du travail qui est nécessaire afin que les gens puissent utiliser ou consommer des objets quotidiens. Pour cette raison, il poursuit souvent la stratégie de mettre en scène les étapes de la production des objets quotidiens, telles les flûtes de Champagne dans *Le Vin de Champagne*<sup>43</sup>. C'est également cette technique-ci qui inspire Trétiakov à son écriture factuelle comme il en témoigne dans *La biographie de la chose*<sup>44</sup>. D'autre part, il voit son œuvre comme une contribution à l'amélioration des conditions de travail dans les usines ce qui explique également son intérêt pour la représentation des dangers des métiers et des accidents de travail<sup>45</sup>. Cependant, il ne prêche pas la révolution prolétarienne, qui irait contre ses convictions politiques, étant donné qu'il est socialiste, certes, mais également anticommuniste, associé jusqu'à la Seconde Guerre mondiale aux revues de gauche pacifistes<sup>46</sup>.

---

<sup>40</sup> G. DOTIN, « Pierre Hamp et sa "littérature affamée d'exactitude" », *Nord*, vol. 50, novembre 2007, p. 35-42, notamment p. 39sq.

<sup>41</sup> C'est aussi l'explication du jugement dur de Sartre sur « cette assommante littérature du travail dont Pierre Hamp a été le plus néfaste et le plus soporifique représentant » (J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 2008, p. 234) qui provoque l'oubli de l'écrivain.

<sup>42</sup> M. RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française, op. cit.*, p. 158.

<sup>43</sup> *Id.*, p. 160.

<sup>44</sup> Cf. L. HELLER, « Remarques sur la littérature factographique en Russie », *Communications*, vol. 71, n° 1, 2001, p. 143-177, p. 165sq.

<sup>45</sup> G. DOTIN, « Pierre Hamp et sa "littérature affamée d'exactitude" », *op. cit.*, p. 42.

<sup>46</sup> J.-F. CHEVRIER, « *La France travaille* : Les vertus de l'illustration », *op. cit.*, p. 30sq.



Ce court portrait montre donc que si certains traits rapprochent Pierre Hamp des écrivains de la nébuleuse populiste, son œuvre marque une légère distance qui le sépare de l'esthétique populiste. Certes, l'auteur prend soin d'écarter son œuvre de la littérature militante et il soutient également le pacifisme comme la plupart des auteurs mentionnés dans le cadre présent ; mais l'œuvre romanesque ne reprend guère le même point de vue de la promotion du 'peuple'. Bien au contraire, Hamp s'intéresse au premier plan aux pratiques du travail, aux gestes des ouvriers et à la représentation des conditions de travail et envisage, pour cette raison, le travail ouvrier beaucoup plus en détail que l'identité du travailleur ce qui est tout le contraire de l'esthétique populiste. Par conséquent, son écriture se base sur la description des gestes du travail et devient 'factuelle' ; elle ne s'intéresse guère à la création d'une atmosphère ou à susciter des émotions ce qui est au cœur de la littérature populiste.

Dans ses propres contributions à *La France travaille*, il est possible de constater le même point de vue. En revanche, ce n'est pas vrai pour tous les textes dans *La France travaille* – et non plus pour la photographie qui se focalise souvent à la mise en scène des travailleurs et de leur quotidien.

#### 7.2.2. La France travaille : une encyclopédie de l'industrie française face à l'esthétique populiste

La participation de Pierre Hamp dans l'ouvrage *La France travaille* s'explique facilement si l'on compare ses ouvrages littéraires à ses textes du recueil. Sa vision du travail qui se cristallise dans le dernier tome de *La Peine des hommes, Un nouvel honneur*, comme lien social primordial qui égalise les individus et qui garantit ainsi la démocratie<sup>47</sup> s'associe parfaitement à la vision de l'ouvrage telle qu'elle est exprimée dans la préface de Valéry. En effet, les ressemblances ne s'arrêtent pas uniquement à ce niveau : les textes parus dans *La France travaille* empruntent en gros la même forme que le reste de son œuvre, oscillant entre l'essai et l'historiographie des pratiques du travail.

Des exemples tirés de « Mineurs » peuvent bien illustrer ce fait : le texte commence avec un rappel de l'histoire des mineurs en France que Hamp situe dans la région du Forez<sup>48</sup>. Cette amorce d'une historiographie est néanmoins rapidement interrompue par un rappel du danger du travail dans les mines où « il y a des naufragés [...] comme dans la mer »<sup>49</sup>. Si, par la suite, Hamp revient à l'histoire du métier, ce premier rappel des menaces vitales constantes, que les mineurs doivent accepter, sert un peu plus

---

<sup>47</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>48</sup> P. HAMP, « Mineurs », dans Horizons de France (éd.), *La France travaille I*, Paris, Horizons de France, 1932, p. 13-76, p. 15.

<sup>49</sup> *Id.*

tard à souligner la différence de caractère des mineurs, supérieurs à la plupart de la population par leur solidarité incomparable : « C'est un métier où, dans les corps souillés de charbon, veillent des âmes de bravoure et de tendresse »<sup>50</sup>. L'apparence rude des mineurs ne doit pas conduire le spectateur à penser qu'ils sont des personnes de mauvaise qualité ; Hamp s'intéresse notamment à souligner la force du caractère des mineurs et de styliser cette communauté de travail comme une véritable société solidaire. Cela devient plus clair quand Hamp indique les origines différentes des mineurs de son époque, s'agissant dès lors souvent d'immigrés polonais ou d'autres pays, et insiste sur l'importance de la solidarité :

Cela va-t-il changer le grand esprit de solidarité, de fraternité du métier du mineur où le sauvetage des sinistrés trouve toujours par centaines plus de volontaires qu'il en faut ? Non, le métier reste puissant par dessus les races, les hommes ne se divisent en nations qu'en sortant de la mine. Au fond ils sont de la taille.<sup>51</sup>

Le grand sujet qui domine le texte de Pierre Hamp est donc la cohésion sociale que crée le travail dans les mines. Si les mineurs retournent sur terre dans leurs coronas qui se repartissent selon les nationalités, le travail et les accidents sous terre les unissent et créent une communauté fraternelle qui subsiste sous d'autres formes dans le loisir : selon Hamp, « [u]n mineur de Flandres ne sait pas vivre seul »<sup>52</sup> et c'est pour cette raison que les ouvriers se regroupent également en dehors du travail.

Malgré ce sujet conducteur assez net, la structure de « Mineurs » n'est cependant guère claire en détail : Hamp fournit certains points d'enquête sur la vie et le travail des mineurs d'une écriture très rapide et les enrichit avec des informations d'ordre historique, mais les informations présentées ne réussissent pas à entrer en dialogue et à former un ensemble cohérent. C'est à peu près le cas pour tous les textes de Pierre Hamp dans *La France travaille*, mais un autre extrait de « Mineurs » peut très bien illustrer la manière abrupte dont Hamp change d'idées quand il décrit le quotidien des mineurs :

Quand il fait briquet, ce qui est le repas au travail, il sort de son sac de toile les tartines beurrées et boit dans la topette de fer blanc le café. Les vieux ouvriers gardent encore l'habitude de ne pas mêler le sucre ; ils en tiennent un morceau dans la bouche et boivent par-dessus. Autrefois, on disait que le mineur était riche quand il croquait deux morceaux et pauvre quand il ne suçait pas la bouche. Le briquet du mineur lorrain contient toujours de la saucisse. Pour le Flamand, un repas sans beurre est triste. Il est gros client des savonneries à qui, naguère, il achetait du noir en pâte; aujourd'hui, il use davantage de blanc en pain et il ne se lave plus tant dans son baquet à lessive. La mine fournit la bain-douche. Ce vieux pays sans pierres où tout est bâti en briques, où l'argile moulée commande

---

<sup>50</sup> *Id.*, p. 20.

<sup>51</sup> *Id.*, p. 58.

<sup>52</sup> *Id.*, p. 6.

l'architecture, n'avait pas de grandes constructions à opposer (sic !) aux bombardements de 1914-1918.<sup>53</sup>

Suite à l'extrait présenté, Hamp approfondit le sujet des destructions des mines pendant la Grande Guerre sans revenir à la description entamée des coutumes de la pause des ouvriers. Mais même à l'intérieur de cette description, le texte montre très peu de marques de structuration ; Hamp ne présente que la succession de faits divers qui se réfèrent aux habitudes de déjeuner des ouvriers. Le style des reportages de Hamp se présente donc en général sous l'aspect d'une collection encyclopédique de détails d'enquête, sa présentation littéraire ne joue pas un rôle prépondérant. Pour Hamp, il suffit de collectionner les faits et de les présenter au public de la manière la plus immédiate possible. Comme dans une encyclopédie, l'intérêt du texte est tout d'abord didactique : le lecteur doit prendre conscience des gestes et des coutumes typiques du métier ainsi que des changements que celui-ci subit sous l'influence de l'automatisation.

Cet état de lieu n'a, en outre, aucune prétention militante ; en effet, les descriptions de Hamp excluent toute mention des grèves et des mouvements sociaux au sein des communautés ouvrières ainsi que des descriptions d'autres dysfonctionnements du travail, hormis sa dangerosité imminente<sup>54</sup>. De cette manière, l'écriture de Pierre Hamp s'inscrit bien dans le projet général de l'ouvrage qui est de présenter les industries et le travail agricole comme deux piliers de l'identité française moderne, marquée par l'idéal du travail manuel – ce qui est un héritage du XIX<sup>e</sup> siècle – et du savoir-faire technique<sup>55</sup>. *La France travaille* poursuit, plus précisément, l'objectif d'une présentation héroïque du travail ouvrier, artisanal et paysan qui se distingue clairement du mythe communiste de l' 'homme nouveau' ainsi que de l'idéalisation du taylorisme<sup>56</sup>. Pour cette raison les textes du recueil rappellent toujours la tradition française et l'histoire des métiers ; la représentation des machines s'effectue uniquement dans un cadre qui souligne le savoir-faire des ouvriers et l'importance du travail humain. Cela explique également la structure peu ordonnée des textes de Pierre Hamp : la volonté de montrer la solidarité des ouvriers dans leur travail se manifeste au premier plan de ses textes ; la présentation des étapes de la production industrielle ou le développement d'un certain personnage ouvrier ne sont pas importants dans ce contexte.

Ainsi, Pierre Hamp reprend les mêmes sujets de l'imaginaire du 'peuple' qui ont été évoqués ici - la transformation du travail, la solidarité des mineurs et la présentation du

---

<sup>53</sup> *Id.*, p. 55.

<sup>54</sup> P. VIEWING, « La cadence du monde », *op. cit.*, p. 14.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 14sq.

<sup>56</sup> J.-F. CHEVRIER, « *La France travaille* : Les vertus de l'illustration », *op. cit.*, p. 34.

travail comme une passion d'experts qui contribuent à la prospérité du pays. Mais il manque pour la plupart l'esthétisation typique du populisme : ainsi, l'automation n'est pas représentée comme une menace, la solidarité n'est guère élaborée et ne comporte aucune charge émotionnelle qui pourrait animer le lecteur à sentir de la compassion et la représentation du travail sombre souvent dans un ton technique qui rappelle un protocole neutre. Si l'on juge *La France travaille* uniquement à partir de « Mineurs », la parenté avec le roman populiste n'est donc guère perceptible. Mais Pierre Hamp n'est pas le seul écrivain des reportages de la collection et bien d'autres éléments soulignent une certaine ressemblance entre les reportages et le mouvement littéraire.

En outre, il ne faut pas uniquement lire les textes de *La France travaille* afin de discerner une structure, mais il convient également d'observer les photographies, qui proviennent dans plus de 80% de cas du photographe François Kollar,<sup>57</sup> et l'interaction des deux médias. Dans le cas de « Mineurs », le projet de Pierre Hamp devient plus clair grâce à l'illustration photographique : dans les grandes lignes, les photographies présentent l'histoire d'une descente dans les mines et illustrent les différentes étapes du travail du mineur. Ce faisant, Kollar présente tout au début notamment les sites des mines<sup>58</sup> et la préparation de la descente<sup>59</sup>, dans un deuxième temps le travail dans les mines et la sortie<sup>60</sup>, ensuite les étapes du travail à la surface qui met notamment en scène le travail féminin<sup>61</sup> et enfin une dernière série représentant les loisirs des mineurs et leur vie familiale<sup>62</sup>. De cette manière, Kollar suit le rythme d'une journée dans les mines et dote le texte de Pierre Hamp d'une structure beaucoup plus nette.

A part cette fonction structurante, les photographies de François Kollar portent aussi un regard différent sur les mineurs et leur travail. Par leur influence, le lecteur du reportage a par conséquent l'impression d'avoir un regard différent sur le sujet que sans les photographies : en effet, les photographies soulignent la part humaine du travail et donnent exceptionnellement aussi de rares impressions sur la vie privée des miniers<sup>63</sup> : ainsi, des 96 clichés de Kollar dans ce reportage, 43 sont au sens plus large des portraits, c'est-à-dire qu'ils montrent clairement le visage et le physique d'ouvrières et d'ouvriers

---

<sup>57</sup> F. KOLLAR, *François Kollar, op. cit.*, p. 126.

<sup>58</sup> P. HAMP, « Mineurs », *op. cit.*, p. 17-19.

<sup>59</sup> *Id.*, p. 26-31.

<sup>60</sup> *Id.*, p. 33-53.

<sup>61</sup> *Id.*, p. 54-71.

<sup>62</sup> *Id.*, p. 72-76.

<sup>63</sup> Pia Viewing constate déjà que cette partie privée est souvent absente dans les clichés de Kollar (cf. P. VIEWING, « La cadence du monde », *op. cit.*, p. 16). Cependant, elle est aussi visible dans les photographies de la pause des ouvriers des hauts-fournaux (EDITIONS HORIZONS DE FRANCE (éd.), *La France travaille I, op. cit.*, p. 98). Si elle est donc rare, elle est pourtant aussi présente dans d'autres reportages.

individuels ou dans un petit groupe. Les travailleurs sont donc bien reconnaissables et sont, à la fin du reportage, même montrés dans leur contexte familial : à titre d'exemple, Kollar prend le portrait d'un ouvrier avec ses deux enfants dans les bras<sup>64</sup>. Le regard fier du travailleur et la perspective et la vue en contre-plongée sur la famille donne à l'homme un air conquérant. Cependant, Kollar ne présente pas le travailleur à son poste, mais dans sa condition de père de famille ; son costume, par ailleurs, ne l'identifie pas clairement comme ouvrier. Ainsi, ce portrait de Kollar prolonge le texte de Pierre Hamp et ouvre la vue sur un sujet guère élucidé par le reportage écrit : la vie privée. Sur d'autres images, Kollar montre le repas en famille d'une famille de huit personnes autour d'une petite table ou le portrait des enfants d'ouvriers<sup>65</sup>. Si la dimension politique de la classe ouvrière est donc complètement exclue, le portrait de la condition ouvrière est bien présente dans *La France travaille* et se rapproche d'une idéalisation populiste du milieu : dans la plupart des portraits, les individus sourient ; Kollar photographie souvent ses modèles en contre-plongée ce que les dote d'une souveraineté prononcée ce qui contribue à l'image héroïque de l'ouvrier.

Mais à part les portraits, d'autres prises de vue existent. Au niveau des clichés isolés, Pia Viewing a pour cette raison constaté le caractère instructif de la photographie de Kollar qui cherche surtout à dévoiler les gestes des ouvriers ainsi que l'être humain dans le contexte de son lieu de travail, en interaction avec les machines<sup>66</sup>. En effet, dans la plupart des images de l'ensemble des reportages, prédominent les prises de vue des lieux de l'industrie et des machines, même si souvent des hommes ou des femmes font partie intégrante de la composition. Les ouvrières et ouvriers représentés ne figurent cependant pas dans le mouvement ou montrent des expressions particulières : dans les clichés de Kollar, les individus représentés sont toujours conscients de la présence de l'appareil et exercent leur travail de la manière la plus explicite possible afin que les procédés de leur métier puissent être captés dans la photographie<sup>67</sup>.

Ce caractère didactique ainsi que l'importance accordée à la représentation des détails du métier établissent le dialogue entre le texte de Pierre Hamp et les images

---

<sup>64</sup> Cf. P. HAMP, « Mineurs », *op. cit.*, p. 75 et reproduction dans l'annexe 7).

<sup>65</sup> *Id.* p. 73 et 75.

<sup>66</sup> Cf. P. VIEWING, « La cadence du monde », *op. cit.*, p. 18sq. Dans ce paragraphe et le prochain, je reprends l'argumentation de la chercheuse.

<sup>67</sup> Ceci est par exemple visible dans la photographie des ouvrières qui nettoient les lampes des mineurs (cf. P. HAMP, « Mineurs », *op. cit.* p. 27) : leur sourire montre très bien qu'elles n'ont pas été photographiée à la dérobée. A part cela, la composition de la photographie souligne davantage le grand nombre des lampes et se désintéresse, dans ce cas, des ouvrières qui demeurent à l'arrière-plan. La photographie se concentre donc sur la présentation des outils quotidiens des ouvriers.

choisies, étant donné que la photographie présente, certes, les faits évoqués par le texte, mais approfondit aussi d'autres sujets comme la vie familiale. Par ailleurs, les légendes des photographies reprennent, dans la plupart des cas, des formules du texte de Pierre Hamp ce qui rapproche davantage les deux médias. En lisant « Mineurs », le lecteur a cependant l'impression que ce n'est pas moins la photographie qui illustre le texte de Pierre Hamp, mais que la relation serait bien l'inverse à cause du grand nombre des clichés et de leur agencement ordonné : les 96 clichés de Kollar accompagnent un texte de moins de 29 pages<sup>68</sup>. En outre, c'est la photographie qui établit la cohérence entre tous les cahiers de *La France travaille* étant donné que Kollar fournit pour chaque cahier la majorité des prises de vue. Le texte devient ainsi dans *La France travaille* l'annexe d'un reportage notamment photographique et l'ouvrage fait preuve du retournement de la hiérarchie entre les médias qui se laisse également observer dans la presse illustrée de l'époque.

En d'autres termes, Kollar présente des séquences photographiques plus narratives que le texte. Alors que Pierre Hamp présente des statistiques, recueille des faits sur les domaines de travail qu'il présente et ne se soucie pas au premier plan de la forme, la succession des images dans « Mineurs » est très bien orchestrée de sorte que le lecteur a l'impression, en parcourant le reportage et en uniquement regardant les clichés, d'entrer dans le paysage des mines, de voir les sièges d'extraction et de descendre dans les puits avant de ressurgir et de suivre le traitement du charbon et de faire connaissance avec les familles des mineurs. Cette succession narrative d'images permet simultanément de rapprocher davantage des individus et parvient ainsi à donner l'impression d'une rencontre 'humaine', moins objective que les faits listés par Hamp. Ainsi, la photographie assume une partie du travail narratif du reportage et s'empare de certains poncifs de l'esthétique populiste : ainsi, Kollar réussit à traduire la misère des mineurs en photographiant un mineur par derrière afin de mettre en scène sa veste déchirée<sup>69</sup>. Le jeu des ombres dote, par ailleurs, la scène d'une atmosphère sombre et onirique ce qui se rapproche du fantastique social de Mac Orlan. Une autre image, qui met en scène un ouvrier riant qui tapote l'épaule d'un compagnon est une bonne illustration de la solidarité évoquée dans le texte de Hamp<sup>70</sup>. La plupart des images de Kollar, enfin, montrent le dévouement des mineurs à leur travail, mais l'image qui ouvre le reportage et qui montre

---

<sup>68</sup> Ici, je m'oppose donc à Viewing qui prétend que les photographies « accompagnent le récit » (P. VIEWING, « La cadence du monde », *op. cit.*, p. 14). Bien au contraire, le texte accompagne les photographies et il n'y aurait pas de récit sans l'agencement séquentiel des images.

<sup>69</sup> P. HAMP, « Mineurs », *op. cit.* p. 29, reproduction en annexe 8.

<sup>70</sup> *Id.*, p. 21, reproduction en annexe 9.

un mineur marocain qui semble porter une poutre en bois sur l'épaule se rapproche de la mise en scène de la passion du Christ et l'illustre donc particulièrement<sup>71</sup>.

De cette façon, le texte fonctionne comme extension des images ; la relation entre les deux est soulignée par les légendes qui reprennent souvent des extraits du texte. Cette remarque ne doit cependant pas obscurcir le fait que l'interaction intermédiaire entre photographie et texte ne réussit pas toujours aussi bien que dans le cas des textes de Pierre Hamp. Tandis que le procédé photographique demeure toujours semblable à l'ordre chronologique des étapes du travail et du loisir pendant la journée dans le domaine d'un certain métier, l'écriture de *La France travaille* varie perceptiblement entre les différents auteurs du recueil. Dans ce contexte, il convient d'indiquer surtout la collaboration des écrivains au centre du groupe populiste André Thérive et Jean Prévost qui présentent également des textes pour *La France travaille*. Leurs écritures diffèrent cependant drastiquement du procédé de Pierre Hamp : dans les deux cas, les écrivains procèdent à une idéalisation des métiers qu'ils présentent tout en soulignant, en revanche, l'écart qui les sépare des milieux qu'ils décrivent.

Dans le cas de Jean Prévost, qui décrit pour *La France travaille* le domaine des bateliers et des mariniers, le point de vue éloigné de l'instance narrative se signale dès le début par l'insistance sur le mythe de l'aventure qui entourerait le métier du batelier et qui se reflèterait dans les livres d'Hector Malot, Robert Louis Stevenson ou encore dans la peinture hollandaise<sup>72</sup>. Ce mythe de l'« idylle »<sup>73</sup> du métier n'est encore renforcé par le fait que Prévost évoque la difficulté d'entrer en contact avec le milieu qu'il décrit :

Tentez de causer avec les mariniers sur le chemin de halage : ils ne vous diront rien qui vaille – méfiants comme des paysans, dédaigneux comme des ouvriers, indifférents comme des gens qui voient bien assez et bien trop de monde. Si vous voulez les entendre, attendez dans leurs auberges que deux équipes se rencontrent, ou que des équipages qui n'ont point de ménagère à bord demandent à déjeuner ; ils attaqueront d'abord le pain avec leurs propres couteaux ; ils garderont, jusqu'à la consommation des viandes, le silence du laboureur qui se refait. [...] Au moment du marc ou du tafia, ils renversent d'un coup le petit verre dans le café sans en perdre une goutte, et ils parlent enfin.<sup>74</sup>

Chez Jean Prévost se montre ainsi plus l'abîme qui sépare l'auteur des milieux qu'il décrit qu'une élucidation véritable du métier des mariniers. Mais paradoxalement, le style se rapproche davantage du grand reportage tel qu'il se trouve à cette époque dans les journaux, ce qui sera confirmé au cours du chapitre suivant : le journaliste entre dans son

---

<sup>71</sup> Son visage ridé exprime le dévouement complet au travail, à la fois concentré et douloureux (*Id.*, p. 14, reproduction en annexe 10).

<sup>72</sup> J. PREVOST, « Mariniers et bateliers », dans Horizons de France (éd.), *La France travaille* I, Paris, Horizons de France, 1932, p. 141-164, p. 142.

<sup>73</sup> *Id.*, p. 143.

<sup>74</sup> *Id.*, p. 147-149.

texte comme personnage qui agence le texte et rapporte la manière dont il parvient à parler avec les individus qui sont au centre de son sujet<sup>75</sup>. Mais chez Prévost il manque l'établissement d'un inventaire des gestes et des coutumes du métier tel qu'il se montre chez Hamp. Au niveau de l'illustration photographique, on peut en revanche apercevoir l'attention de Kollar qui se concentre encore une fois davantage sur le chargement des remorqueurs et l'entrée des bateaux dans les ports parisiens<sup>76</sup>. Les légendes décrivent aussi les étapes du travail en bateau alors que Prévost rapporte davantage des anecdotes et ses expériences personnelles quand il entre en contact avec les bateliers. Dans son reportage, la photographie n'entre donc guère en dialogue avec le texte, les deux médias portent un regard bien distinct sur le même sujet.

Un phénomène similaire se laisse observer dans le cahier « Journalisme » écrit par André Thérive. Si dans la première partie de son texte Thérive présente la presse comme un des moteurs essentiels de la modernité et s'il emploie volontiers l'argot des journalistes afin de décrire les salles des rédactions, les parties qui concernent la véritable impression des journaux et la distribution deviennent sous sa plume moins claire et empruntent l'apparence d'un métier mythique. De cette manière, Thérive révèle un seuil invisible entre les métiers qui se rapprochent de la presse :

J'avoue que le personnel rédigeant éprouve pour le personnel imprimant une passion malheureuse, un dépit amoureux. On se sent tous frères. Aux grandes occasions on trinque ensemble. Le journalisme offre un des meilleurs exemples de coupe verticale et de solidarité dans la société : le prolétariat, manuel ou intellectuel, a ici des limites fort imprécises, d'autant plus que les typos sont souvent très cultivés : on en voit qui cachent leurs titres universitaires, et les correcteurs professent une estime médiocre de la 'littérature' de ces messieurs d'en-haut. Mais ces membres d'un même corps ont peu d'occasions de fraterniser. Ils ne sont même pas syndiqués ensemble, ce qui fait que l'ouvrier a un statut, des droits, des garanties et le bourgeois presque rien. Curieux retour des choses. Apologue paradoxal dont je laisse à tirer les leçons. Ce qui importe jusqu'ici est de montrer quel attrait la *Composition* exerce sur la *Rédaction*. D'abord par l'odeur spécifique que répandent ces salles du rez-de-chaussée ou du souterrain où l'on ne descend pas sans un battement de cœur, comme le passager d'un navire qui explore la chaufferie.<sup>77</sup>

Contrairement aux mineurs de Pierre Hamp, les employés de la presse ne sont pas tous égaux, même si un sentiment de fraternité les unit. Thérive constate surtout la précarité

---

<sup>75</sup> Cette technique de l'écriture du reportage se rapproche, par exemple, des stratégies de narration dans les reportages de Magdeleine Paz, cf. A. MATHIEU, « Magdeleine Paz, personnage de ses reportages », dans M. Boucharenc (éd.), *Roman & reportage. Rencontres croisées*, Actes du séminaire du Centre des Sciences de la Littérature française, Université Paris Ouest Nanterre (2010-2012), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2015, p. 113-123, p. 115.

<sup>76</sup> Cf., à titre d'exemple, la présentation du travail des débardeurs (J. PREVOST, « Mariniers et bateliers », *op. cit.* p. 160).

<sup>77</sup> A. THERIVE, « Journalisme », dans Editions Horizons de France (éd.), *La France travaille II*, Paris, Horizons de France, 1934, p. 382-395, p. 390sq. Italiques reprises de l'original.



des journalistes néophytes qui ne profitent pas des syndicats des imprimeurs même si les deux travaillent pour la même entreprise. Malgré cette inégalité, les journalistes seraient néanmoins attirés par l'atmosphère de l'impression, notamment par l'odeur et par le bruit des machines.

Dans les deux cas, il est clair quel point de vue Thérive partage, même s'il affirme s'abstenir d'un jugement de la situation socio-économique : André Thérive prend la position des journalistes, étant lui-même chroniqueur de nombreux journaux et revues, notamment du *Temps*. Cela devient évident quand il préfère utiliser « on » pour aborder le sujet de la fraternité entre les métiers ou quand il est question de « descendre » aux salles d'impression : Thérive s'inclut dans le groupe des journalistes et des employés qui travaillent 'en haut', il partage leur perspective quand il aborde les injustices qui parviennent à abaisser le statut des employés « bourgeois » face aux ouvriers ainsi que quand « on » descend dans l'imprimerie. En conséquence, Thérive ne garde pas la distance objective telle qu'elle se montre chez Hamp.

Son texte, en outre, ne suit pas le même rythme que les photographies qui sont davantage centrées sur les machines et les métiers techniques alors que Thérive aborde plutôt la rumeur et la nervosité des journalistes dans la salle de rédaction. Il semble donc que la logique de la répartition entre texte et image soit chez Thérive l'inverse de celle que j'ai observé chez Hamp : le texte montre l'approche personnelle et insiste sur les émotions des visiteurs et du narrateur, mais la photographie poursuit la présentation neutre des métiers de l'imprimerie. L'imprimerie devient simultanément dans le texte de Thérive un lieu magique qui rappelle un navire et dans lequel le narrateur guide le lecteur comme un rédacteur le ferait avec de nouveaux employés : « Passez les rouleaux ou le ruban perforé destiné aux monotypes roule sur des machines à écrire qu'on dirait destinées à tous les aveugles de Paris. Arrivez au fondeuses, lino ou mono, plongées dans leur bon parfum d'huile » (191). Malgré l'appel au lecteur, Thérive n'explique pas – contrairement à Hamp – les termes spéciaux et le laisse en dehors du milieu qu'il décrit ; l'usage de la terminologie technique doit donc notamment donner l'impression que le narrateur connaît bien le milieu et doter ainsi son récit d'un effet de réel et même d'une certaine authenticité.

En général, le cahier « Journalisme » ne traduit que l'atmosphère d'une rédaction et pas véritablement les métiers ; quant au travail des imprimeurs, Thérive fait preuve d'une certaine ignorance qui le porte à l'idéalisation mythique du métier : il montre leur milieu comme un monde à soi qu'il fait découvrir au lecteur comme un aventurier décrirait

un pays lointain. Cet « exotisme du point de vue »<sup>78</sup> est certes une stratégie courante du reportage de l'époque, mais il s'éloigne de l'objectif éducatif de l'ouvrage et montre ainsi les différences d'écriture qui coexistent sous le titre de *La France travaille*.

La collaboration d'auteurs affirmés comme Thérive et Prévost illustre cependant que l'esthétique sous-jacente du projet de *La France travaille* doit poursuivre les mêmes objectifs que la littérature populiste : la mise en scène du pittoresque du monde du travail, un peu plus didactique que les romans, mais toujours effectuant une esthétisation apolitique des milieux décrits qui doit insister sur la force du 'peuple', malgré sa pauvreté et grâce à son solidarité et son éthique de travail. De ce point de vue, *La France travaille* doit parvenir à une héroïsation de la force ouvrière qui se présente comme alternative à l'idéalisation de la classe ouvrière par les communistes : en effet, les ouvriers ne sont jamais montrés comme classe, mais comme des individus pourvus d'un savoir-faire qui les rapproche des artisans<sup>79</sup>. Les textes et les photographies des reportages s'accordent donc bien avec l'esthétique populiste, même si la dernière ne reprend pas toujours les mêmes codes esthétiques que la littérature populiste ; l'enchevêtrement entre photographie et reportage contribue cependant au rapprochement de toute l'œuvre de Kollar pour *La France travaille* à l'esthétique populiste.

Les exemples des cahiers de Pierre Hamp, de Jean Prévost et d'André Thérive partagent donc, malgré les différences évidentes de traitement, la vision du travail, de la modernité et de la tradition : dans les trois cas, le travail est idéalisé comme un champ de la passion humaine, qui meut les individus et qui leur rend une certaine dignité. Les machines et l'industrialisation ne sont pas regardées comme des menaces de la vie populaire en soi, car elles ne concernent pas encore les pratiques et coutumes des métiers selon les auteurs : en effet, aucun des trois s'intéresse à la montée de la pression sociale, au chômage de masse et aux grèves qui préparent simultanément l'essor du Front Populaire<sup>80</sup>. Bien au contraire, la mise en scène des milieux des différents métiers corrobore les poncifs établis des ouvriers comme des personnes taciturnes et simples, pleines d'astuces et savants de leurs métiers respectifs, moralement supérieurs par leur franchise et leur courage. Il n'est donc pas erroné si l'on considère *La France travaille*, au moins au niveau de ses textes, comme une grande entreprise de reportage populiste sur le travail : comme déjà dit, il ne s'agit pas d'un ouvrage militant, mais plutôt d'un échantillon

---

<sup>78</sup> M. BOUCHARENC, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>79</sup> J.-F. CHEVRIER, « *La France travaille* : Les vertus de l'illustration », *op. cit.*, p. 34.

<sup>80</sup> En effet, Chevrier montre qu'aucun des fascicules de *La France travaille* n'aborde la question des conflits sociaux (cf. *Id.*, p. 33sq).

du patriotisme moderne qui ne se justifie pas uniquement par les traditions et par le folklore, mais aussi par les développements techniques dans les domaines industriels<sup>81</sup>.

La photographie de François Kollar, quant à elle, contribue à ce projet et corrobore cette impression d'un modernisme modéré en illustrant l'ingéniosité des ouvriers français et de leurs domaines de travail. Certes, les photographies ne racontent pas la même histoire que les textes de *La France travaille*, comme je l'ai montré ci-dessus, mais si François Kollar se tient souvent à la représentation de chaque étape de la production industrielle dans une certaine branche de travail, ces photographies ne doivent pas constituer un reportage photographique sur la condition ouvrière, mais plutôt sur les techniques du travail et leur application parfaite par la main-d'œuvre française. Comme le décrit François Chevrier, les images de François Kollar s'intègrent bien dans la commande d'Horizons de France, étant donné que le photographe ne cherche pas à interroger l'arrière-plan sociologique de ses sujets photographiques : bien au contraire, il se limite souvent à la représentation des ouvriers dans le mouvement de leur travail, interagissant avec les machines ou n'enregistre que le geste de la main qui opère avec les outils dans un très gros plan. Par conséquent, il les objective et se refuse ainsi à la création d'une œuvre photographique militante<sup>82</sup>. En effet, Kollar a toujours gardé ses distances au militantisme et n'a pas intégré, par exemple, l'AEAR, contrairement à la majorité de ses collègues<sup>83</sup>. En général, le modernisme de la Nouvelle Photographie,<sup>84</sup> école de photographie artistique dont Kollar fait partie, s'intègre sans se heurter véritablement dans le modernisme patriotique du projet éditorial de *La France travaille*.

Néanmoins, les prises de vue que Kollar offre dans *La France travaille* ne se distinguent pas drastiquement des reportages photographiques dans d'autres contextes de l'entre-deux-guerres. Il suffit d'observer les ouvrages d'autres photographes de la Nouvelle Vision comme Germaine Krull qui crée à cette époque ses *Fers*, mais aussi des reportages pour la presse illustrée où son œuvre est cependant utilisé d'une manière légèrement distincte. Dans ce contexte, il est possible de comparer *La France travaille* avec les reportages qui paraissent dans la même période dans le magazine photographique *VU* de Lucien Vogel.

### 7.2.3. Une enquête journalistique : « Ouvrières de Paris » d'Emmanuel Berl et Germaine Krull

---

<sup>81</sup> C'est également l'opinion de Pia Viewing (P. VIEWING, « La cadence du monde », *op. cit.*, p. 15).

<sup>82</sup> J.-F. CHEVRIER, « *La France travaille* : Les vertus de l'illustration », *op. cit.*, p. 39.

<sup>83</sup> *Id.*, p. 43, note 27.

<sup>84</sup> À propos de la Nouvelle Photographie ou la Nouvelle Vision en France et le rôle de Kollar cf. D. LEENAERTS, *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940): entre photographie d'information et photographie d'art*, Bruxelles/New York, Peter Lang, 2010, p. 86-105.

Une comparaison entre *La France travaille*, qui fait dialoguer l'écrit et la photographie, et un grand reportage photographique sur le travail ouvrier dans le magazine *VU* mettra en lumière les différences et les cohérences entre l'imaginaire patriotique de la valeur du travail industriel et une représentation plus engagée des conditions de travail. Pour l'économie du travail, je me limite au reportage d'Emmanuel Berl et de Germaine Krull sur « L'ouvrière de Paris » qui a été publié dans la revue photographique *VU*.

Avant de comparer les deux ouvrages, il convient de situer le magazine *VU* dans le champ littéraire et journalistique. *VU* est publié pour la première fois en 1928 et se présente à première vue comme un hebdomadaire d'actualité illustré. Ce qui distingue la publication d'autres revues illustrées est cependant la prédominance de la photographie : chaque numéro contient entre 50 et 100 clichés sur 20 pages<sup>85</sup> qui construisent sur une ou deux double pages des reportages photographiques portant sur les sujets les plus divers comme la rentrée des écoliers<sup>86</sup>, des chats<sup>87</sup>, des séries de portraits, mais aussi sur le chômage de masse<sup>88</sup>, les conditions de vie des ouvrières à Paris<sup>89</sup> ou les abattoirs de la Villette<sup>90</sup>. Dans ce contexte, le reportage écrit prend moins d'envergure et se limite parfois à un commentaire des photographies. *VU* prête une attention particulière à la qualité des photographies fournies et tente de présenter un regard artistique et unique sur les sujets. Afin d'y aboutir, le magazine engage notamment des photographes qui suivent la nouvelle esthétique introduite en Allemagne par László Moholy-Nagy<sup>91</sup>, appelé la Nouvelle Photographie, tels Germaine Krull, André Kertész, Brassai ou même François Kollar. L'objectif du directeur de la revue Lucien Vogel est de promouvoir un nouveau regard qui se distingue complètement de la photographie de presse classique<sup>92</sup> et de le présenter dans le cadre d'une mise en page plus libre et innovatrice. Les photographies sont accompagnées de textes d'intellectuels qui se situent à gauche et proche des cercles

---

<sup>85</sup> M. FRIZOT et C. de VEIGY (éd.), *VU: le magazine photographique 1928 - 1940*, Paris, Éditions de La Martinière, 2009, p. 11.

<sup>86</sup> KEYSTONE, ECCE PHOTO, NEOPHAT, WIDE WORLD (photos), « La rentrée des classes », *VU*, n° 186, 1931, p. 2323.

<sup>87</sup> GORTA (photos), « Miaou ! », *VU*, n° 368, 1935, p. 426-427.

<sup>88</sup> L. DURTAİN, « Chômage », *VU*, n° 213, 1932, p. 506-507bis.

<sup>89</sup> E. BERL et G. KRULL, « Les ouvrières de Paris », *VU*, n° 247-252, 1932-1933, p. 1925-1928, 2011-2014, 2047-2051, 2079-2082, 12-15, 43-47.

<sup>90</sup> C. RIM, « La Villette rouge », *VU*, n° 166, 1931, p. 698-700. Le reportage de Rim reprend des photographies de la série « Aux abattoirs de la Villette » d'Eli Lotar, précédemment publiées dans *Documents* en 1929.

<sup>91</sup> Danielle Leenaerts montre que le magazine en soi trouve ses inspirations dans la presse illustrée allemande, cf. D. LEENAERTS, *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940)*, *op. cit.*, p. 21-25.

<sup>92</sup> Dans ses mémoires, Germaine Krull rappelle que Lucien Vogel s'est intéressé à son œuvre à cause des *Fers* et de leur perspective insolite, cf. G. KRULL, *La vie mène la danse*, F. Denoyelle (éd.), Paris, Éditions Textuel, 2015, p. 195sq.

d'avant-garde comme Emmanuel Berl ou Carlo Rim. Grâce à ces collaborateurs, *VU* prend une place prépondérante dans le photojournalisme de l'entre-deux-guerres ; après la guerre, le magazine devient même le modèle de la revue photographique nord-américaine, *Lifé*<sup>93</sup>.

Dans le contexte d'une comparaison des formes de représentation du travail entre *La France travaille* et *VU*, il suffit de s'intéresser au reportage de Germaine Krull et Emmanuel Berl sur les « Ouvrières de Paris ». Divisé en six parties, le reportage écrit par Berl rapporte ses observations dans les usines et ateliers qui emploient notamment ou uniquement des femmes. Mais Berl ne s'arrête pas là : en vérité, les « ouvrières » qui figurent dans le reportage ne sont pas uniquement employées dans des usines, des manufactures ou même des ateliers : Berl s'intéresse aussi aux modistes, aux téléphonistes, même aux mannequins<sup>94</sup>, aux vendeuses des grandes magasins et aux coiffeuses. Autrement dit, le reportage de Berl doit plus ou moins couvrir l'ensemble des travaux féminins pensables en ville à l'époque – à part le secteur des soins (infirmières, sage-femme, femme de ménage) – étendant ainsi la signification de la notion d'« ouvrière ». Ce portrait complet du travail féminin ressemble au projet encyclopédique de *La France travaille* ; pourtant, il comporte un objectif qui est pour la plupart exclu du recueil d'Horizons de France : Berl consacre les deux dernières parties de son reportage aux conditions de vie de l'ouvrière et aux loisirs qu'elle se permet. En résulte donc plutôt le portrait complet des femmes qui travaillent et non du travail féminin ; transcendant la question du travail féminin, Berl dresse le portrait de la condition ouvrière au féminin. À ce niveau, le reportage publié dans *VU* va bien au-delà de la plupart des textes de *La France travaille*. Ce n'est que dans « Mineurs » que Pierre Hamp évoque, d'une manière assez sommaire, les loisirs de ses ouvriers.

Mais ce n'est pas uniquement à ce niveau que la vision de l'ouvrière parisienne diffère de la stratégie de représentation qu'empruntent les auteurs de *La France travaille*. En vérité, l'objectif du reportage de *VU* se distingue complètement de l'ouvrage

---

<sup>93</sup> M. FRIZOT et C. de VEIGY (éd.), *Vu, op. cit.*, p. 21.

<sup>94</sup> Berl concède que la catégorisation du mannequin comme ouvrière paraît bizarre, mais la justifie par l'aliénation et par la précarité de leur statut : « J'ai longtemps hésité s'il fallait ou non ranger les mannequins parmi les ouvrières de Paris. [...] Les mannequins sont d'abord des filles qui travaillent. Elles font un travail dur, de plus en plus dur, car les maisons diminuent leur personnel et multiplient leurs défilés. Jadis, les robes qu'elles empruntaient constituaient pour elles un très grand avantage. [...] Bon gré, mal gré, elles accomplissent leur fonction de poupées, effacent de leurs figures, l'expression qui dérangerait l'équilibre des fards, ne peuvent être que mannequins parce que, hors de la cabine, elles tombent, ou dans la pauvreté, ou dans le luxe dont l'équilibre instable les détermine et hors duquel, sauf exceptions très rares, elles se sentiront déplacées. » (E. BERL et G. KRULL, « Les ouvrières de Paris », *op. cit.*, III, p. 2050sq.). Je montrerai par la suite que ce sont justement la perte de l'individualité et la menace de la crise qui caractérisent le statut de l'ouvrière chez Berl.

d'Horizons de France, étant donné qu'Emmanuel Berl souligne toujours la misère, l'insécurité du travail, le manque de liberté ainsi que la détérioration de l'apparence physique – et, à une moindre échelle, de la santé – de l'ouvrière. La pauvreté et les conditions de vie misérables sont dénoncées dans la cinquième partie du reportage en ces mots :

L'ouvrière de Paris ne gagne pas de quoi subvenir à son existence. Son drame, c'est de tendre toujours à une liberté qui se dérobe. Elle ne trouve pas une chambre, fût-ce la plus sordide, à moins de 70 francs par mois. Elle ne peut manger à moins de 12 à 15 francs par jour, si elle assouvit sa faim. Elle dépense environ soixante francs de transport, si, comme il advient généralement, elle ne parvient pas à se loger près de l'endroit où elle travaille. [...] Voilà donc six à sept cents francs qui sont indispensables. Or, son salaire est fréquemment inférieur à 650 francs par mois, surtout si on en déduit la cotisation aux Assurances sociales. Le salaire, d'autre part, n'a pas la même régularité que la succession des jours : il y a le chômage, il y a les mortes saisons, il y a les jours fériés.<sup>95</sup>

Selon Berl, le travail féminin est toujours considéré par le marché comme une activité supplémentaire pour le foyer de sorte que l'ouvrière ne peut pas gagner assez d'argent pour vivre de façon indépendante. Elle doit donc toujours faire des économies et ne peut pas financer une vie ordinaire, à plus forte raison que le travail n'est pas stable, comme Berl le montre aussi dans d'autres contextes de son reportage<sup>96</sup>.

En outre, la discussion de la beauté et de la féminité de l'ouvrière revient sous la plume d'Emmanuel Berl. Il déplore notamment le manque de grâce des ouvrières dans les usines ainsi que des plumassières<sup>97</sup>, alors que la beauté féminine est parmi les grands avantages du métier des vendeuses : « [s]i pauvre [sic !] soient-elles, elles n'oublient jamais leur féminité »<sup>98</sup>. Si la beauté est pour Emmanuel Berl visiblement une valeur primordiale, il souligne que les dactylographes qui détiennent en comparaison le meilleur poste dans le travail féminin, n'ont pas droit de paraître trop élégantes afin d'être employées parce que les patrons auraient peur de leur pouvoir de séduction et, en conséquence, de l'influence potentielle qu'elles pourraient avoir au sein de l'entreprise<sup>99</sup>. Chaque forme de travail aurait ainsi l'inconvénient qu'il menace l'existence de la femme : soit d'une forme très concrète à cause du danger du travail, soit à cause du salaire trop bas, soit en raison de l'aliénation de la femme de son apparence – et de son état – naturelle, en occurrence, de la beauté.

---

<sup>95</sup> *Id.*, V, p. 13.

<sup>96</sup> Il en est notamment question à propos de la fabrique de paillettes, cf. *Id.*, I, 1928.

<sup>97</sup> Cf. *Id.*, I, p. 1926 : « Elles ont les cheveux protégés par un linge, mais les mains complètement recouvertes de peintures. Sont-ce encore des femmes ? » ; *id.*, II, p. 2018 : « Mais ces fées sont trop lasses, vraiment. L'une d'elles est si fatiguée, si découragée, qu'elle étale sa colle à même le dos de sa main gauche. [...] Je regarde sa chevelure, terne, hirsute, empennée. Il est clair qu'elle a renoncé à tout... »

<sup>98</sup> *Id.*, IV, p. 2080.

<sup>99</sup> *Id.*, IV, p. 2081sq.

De cette façon, le reportage d'Emmanuel Berl ne célèbre pas comme *La France travaille* le progrès de l'industrie moderne. Bien au contraire, « Les ouvrières de Paris » insiste sur l'état d'oppression que souffrent les ouvrières et à quel point elle se trouvent aliénées de leur état naturel comme femme. Son reportage se présente, de cette façon, bien davantage comme un texte engagé. Cela devient plus clair si l'on regarde notamment la dernière partie du reportage consacré aux loisirs : Berl dénonce les difficultés de financer les activités du temps libre pour la plupart des ouvrières, mais insiste notamment sur la valeur subversive de la culture populaire qui permet une liberté extraordinaire pour les ouvrières particulièrement dans les bals-musettes :

[...] l'atmosphère du musette [...] reste[...] franche et libre. Les femmes ont l'air contentes. L'une parce qu'elle est heureuse de danser, l'autre parce qu'elle retrouve son homme qui lui manifeste le respect dû au travail. L'ouvrière se repose de ses journées, la prostituée de ses nuits, la chômeuse oublie qu'elle n'a plus de ressources, la musique atténue la conscience qu'elle a de la misère. L'une espère le beau monsieur qui va entrer et qui tombera amoureux d'elle. L'autre, le metteur en scène qui, la voyant jolie, lui fera faire un essai au studio. L'autre, le marlou astucieux qui a des combines. Et comme le musette ignore les frôlements suspects, les mots à double sens, il garde une camaraderie très charmante que ne gête [sic !] même pas les petits vols commis à droite ou à gauche dans les sacs.<sup>100</sup>

À propos des bals-musettes, Berl remarque que la littérature, le journalisme et toute la culture bourgeoise identifient toute expression populaire et en particulier les rassemblements mixtes que sont les musettes comme des signes d'immoralité et de délinquance. Berl, quant à lui, montre dans son texte que cette atmosphère de divergence morale n'est que, pour la plupart des cas, une façade « pittoresque »<sup>101</sup> derrière laquelle se cache la libération des ouvriers et ouvrières de leur quotidien oppressant. Cette oppression n'est pas uniquement causée par le travail, mais aussi par les mœurs ouvrières qui se montrent dans la cinquième partie de son reportage encore plus limitées que celles de la bourgeoisie : selon Berl, le culte de la « simplicité »<sup>102</sup> règne auprès des ouvrières parisiennes ce qui signifie qu'elles ne se permettent rien que le plus nécessaire, que ce soit au niveau matériel ou au niveau moral. En résulte une « morale villageoise »<sup>103</sup> qui ne s'adapte guère aux modes de vie modernes et qui aggraverait donc les conditions de vie des ouvrières. Les bals-musettes, en revanche, représenteraient un des rares exutoires qui, par ailleurs, permettraient également une ouverture de la classe sociale face à une grande bourgeoisie attirée par le « pittoresque », mais aussi aux 'bas-fonds' de la société. Le bal-musette est donc pour Berl le lieu de rencontre du 'peuple', expression de la joie populaire

---

<sup>100</sup> *Id.*, VI, p. 46.

<sup>101</sup> *Id.*

<sup>102</sup> *Id.*, V, p. 14.

<sup>103</sup> *Id.*

et creuset social. Il permet de quitter, même si de façon éphémère, les contraintes morales de la classe et du travail.

Pour la même raison, les rues pendant les soirs du week-end seraient le symbole de liberté :

Là on entend des rires, on voit les yeux qui se chargent du désir d'entrer dans tel ou tel de ces établissements où on leur fournira des images standards. Ils ne pensent plus au convenable. Ils ne sont pas soumis à la roue du divertissement ni du travail. Rue de la Gaîté, rue de Belleville, rue de Ménilmontant. Victuailles étalées. Moments très brefs où l'ouvrière devient soi, où on la sent pareille à celle qui, dans ces mêmes rues, se tint debout devant les barricades et tenaient les cartouchières des hommes combattant pour leurs droits. Possession de la rue qu'aucune bourgeoise n'aura jamais et où l'amitié du peuple pour le peuple indéfiniment circule.<sup>104</sup>

C'est le point final et culminant du reportage d'Emmanuel Berl. Les loisirs et surtout la promesse de pouvoir « s'amuser » détiennent la force de libérer l'ouvrière et d'éveiller en elle la force révolutionnaire qui distinguait les femmes du 'peuple' pendant les révolutions et du temps de la Commune de Paris. En laissant terminer son reportage sur l'évocation du passé révolutionnaire des classes ouvrières, l'auteur d'essais polémiques comme *Mort de la pensée bourgeoise* ou *Mort de la morale bourgeoise* appelle au non-conformisme des ouvrières et inscrit ainsi son reportage dans un contexte militant de gauche. Berl lutte avec ses écrits pour le bouleversement de l'ordre social tout en gardant son indépendance face aux partis politiques<sup>105</sup> ; son appel aux ouvrières montre cependant clairement ses sympathies pour le communisme et pour le dépassement de la société de classe.

Par conséquent, son texte revient sur le fait que la situation de logement de l'ouvrière n'a guère changée depuis les deux derniers siècles et montre donc que la vie ouvrière est bien enracinée dans les traditions de la société française. Mais contrairement aux textes de *La France travaille* qui prônent la tradition comme un avantage, elle figure chez Berl comme un signe de la discrimination de la classe ouvrière quant au progrès : « L'eau manque. Il faut aller la chercher à l'étage, souvent dans la cour. Les water-closets sont infects. Il n'y a point de chauffage. La maison toute entière sent l'humidité, la vieillesse, le linge, le pourri, l'insecte mort »<sup>106</sup>. La situation traditionnelle de logement à Paris montre donc que le progrès et avec lui l'hygiène ne sont pas accessibles pour les ouvrières. L'impossibilité de jouir du progrès expliquerait aussi les mœurs conservateurs des ouvriers. Au lieu de célébrer donc l'enracinement de la classe ouvrière dans la tradition, Berl souligne l'état déplorable des conditions de vie et s'oppose donc à l'esthétisation populiste de la misère.

---

<sup>104</sup> *Id.*, VI, p. 47.

<sup>105</sup> Cf. M. EINFALT, *Nation, Gott und Modernität...*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>106</sup> E. BERL et G. KRULL, « Les ouvrières de Paris », *op. cit.* V, p. 251.



Si le reportage de Berl s'oppose donc à *La France travaille* par son caractère militant et la poussée révolutionnaire qui va à l'encontre du patriotisme progressiste de l'autre ouvrage, la photographie de Germaine Krull fournit une autre image et ne se différencie guère des prises de vue de Kollar. Les deux photographes présentent dans les ouvrages respectifs surtout des portraits des ouvriers et ouvrières pendant le travail, alternant des représentations qui les objectivent comme une fonction de l'appareil et celles qui, tout au contraire les humanisent. La première page du grand reportage s'ouvre à ce titre sur un portrait d'une jeune et jolie ouvrière devant l'usine. Cette image fait résonner le début du reportage de Berl qui décrit l'arrivée des ouvrières à leur travail et notamment un couple d'amoureux ; mais au lieu de montrer les inconvénients du travail, le sourire semble souligner la félicité de la personne. En outre, la légende de la photographie explique que « [c]elle-là aime l'usine »<sup>107</sup>. De cette façon, l'image de Germaine Krull semble entreprendre l'esthétisation de la condition ouvrière qui est absente chez Berl. Le jeu intermédial, qui semble se baser sur des rappels clairs entre texte et image, montre donc une ambiguïté : au lieu de montrer les plaies et les cicatrices des ouvrières, sur lesquelles Berl insiste, les photographies de Krull montrent des jeunes femmes jolies à leur lieu de travail qui est même parfois décoré par des photographies de vedettes de cinéma<sup>108</sup>. De cette façon, l'usine est uniquement représenté comme un lieu qui se rapproche du foyer personnel, presque idyllique.

Dans sa préface à un catalogue d'exposition, Madeleine Reberieux identifie trois formes générales de la représentation du travail dans les arts plastiques : les tableaux peuvent soit s'inscrire dans une « vision pédagogique du travail », soit ils glorifient l'effort et la peine des individus travaillants, soit ils mettent en scène la libération des laboureurs<sup>109</sup>. Comme nous l'avons déjà vu, les photographies de François Kollar s'inscrivent avant tout dans le premier contexte et excluent complètement la troisième catégorie. Quant aux photographies de Germaine Krull et des autres photographes qui contribuent au reportage, l'équilibre se décale légèrement, mais la troisième catégorie n'y figure pas non plus. En revanche, on voit une autre représentation de l'ouvrière qui est presque absente dans l'œuvre de Kollar, c'est-à-dire le portrait en dehors du lieu de travail.

Afin de mieux rendre compte de la représentation du travail dans la photographie et des différences entre la représentation de Kollar et de Krull, il faut donc se référer à un

---

<sup>107</sup> *Id.*, I, p. 1925. Reproduction de la photographie en annexe 12.

<sup>108</sup> *Id.*, I, p. 1927.

<sup>109</sup> M. REBERIEUX, « Préface », dans J. Lacambre (éd.), *Images du travail: peintures et dessins des collections françaises*, Musée national Fernand Léger, Biot, Alpes-Maritimes, 6 juillet-7 octobre 1985, Paris, Ministère de la culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 11-29 , p. 28sq.

système de catégories qui s'adapte mieux aux usages du média. Pour cette raison, je m'appuie par la suite au « répertoire » que Michel Peroni et Jacques Roux ont dressé pour la photographie des ouvriers en usine<sup>110</sup>. Selon leur catégorisation, les photographies qui mettent en scène les gestes des ouvriers et qui découpent ainsi des parties du corps de l'ouvrier et le mettent en contexte avec la machine donnent l'impression d'une fusion entre l'humain et l'industriel<sup>111</sup>. Ces images, par exemple, se trouvent souvent chez François Kollar, mais ne figurent guère chez Germaine Krull<sup>112</sup>. Dans la plupart des photographies des deux artistes, le spectateur voit les ouvriers et ouvrières au travail soit seul devant les machines, soit dans une équipe, mais le regard ne rencontre guère l'appareil photo dans un tel contexte. L'effet d'une telle photographie est l'impression 'naturaliste' de la photographie qui ne semble pas interférer avec le travail en soi et qui construit une « figure typique »<sup>113</sup> du travailleur. Une telle photographie réduit donc le personnage représenté à la fonction de son travail et ne lui concède pas une individualité qui va bien au-delà de son activité. Germaine Krull cherche à s'opposer à une telle déshumanisation des ouvrières, par exemple en photographiant également des clichés que les ouvrières ont affichés dans leur poste de travail en prêtant plus d'attention à la représentation de ses personnages en dehors du contexte de travail<sup>114</sup>, ce qui est très rare dans la photographie de François Kollar. Lui, en revanche, renforce plutôt l'impression d'une approche impersonnelle étant donné que beaucoup d'images se consacrent à la représentation du lieu de travail sans ouvriers ou avec des travailleurs qui servent uniquement à rendre compte de la taille des machines et constructions au centre du cliché.

En règle générale, il convient donc de constater que la photographie de Germaine Krull prête encore plus d'attention à la représentation de l'humain et à l'humanisation de l'ouvrière alors que Kollar concentre ses clichés sur les machines et l'industrie. Il ne s'agit cependant que d'une tendance assez faible, étant donné que les cahiers de *La France travaille* contiennent également des portraits d'ouvrier dont le regard dans la caméra et la délocalisation du lieu de travail à cause de la large profondeur du champ du cliché

---

<sup>110</sup> M. PERONI et J. ROUX, « La représentation photographique de l'homme en usine. Un répertoire raisonné », dans M. Peroni et J. Roux (éd.), *Le travail photographié*, Paris [Saint Etienne], CNRS Editions/Publications de l'Université de Saint Etienne, 1996, p. 137-172.

<sup>111</sup> *Id.*, p. 148.

<sup>112</sup> Dans la première partie du reportage, on voit le seul exemple d'une telle photographie dans la manufacture d'enveloppes où Krull focalise les pieds d'une ouvrière sur les pédales d'une machine à plier (E. BERL et G. KRULL, « Les ouvrières de Paris », *op. cit.*, I, p. 1927).

<sup>113</sup> M. PERONI et J. ROUX, « La représentation photographique de l'homme en usine. Un répertoire raisonné », dans M. Peroni et J. Roux (éd.), *Le travail photographié*, Paris : [Saint Etienne], CNRS Editions ; Publications de l'Université de Saint Etienne, 1996. M. PERONI et J. ROUX, « La représentation photographique de l'homme en usine. Un répertoire raisonné », *op. cit.*, p. 166.

<sup>114</sup> E. BERL et G. KRULL, « Les ouvrières de Paris », *op. cit.* V, 14.

provoque un effet de forte humanisation de l'ouvrier<sup>115</sup>. Les légendes des photographies de Germaine Krull soulignent cependant que l'ouvrière ne se réduit pas à son rôle social ; pendant ses loisirs, « [i]l n'y a plus ici ni modiste, ni couturière, ni artisane, rien d'autre qu'une petite fille qui s'amuse »<sup>116</sup>. La photographie brise ainsi le lien d'identification avec des ouvriers d'une certaine usine. Les clichés choisis garantissent donc en tendance plus de liberté aux individus représentés et les représentent dans des contextes sociaux divers.

Néanmoins, les photographies qui se consacrent plus précisément au travail reprennent les mêmes perspectives et parfois même des modes de représentations similaires que chez François Kollar. Le reportage de Krull interroge cependant bien davantage le contexte social du travail ouvrier et se montre ainsi plus propice à un contexte engagé. Néanmoins, il n'est pas possible d'affirmer que son œuvre se refuse donc à un certain populisme de l'image : les ouvrières dans les usines sont toujours montrées d'une mine contente, parfois souriante. Le reportage s'ouvre même sur l'image mentionnée d'une ouvrière souriante. Dans la partie des loisirs, une photographie qui représente cinq personnes au bar, vêtus d'une manière élégante et regardant l'appareil d'une manière défiante, la légende précise qu'au musette, les ouvriers se mettent en scène eux-mêmes conformes à des personnages des romans de Francis Carco<sup>117</sup>. Avec cette référence à un écrivain des 'bas-fonds'<sup>118</sup>, la légende inscrit la photographie dans l'héritage du pittoresque et du fantastique social qui accompagne également la littérature populiste.

L'écart entre le texte engagé et la photographie populiste devient le plus flagrant dans la dernière partie du reportage. Non seulement l'image du bal musette se rapproche des représentations des 'mauvais garçons' de Brassai qui ont déjà été évoqués à propos de Mac Orlan, mais tous les clichés de cette partie illustrent l'amusement et l'idylle des jours fériés des ouvrières. Ainsi, le lecteur peut apprécier des photographies de deux femmes sur un carrousel<sup>119</sup> ou des couples assis sur la terrasse d'une guinguette ou sur une balançoire<sup>120</sup>. Cette insistance sur l'industrie d'amusement montre à nouveau seulement la joie et la communauté (les liens d'amitié et d'amour) qui brossent le portrait de l'ouvrière comme personne privée sans soucis. Le texte de Berl, en revanche, souligne les coûts des

---

<sup>115</sup> Peroni et Roux recourent eux-mêmes à une photographie de Kollar afin de montrer que l'effet d'humanisation procède « du moindre détachement du regard par rapport à l'opération technique » (M. PERONI et J. ROUX, « La représentation photographique de l'homme en usine. Un répertoire raisonné », *op. cit.*, p. 153).

<sup>116</sup> E. BERL et G. KRULL, « Les ouvrières de Paris », *op. cit.*, VI, p. 46.

<sup>117</sup> *Id.*, p. 47. Reproduction photographique en annexe 13.

<sup>118</sup> Cf. D. KALIFA, *Les bas-fonds: histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, p. 248-255.

<sup>119</sup> E. BERL et G. KRULL, « Les ouvrières de Paris », *op. cit.*, VI, p. 44.

<sup>120</sup> *Id.*, VI, p. 45.

excursions et le fait que par cette industrie de loisir les ouvrières perdent tout leur argent ainsi que le fait que la véritable liberté ne réside pas là, mais quand elles sont sur la rue et se libèrent du carcan de leur condition. De cette manière, la représentation photographique obéit bien davantage aux poncifs de l'esthétique populiste et esthétise la condition ouvrière, notamment en montrant des travailleuses jolies, souriantes et saines ainsi qu'en montrant les joies de leur temps libre. Ce décalage n'est pas aussi prononcé chez Berl et correspond bien à la littérature populiste.

Pour conclure, il convient de retenir que dans la représentation du travail, les reportages photographiques ont des fortes ressemblances, malgré leur visée un peu différente. Ce qui est toujours au centre est cependant la même esthétisation du 'peuple' comme une communauté sociale qui se distingue par son éthos du travail qui inclut souvent aussi une solidarité particulière envers les collègues. Les deux exemples choisis, d'un côté *La France travaille*, de l'autre le reportage sur les ouvrières parisiennes de Berl et Krull, nomment certes les dangers du travail et n'idéalisent pas le sort des ouvriers, mais la représentation reste toujours assez sobre. *VU* publie cependant aussi des reportages qui brossent un portrait beaucoup plus rude du travail comme c'est le cas du reportage sur les bouchers de la Villette de Carlo Rim et Eli Lotar : autant dans le texte que dans les photographies, la représentation est très brutale et souligne la cruauté de la tuerie en masse des animaux, accentuant le sang et le découpage des carcasses. Une telle représentation du travail se situe en dehors d'une esthétique populiste et s'intègre bien plus facilement dans la production des avant-gardes, ce qui est souligné par le fait que les images de Lotar sont reprises du *Dictionnaire critique* de la revue *Documents* de Georges Bataille<sup>121</sup>. De telles représentations cruelles et brutes du travail du 'peuple' sont néanmoins l'exception. *VU* préfère le regard pittoresque sur les marginaux ce qu'illustre aussi un autre reportage photographique de Germaine Krull, celui sur « Les clochards dans les bas-fonds de Paris », où Krull prend soin d'enregistrer les rides, mais aussi le sourire de ses modèles et où le texte d'Henri Danjou souligne l'atmosphère fantastique sociale des « rues lépreuses, où les fripiers étalent leurs défroques, où les marchands d'arlequins servent des plats chauds à toute heure » et où « [d]es accordéons geignaient dans les bars »<sup>122</sup>. « Les ouvrières de Paris » n'est pas aussi cohérent au plan intermédial : alors que Berl dénonce

---

<sup>121</sup> D. LEENAERTS, « Le magazine français *Vu* (1928–40): Naissance de l'information visuelle et utopie de la substitution de l'image photographique au texte écrit », dans V. Plesch, C. MacLeod et C. Schoell-Glass (éd.), *Elective affinities. Testing word and image relationships*, Amsterdam/New York, Brill/Rodopi, 2009, p. 159-171, p. 168.

<sup>122</sup> H. DANJOU et G. KRULL, « Les clochards dans les bas-fonds de Paris », *VU*, n° 31, 1928, p. 668-670, p. 668sq.

la condition des travailleuses, la photographie insiste sur le pittoresque de leur indigence et rejoint ainsi l'esthétique populiste qui n'est guère dans le texte. Comme dans son travail pour l'un des premiers photo-romans, *La Folle d'Itteville*, que Krull achève avec Georges Simenon, la photographe soigne le jeu entre ombres et lumières et crée une atmosphère pour esthétiser son sujet, en l'occurrence le travail féminin en usine<sup>123</sup>.

Dans le cas de *La France travaille*, on peut également constater ce décalage entre texte et image, mais chez des auteurs populistes, les photographies de Kollar ne vont pas aussi loin dans l'esthétisation. La photographie de l'époque commence donc seulement à reprendre l'imaginaire du 'peuple' et n'emprunte pas encore tous les éléments de l'esthétique populiste. Plus tard, après la Seconde Guerre mondiale, la photographie de créateurs comme Robert Doisneau ou Willy Ronis montre cependant que l'esthétique populiste est désormais bien arrivée dans ce média.

La photographie adopte donc lentement les composantes de l'esthétique populiste. Cet emprunt de l'esthétique n'est possible que grâce à l'usage de la photographie dans le reportage et sa rencontre avec des auteurs proche de la nébuleuse populiste. En règle générale, la production professionnelle, dans laquelle les reportages s'inscrivent au sein du champ littéraire, emprunte l'esthétisation de son sujet et reprend ainsi le poncif central du roman populiste, la « pittoresque rudesse de la vie » du 'peuple'. En sa fonction soit comme annexe correspondante, soit comme porteur principal du message du reportage, la photographie doit adopter le même angle de vue populiste par rapport aux sujets sociaux.

### **7.3. Conclusion : l'influence de l'esthétique populiste dans la photographie humaniste**

Pendant les années trente, la photographie prend une place prépondérante dans le paysage de la presse par le biais de la presse illustrée : suite au succès de l'hebdomadaire *VU*, sera créé en 1931 *Voilà. L'Hebdomadaire du reportage* qui ouvre ses pages à des contributions de grands photographes de l'époque comme André Kertész ou Germaine Krull et François Kollar dont une partie de l'œuvre a été l'objet des analyses précédentes. Emmanuel Berl, quant à lui, lance en 1933 la revue *Marianne* qui se démarque par des collaborations entre écrivains et photographes de renom<sup>124</sup>. Dans toutes ces publications,

---

<sup>123</sup> Pour une analyse approfondie du rôle de la photographie dans la collaboration entre Simenon et Krull, cf. D. MEAUX, « La tentative d'une forme policière alliant le texte et la photographie », *Dalbousie French Studies*, vol. 89, 2009, p. 11-18.

<sup>124</sup> M. de THEZY, *La Photographie humaniste: 1930-1960, histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992, p. 27.

le texte prend du recul en faveur de la photographie qui doit attirer un public populaire. En conséquence, le reportage photographique confie de plus en plus de fonctions représentatives et esthétiques à la photographie qui, par ce biais, ne revêt pas uniquement la fonction de document attestant de la véracité des faits écrits, mais qui doit aussi traduire l'imaginaire et l'atmosphère évoquée par les articles. C'est dans ce cadre qu'un style documentaire, qui semble seulement copier le perceptible mais qui s'appuie sur une recherche formelle poussée, se développe et devient le garant du caractère artistique de la création photographique<sup>125</sup> : par le jeu intermédial avec le texte de reportages qui, à leur tour, sont souvent écrits par des écrivains de renom, les clichés empruntent un certain angle de vue semblable à celui des textes qu'ils sont censés illustrer ; la photographie devenant plus importante, elle s'éloigne peu à peu du texte concret qui ne fait plus que l'accompagner, mais elle adopte certains partis pris esthétiques qui la rapprochent de la littérature populiste.

Les deux reportages choisis dans ce chapitre illustrent bien ce statut. Dans *La France travaille*, où la plupart des photographies sont une contribution du photographe François Kollar, les clichés prennent clairement le dessus sur le texte. Néanmoins, les légendes des photographies cherchent à resserrer le lien entre les deux médias en répétant des expressions ou des phrases entières des reportages. Néanmoins, la succession des images et le choix des clichés s'écartent souvent du texte et reprennent, comme je l'ai montré à partir de l'exemple des « Mineurs », la fonction narrative en imposant une structure claire et propre. Quant aux photographies, la plupart ont une fonction didactique qui révèle les gestes et les pratiques du métier décrit ; néanmoins, une certaine partie présente aussi des portraits d'ouvriers dans lesquels Kollar cherche à montrer la concentration et la souffrance des travailleurs afin d'illustrer leur dévouement à leur métier<sup>126</sup>. Les images finales dans « Mineurs » montrent par ailleurs la sphère privée de ceux-ci et parviennent à esthétiser la vie en famille sans vraiment donner l'impression d'une véritable pauvreté du milieu : certes, la famille des mineurs est nombreuse et l'espace est petit, mais la décoration de la salle suggère plutôt un milieu bourgeois<sup>127</sup> ; dans le cliché de l'ouvrier avec ses deux enfants dans le bras, la vue en contreplongée montre un homme dont les vêtements sont propres et les enfants semblent bien nourries et contentes<sup>128</sup>. En ce sens, les clichés de Kollar sont en accord avec les reportages de *La France travaille* parce qu'il poursuit le même

---

<sup>125</sup> Cf. à ce propos aussi O. LUGON, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, notamment p. 15sq.

<sup>126</sup> Cf. l'annexe 10.

<sup>127</sup> Cf. l'annexe 11.

<sup>128</sup> Cf. l'annexe 7.

objectif de mettre en scène le travail ouvrier comme le foyer de la prospérité française. Seulement la structure des images diverge fortement des textes de sorte qu'elle semble presque indépendante.

Dans le reportage d'Emmanuel Berl et Germaine Krull sur « Les Ouvrières de Paris » pour l'hebdomadaire *VU*, en revanche, l'écart n'est pas aussi important que dans l'exemple de la collaboration entre Pierre Hamp et François Kollar, mais la hiérarchisation des sujets est bien différente : alors que Berl insiste notamment dans les premières parties de son reportage sur la misère et les dangers des métiers pour les ouvrières, les photographies de Krull montrent bien au contraire des travailleuses indemnes et pour la plupart souriantes ; la dernière partie du reportage se concentre en outre dans des clichés aux compositions modernistes à la mise en scène de la culture du divertissement et n'évoque pas les problèmes économiques dans les loisirs des ouvrières, sujet qui est au centre chez Berl. En conséquence, la hiérarchisation différente résulte aussi dans l'esthétisation de la condition ouvrière et la révalorisation du statut des travailleuses alors que le texte d'Emmanuel Berl poursuit notamment le but de revendiquer plus de droits pour les ouvrières par l'évocation de leurs peines. En ce sens, le regard de Germaine Krull est à la fois plus invitant au lecteur (préssumé bourgeois) et plus populiste, étant donné que ses clichés nourrissent l'imaginaire de travailleuses heureuses qui dans leur temps libre s'amusent aux guinguettes et se montrent séduisantes et mal famées dans les bals musettes, cigarette en main et regard défiant<sup>129</sup>.

Les deux reportages illustrent en tout cas un recentrement de l'intérêt de la photographie dans un contexte journalistique : plus qu'une seule preuve illustrative du texte, la photographie gagne l'indépendance afin de raconter des récits et de représenter des milieux. Elle n'est pas uniquement un document, mais elle doit également exprimer le 'pittoresque' de la réalité et pose dans ce contexte un regard chaleureux sur l'activité humaine<sup>130</sup>. Dans ce cadre, il ne s'agit pas uniquement d'une photographie 'plate' qui documente sans le moindre effort de composition les faits réels, mais bien au contraire, investit les points de vues audacieuses, typiques pour la Nouvelle Photographie et notamment pour Germaine Krull<sup>131</sup>, afin d'exprimer une certaine émotion qui traduit au spectateur l'atmosphère que le photographe cherche. La photographie du reportage de l'époque s'éloigne donc de l'idéal de la sobriété et cherche 'l'humain' et le merveilleux dans la vie quotidienne.

---

<sup>129</sup> Cf. l'annexe 13.

<sup>130</sup> M. de THEZY, *La photographie humaniste, op. cit.*, p. 17.

<sup>131</sup> G. KRULL, *La vie mène la danse, op. cit.*, p. 195sq.

De ce point de vue, les reportages photographiques de l'entre-deux-guerres sont des précurseurs de la *documentary photography* telle qu'elle naît quelques ans après aux États Unis et notamment dans le sillage du projet photographique de la Farm Security Administration. Celle-ci engagea à partir de 1935 des photographes comme Walker Evans ou Dorothea Lange à prendre des clichés des conditions de vie des agriculteurs qui devaient illustrer l'utilité des réformes de Theodore Roosevelt, tout en concédant une certaine dignité aux agriculteurs représentés<sup>132</sup>. Cette photographie au style documentaire est à l'origine d'un mouvement vers une photographie dite humaniste qui doit endosser la fonction de « story-telling » selon la formule d'Edward Steichen qui couronnera officiellement la photographie humaniste comme art avec son exposition de photographies internationales sous le nom de *The Family of Man* au MoMa en 1955<sup>133</sup>. Ce « story-telling » se base justement sur l'idée d'une charge émotionnelle du cliché qui doit exprimer à la fois la dignité humaine et la misère du monde et, par ce biais, appeler à la fraternité entre les peuples et les individus<sup>134</sup>.

Par conséquent, la photographie de reportage qui se développe en France au cours de l'entre-deux-guerres peut être considérée du courant humaniste ; plus encore : les influences que des photographes comme Kollar et Krull ont reçues de l'esthétique populiste, soit directement ou indirectement, consciemment ou inconsciemment, ont une véritable répercussion dans la production photographique humaniste qui prend son envol après la Seconde Guerre mondiale. Les collections photographiques de créateurs comme Robert Doisneau le montrent bien : ses photographies dans *Banlieues de Paris* semblent enchaîner là où François Kollar s'arrête et brosent le portrait de la population péri-urbaine, notamment dans ses activités de loisir. En conséquence, les portraits d'enfants pauvres, mais dont la pauvreté est réévaluée par la représentation de leur joie ludique et par leur innocence, font foison.

En conclusion, il est possible de constater une survie importante de l'esthétique populiste dans la photographie humaniste jusqu'aux années 1950 : dans les photographies de Doisneau, mais aussi dans ceux d'artistes comme Izis, Kertész, Brassai ou autres, la

---

<sup>132</sup> Cf. O. LUGON, *Le style documentaire, op. cit.*, p. 94-100. Un résultat connu de ces reportages est la collaboration entre James Agee et Walker Evans qui devaient fournir un reportage à un magazine new-yorkais qui a finalement pris la forme d'un livre : J. AGEE et W. EVANS, *Let us now praise famous men*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1969.

<sup>133</sup> E. STEICHEN, « The FSA Photographers », dans T. J. Maloney (éd.), *US Camera 1939*, New York, William Morrow & Co, 1938, p. 44-45, p. 45. À propos de l'exposition au MoMA, cf. K. MOORE, « Le MoMA : institution de la photographie moderniste », dans A. Gunthert et M. Poivert (éd.), *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, s. l., Citadelles & Mazenod, 2007, p. 508-527.

<sup>134</sup> M. de THEZY, *La photographie humaniste, op. cit.*, p. 54.



regard bienveillant porté sur des individus indigents ou marginaux, mais aussi sur les loisirs et les enfants, enfin sur la vie dans les espaces périphériques et les quartiers populaires de Paris s'appuie sur les mêmes composantes de l'esthétique populiste qui ont été repérés dans la littérature. Les clichés de *La Banlieue de Paris* en rendent bien compte : même dans les années 1950, le fantastique social des quartiers populaires persiste quand il montre les rues désertes en mauvaise état ; la solidarité du 'peuple' se montre pendant les fêtes populaires ; l'amour du travail se manifeste dans des prises de vues de marchands et dans l'atmosphère fantastique des usines. Si le roman populiste sombre donc après la Seconde Guerre mondiale dans l'oubli, l'esthétique populiste reste bien intacte après la guerre ce qui ne peut pas être présenté plus en détail dans le contexte présent, le cadre historique se limitant à la période de l'entre-deux-guerres. L'esthétique populiste a seulement dans le cinéma français un impact encore plus important, comme je montrerai dans le chapitre suivant.

## 8. Du roman au film : pauvreté, travail et 'atmosphère' dans le réalisme poétique

*Populisme, direz-vous. Et après ? Le mot, pas plus que la chose, ne nous effraie. Décrire la vie simple des petites gens, rendre l'atmosphère d'humanité laborieuse qu'est la leur, cela ne vaut-il pas mieux que de reconstituer l'ambiance trouble et surchauffée des dancings, de la noblesse irréelle des boîtes de nuit, dont le cinéma, jusqu'alors, a fait si abondamment son profit ?<sup>1</sup>*

Avant d'arriver à la conclusion de cette exploration de l'esthétique populiste de l'entre-deux-guerres, il convient de s'intéresser de manière plus extensive au cinéma. S'il est vrai que la littérature représente encore dans la première moitié du XXe siècle le média dominant, le cinéma prend de plus en plus d'envergure au cours de l'entre-deux-guerres : d'un côté, il s'adresse plus directement à un public populaire et plus vaste, de l'autre, il entretient également une relation étroite avec le champ littéraire, comme en témoigne par exemple la fascination qu'il exerce sur les avant-gardes<sup>2</sup>. Mais ce ne sont pas uniquement les avant-gardes qui cherchent la proximité du cinéma : celui-ci s'inspire amplement de la littérature, ayant recours aux adaptations. Au surplus, des écrivains – dont avant tout Jacques Prévert – assument le rôle de scénaristes et dialoguistes. Des réalisateurs comme Marcel Carné se réfèrent explicitement à la proximité avec les modes littéraires de l'époque, comme en témoigne la citation en exergue. Pour ces raisons il ne faut pas être surpris que le phénomène du populisme trouvait aussi des répercussions dans la création cinématographique française.

En vérité, le regard porté sur la production filmique de l'entre-deux-guerres en France s'impose d'autant plus si l'on tient compte du fait que les œuvres cinématographiques influencées par les débats sur la représentation artistique du 'peuple' sont désormais devenues emblématiques de « l'âge d'or du cinéma français »<sup>3</sup>. La représentation filmique des 'petites gens' et l'esthétique populiste qui l'accompagnent sont donc des particularités d'une esthétique perçue comme canonique et, en conséquence, comme des échantillons exemplaires de la culture française. L'esthétique populiste se mue au cinéma en réalisme poétique et devient la marque d'un style, voire d'une certaine identité nationale du cinéma français. Dans la littérature secondaire à propos du cinéma

---

<sup>1</sup> M. CARNE, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », *Cinéma magazine*, vol. 13, novembre 1933, p. 12-14, p. 14.

<sup>2</sup> À propos de ce sujet, cf. surtout N. COHEN, *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

<sup>3</sup> Tel est le jugement de P. de COMES et M. MARMIN (éd.), *Le Cinéma français : 1930-1960*, Paris, Atlas, 1984, p. 5.

des années trente, c'est jusqu'ici l'œuvre du réalisateur Jean Renoir qui revêt cette fonction identitaire du cinéma<sup>4</sup> ; le présent chapitre cherche à montrer que c'est, plus globalement, l'œuvre des cinéastes dans la tradition du roman populiste qui forge l'esthétique filmique la plus influente et précise de cette façon l'idée reçue de la position de Renoir comme modèle.

De cette manière, les analyses présentes insisteront davantage sur l'apport de la littérature pour l'émergence d'une esthétique populiste au cinéma. Afin d'y aboutir, le premier sous-chapitre reviendra sur les conditions de production des films pendant les années 1930 et souligne la proximité entre le champ littéraire et les créateurs et producteurs de film en France à cette époque. Ensuite, le deuxième sous-chapitre se focalisera sur deux films réalisés par Marcel Carné en 1938 qui affichent clairement le rapport étroit que le cinéma entretient avec la littérature, étant donné qu'il s'agit des adaptations des romans *Le Quai des brumes* de Pierre Mac Orlan et *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit. Dans ce contexte, il faut néanmoins interroger le lien intermédial entre le roman et le film car les adaptations s'éloignent beaucoup des originaux littéraires. Par conséquent, les films de Carné cherchent la proximité de la littérature tout en empruntant d'autres moyens pour leurs narrations. Enfin, le dernier sous-chapitre s'intéressera à deux films significatifs pour l'époque des années 1930 qui ne disposent pas d'un modèle littéraire, mais qui engagent le même imaginaire et développent une esthétique semblable : il s'agit du *Crime de Monsieur Lange* (1936) de Jean Renoir et de *La Belle équipe* (1936) de Julien Duvivier. Ces deux films, opérant la mise en scène d'une communauté populaire, se rapprochent dans leur représentation du 'peuple' des revendications du *Manifeste du roman populiste* et développent un pittoresque populaire cinématographique.

---

<sup>4</sup> C'est, à titre d'exemple, le cas chez M. O'SHAUGHNESSY, « Nation, history and gender in the films of Jean Renoir », dans E. Ezra et S. Harris (éd.), *France in focus: film and national identity*, Oxford, Berg, 2000, p. 127-141. Les historiographies du cinéma français accordent cependant une place aussi importante au réalisme poétique comme en témoignent R. PREDAL, *Histoire du cinéma français: des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013, p. 139-147 ou P. BILLARD, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995, p. 245-266.

## 8.1. La naissance de l'atmosphère : le cinéma français dans son contexte culturel

Si l'on s'intéresse à la signification du réalisme poétique et à la transposition de l'esthétique populiste au cinéma en France, il faut respecter deux niveaux distincts d'une telle interrogation : d'une part, le constat d'un renouveau esthétique du cinéma à cette époque demande que le regard se porte sur les conditions générales de la production cinématographique. Ce faisant, il est aisé de reconnaître que le cinéma des années 1930 voit plusieurs mutations : l'innovation du film parlant, la crise financière des grandes entreprises de production et aussi la fuite de nombreux créateurs allemands face au nazisme facilitent l'entrée de nouveaux agents dans le champ – scénaristes, dialoguistes, réalisateurs, acteurs et décorateurs – qui effectuent un renouveau de l'optique<sup>5</sup> du cinéma français. Mais cette explication historiographique et sociologique du champ du cinéma français pendant les années 1930 ne suffit pas à comprendre l'essor du réalisme poétique. Par conséquent, il convient, d'autre part, de porter le regard sur la critique cinématographique et ses terminologies ce qui permettra de constater une adoption précoce du terme de populisme pour la création filmique ainsi qu'une adoption de la notion de réalisme poétique qui prend également comme source la littérature. Les sous-chapitres suivants se consacrent à ces deux facettes du contexte du réalisme poétique. Ils empruntent donc à la fois le point de vue sociologique et les analyses d'ordre esthétique afin de constater la manière dont le cinéma est influencé par le champ littéraire et ses débats.

### 8.1.1. La situation du cinéma français dans l'entre-deux-guerres : pratiques, équipes, publics

Dans un premier temps, il convient de s'intéresser au contexte historique dans lequel le cinéma parlant français se développe<sup>6</sup>. Au début des années 1930, le cinéma français se retrouve dans une situation de désavantage par rapport aux marchés américains et allemands : tandis que les États-Unis présentent avec *The Jazz Singer* le premier film parlant en 1927, cette production arrive en France seulement en 1929, année des premiers efforts français pour présenter sa propre production parlante. Mais en vérité, ces premières productions françaises se rapprochent souvent du film sonore et ne contiennent guère ou pas de dialogue ; les films ont encore de nombreux problèmes

---

<sup>5</sup> Le terme d'optique est défini ici comme le choix restreint que les réalisateurs peuvent opérer pendant cette période pour la création de leurs films et se construit donc en analogie au terme d'écriture chez Roland Barthes ; cf. J. D. ANDREW, *Mists of regret: culture and sensibility in classic French film*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1995, p. 19.

<sup>6</sup> Le survol historique des conditions de production pendant les années 1930 s'appuiera notamment sur les ouvrages historiographiques de P. BILLARD, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, *op. cit.* et de R. PREDAL, *Histoire du cinéma français*, *op. cit.*

techniques et ont, par ailleurs, l'inconvénient de devoir s'appuyer sur des techniques étrangères d'enregistrement sonore<sup>7</sup>. Les studios français ne sont pas encore équipés pour le tournage de scènes dialoguées et même au moment de l'importation de la technique, les films doivent recourir à des procédés brevetés en Angleterre ou en Allemagne, RCA, Wetern Electrics et Tobis étant les seules entreprises à posséder les droits d'exploitation de l'enregistrement des dialogues<sup>8</sup>.

Par conséquent, la production de films parlants devient très chère pour les producteurs français : soit, ils doivent recourir à une production à l'étranger pour jouir de la technique sur place, soit ils se soumettent à la production de films en plusieurs langues par une société étrangère. Pour le cas français, il convient de relever notamment le cas des studios Paramount : ceux-ci s'installent à Joinville en 1930 et y réalisent simultanément plusieurs versions du même film afin de le diffuser en même temps partout<sup>9</sup>. Cette pratique n'est pas rentable pour longtemps et seulement accessible aux maisons de production les plus grandes. En général, les studios étrangers réussissent à garder leur position de force grâce aux nouvelles techniques de doublage. Pour cette raison, le film parlant 100% français connaît un retard important tandis que les productions des grands studios nord-américains – qui disposent de capital pour tourner des films en plusieurs versions – arrivent dans les cinémas en Europe<sup>10</sup>.

Afin d'affronter la production étrangère, l'industrie cinématographique française emprunte une stratégie double qui parvient à revaloriser le film français, mais qui conduit aussi, dans un premier temps, les sociétés de production à une crise de restructuration<sup>11</sup>. D'une part, les grandes entreprises tentent de poursuivre une stratégie d'intégration verticale<sup>12</sup> et empruntent des sommes importantes auprès des banques françaises ce qui les rend vulnérables aux aléas de la crise financière à partir de 1931. La fusion de la société Gaumont avec la société Aubert, la Franco-Film et les Établissements Continsouza, culminant dans la nouvelle société Gaumont-Franco-Film-Aubert (G.F.F.A.) est

---

<sup>7</sup> Cf. P. de COMES et M. MARMIN (éd.), *Le Cinéma français, op. cit.*, p. 8sq.

<sup>8</sup> Cf. R. PREDAL, *Histoire du cinéma français, op. cit.*, 115sq.

<sup>9</sup> Cf. *Id.*, p. 114.

<sup>10</sup> Pour un survol sur la production des films en plusieurs versions, cf. P. BILLARD, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague, op. cit.*, p. 47-55.

<sup>11</sup> Pour un résumé sommaire des étapes importantes de cette restructuration, cf. R. PREDAL, *Histoire du cinéma français, op. cit.*, p. 115-117.

<sup>12</sup> Cette stratégie comprend les efforts de réunir les différentes parties de l'industrie cinématographique – salles de spectacle, studios, maisons de production, distribution – dans une seule société, cf. J.-J. MEUSY, *Écrans français de l'entre-deux-guerres*, Paris, AFRHC, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2017, vol. 2 : Les années sonores et parlantes, p. 31-35.

l'exemple le plus flagrant d'une telle déstabilisation, étant donné que cette nouvelle entité doit se déclarer en faillite en 1934<sup>13</sup>.

D'autre part, l'arrivée du parlant provoque aussi la formation d'un nouveau style cinématographique français qui s'oppose aux modèles hollywoodiens et qui se développe au sein de petites entreprises de production souvent éphémères : désormais, le film français insiste sur l'identité française et la plupart des réalisateurs et scénaristes ne cherchent plus à concurrencer les spectacles couteux que le cinéma des États-Unis propose, mais tournent des drames et comédies situés au milieu de la société<sup>14</sup>. En résulte une autre optique qui souligne l'importance du décor, une mise en récit qui évoque la vie quotidienne et la reprise de narrations qui proviennent de la littérature. En effet, les adaptations littéraires sont fréquentes, l'exemple le plus connu étant *Madame Bovary* (1934) de Jean Renoir.

Le lien étroit entre cinéma et littérature ne se manifeste pas uniquement par l'adaptation de récits littéraires, mais aussi par l'arrivée de nouveaux métiers – et ainsi de nouveaux agents – dans le champ cinématographique : la profession de dialoguiste, mais aussi celle de scénariste n'existent pas encore au temps du muet ; elles deviennent essentielles avec l'avènement du parlant<sup>15</sup>. Ces nouvelles professions sont assumées à titre d'activité principale par des écrivains francophones comme Charles Spaak, Henri Jeanson et, surtout, Jacques Prévert au début de la décennie. Ces nouveaux agents prennent au sérieux leur activité et inventent un langage cinématographique qui doit à la fois s'approcher de l'expression quotidienne et transmettre une certaine poésie. Par conséquent, les scénarios que ces dialoguistes écrivent affirment clairement leur proximité avec les démarches littéraires<sup>16</sup>. La naissance d'un nouveau style de film parlant s'explique donc en partie par l'entrée de ces nouveaux agents.

Il convient donc de s'intéresser au personnel des grandes productions cinématographiques et à leur rapport au champ littéraire. Parmi eux ne comptent pas uniquement les dialoguistes, mais aussi de nouveaux réalisateurs et acteurs qui entretiennent un rapport étroit avec le champ littéraire et, pour certains, avec la politique.

---

<sup>13</sup> P. BILLARD, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, op. cit., p. 32.

<sup>14</sup> J. D. ANDREW, *Mists of regret*, op. cit., p. 9-11.

<sup>15</sup> Michael Töteberg le montre pour le film allemand à partir des protocoles dans les archives de l'UFA : dans le cas de la réalisation d'une adaptation cinématographique, l'entreprise de production ne se contente pas de la collaboration de l'auteur original, mais a également recours à un scénariste professionnel (cf. M. TÖTEBERG, « Die Ufa sucht keine Dichter. Der Drehbuchautor: Die Industrie kreiert einen Schriftsteller-Typus », dans A. Blödörn, C. Hamann et C. Jürgensen (éd.), *Erzählte Moderne. Fiktionale Welten in den 1920er Jahren*, Göttingen, Wallstein, 2018, p. 395-407p. 398.

<sup>16</sup> Cf. P. BILLARD, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, op. cit., p. 252-258.

Trois exemples majeurs méritent une attention particulière à cause de leur importance pour le cinéma de l'entre-deux-guerres : d'abord le réalisateur Marcel Carné, ensuite le scénariste Jacques Prévert et le groupe Octobre qui l'entoure jusqu'en 1935, enfin l'acteur Jean Gabin qui figure dans 31 films entre 1930 et 1939<sup>17</sup>.

Il convient de citer en premier lieu Marcel Carné parce qu'il n'est pas seulement le réalisateur des adaptations du *Quai des brumes* et d'*Hôtel du Nord*, mais aussi le critique qui évoque le premier la nécessité de se tourner vers le roman populiste afin de renouveler les pratiques cinématographiques. Certes, Carné entretient un lien assez souple avec le champ littéraire, mais la littérature prend toujours la place principale dans ses projets, autant sur le plan du contenu que de la forme. Je reviendrai plus tard sur ses prises de position afin de montrer l'importance de la notion de populisme au sein du champ cinématographique, mais il faut déjà insister sur le fait que Carné stipule dès 1933, avant le tournage de *Jenny* (1936), son premier long-métrage, que « sans parler de Mac Orlan ou de Jules Romains, nombre de romanciers actuels ne se sont pas fait faute de se pencher sur certains quartiers de Paris et d'en saisir l'âme cachée sous le visage familier de leurs rues »<sup>18</sup>, contrairement au cinéma qui se serait uniquement intéressé à la mise en scène d'une société de privilégiés. Il continue ensuite en faisant d'André Thérive, Bernard Nabonne, Robert Gairic et Eugène Dabit les modèles du renouveau du cinéma. Cette situation présente clairement le point de vue de Carné : pour ce cinéaste, la littérature ne doit pas uniquement servir comme source de scénarios, mais elle propose également un système de représentations sociales.

Bernard-G. Landry a déjà constaté en 1952 que Carné s'est rarement contenté de scénarios originaux et qu'il s'est en revanche intéressé à adapter « des pièces ou des romans, parce qu'il [était] avide de se nourrir d'une substance que les scénarios originaux lui apport[aient] rarement »<sup>19</sup>. Landry affirme que Carné ne cherche pas à créer du cinéma théâtral<sup>20</sup>, mais bien au contraire, qu'il puise dans ces sources littéraires afin de renouveler

---

<sup>17</sup> Les agents relevés ne sont qu'un exemple illustrant la proximité entre le champ littéraire et la production cinématographique. D'autres agents du champ cinématographique, tel René Clair comme réalisateur qui a également collaboré au début de sa carrière avec les avant-gardes littéraires, Charles Spaak comme scénariste qui a adapté plusieurs romans et Arletty comme pendant féminin de l'acteur Gabin, procèdent d'une manière semblable dans leur apport à l'esthétique populiste au grand écran. Carné, Prévert et Gabin sont cependant les représentants les plus emblématiques du réalisme poétique et de son inspiration par la littérature.

<sup>18</sup> M. CARNE, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », *op. cit.*, p. 14.

<sup>19</sup> B.-G. LANDRY, *Marcel Carné. Sa vie, ses films*, Paris, J. Vautrain, 1952, consultable sur P. MORISSON, « Marcel Carné (1906-1996) », sur *Marcel Carné (1906-1996)*, <http://www.marcel-carne.com/carne-et-la-presse/bernard-g-landry-marcel-carne-editions-jacques-vautrain-1952/chapitre-iii-ed-jacques-vautrain-1952/>, s. d..

<sup>20</sup> Pour un compte rendu du théâtre filmé et la proximité entre cinéma et théâtre pendant l'entre-deux-guerres, cf. R. PREDAL, *Histoire du cinéma français*, *op. cit.*, p. 118-128.

le cinéma. Quant à la terminologie, Carné souligne sa parenté littéraire, étant donné qu'il revient à de nombreuses reprises sur l'appellation de réalisme poétique et lui oppose celui de fantastique social, hérité de Pierre Mac Orlan<sup>21</sup>. De cette manière, il tente d'insérer son œuvre dans le sillage de la notion de Pierre Mac Orlan et signale ainsi sa parenté avec l'œuvre d'un écrivain qu'il adapte en 1938 avec *Le Quai des brumes* et qui, à son tour, a toujours signalé son intérêt pour le cinéma et la photographie, ce que j'ai montré au quatrième chapitre du présent travail. Autrement dit, autant comme source des scénarios que comme inspiration pour la création de sources narratives, Carné accorde la primauté à la littérature.

Dès son entrée dans le champ cinématographique, Carné se fait remarquer par sa proximité avec le journalisme de gauche. En vérité, il endosse au début des années 1930 deux casquettes en même temps : après avoir monté son premier film, le documentaire muet *Nogent, Eldorado du dimanche* (1929), Carné poursuit l'activité d'assistant technique, d'abord pour René Clair dans *Sous les toits de Paris* (1930), puis pour Jacques Feyder dans *Le Grand Jeu* (1933), mais il se distingue surtout comme critique cinématographique, publiant comme rédacteur en chef dans *Cinémagazine*, mais aussi comme collaborateur des revues *VU* ou *Paris-Match*<sup>22</sup>. Ses collaborations l'ont mis en contact avec le milieu intellectuel de l'époque et également familiarisé avec les débats autour du roman populiste et la littérature prolétarienne de l'époque. Ce lien avec le milieu littéraire, intellectuel et artistique doit se resserrer à partir de 1934, année de l'adhésion de Carné à l'AEAR<sup>23</sup>.

Mais Marcel Carné n'est pas seul responsable du rapprochement entre les champs cinématographique et littéraire. En réalité, ce rapprochement est plus évident dans le cas de son scénariste principal, Jacques Prévert, avec lequel il réalise au total huit films<sup>24</sup>. Prévert, aujourd'hui surtout considéré comme la voix poétique qui représente le mieux

---

<sup>21</sup> Pour le terme de 'réalisme poétique' cf. 3.2.3. et *Id.*, p. 139-147. Pour la position de Carné face à ce vocable, cf. E. B. TURK, *Child of Paradise: Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*, s. l., Harvard University Press, 1989, p. 110. L'auteur argumente que Carné emprunte plus volontiers le terme de fantastique social parce qu'il dénote une proximité particulière à l'imaginaire et aux qualités escapistes. Néanmoins, Turk disqualifie cette appellation parce qu'elle lui suggère un « tempering of fantasy by attention to the 'real' and social – the precise opposite of what Carné claims he does » (*ibid.*, p. 111). Son interprétation erronée du fantastique social s'explique par son manque d'intérêt pour les implications de la notion : comme je l'ai montré plus haut, le fantastique social ne signifie pas une limitation du fantastique par l'attention à la représentation du 'réel', mais un effort pour découvrir une certaine transcendance du quotidien.

<sup>22</sup> Cf. D. CHANTERANNE, *Marcel Carné. Le même du cinéma français*, Saint-Cloud, Ed. Soteca, 2012, p. 15-17.

<sup>23</sup> Cf. *Id.*, p. 17

<sup>24</sup> *Jenny* (1936), *Drôle de drame* (1937), *Le Quai des brumes* (1938), *Le Jour se lève* (1939), *Les visiteurs du soir* (1942), *Les Enfants du paradis* (1945), *Les Portes de la nuit* (1946) et – avec Jacques Ribemont-Dessaignes – *La Marie du port* (1950), adaptation d'un roman de Georges Simenon.



l'esprit de l'immédiat après-guerre<sup>25</sup>, adhère au milieu des années 1920 au groupe surréaliste et en est un membre important jusqu'à sa rupture en 1928, causée par son aversion envers l'attitude autoritaire d'André Breton<sup>26</sup>. Avant ses premières activités au cinéma, il est donc déjà entré dans le sous-champ littéraire de l'avant-garde. Même si son œuvre reste pendant cette période pour la plupart inédite<sup>27</sup>, ses amitiés avec des écrivains comme Raymond Queneau, des dialoguistes et traducteurs comme son ami Marcel Duhamel ou des peintres comme Yves Tanguy, qui se réunissent à son domicile rue du Château, lui permettent de développer une esthétique proche du surréalisme, mais plus éclectique et populaire<sup>28</sup>.

C'est seulement après cette première socialisation dans l'entourage du surréalisme que Prévert entre dans le monde du cinéma ; encore est-il vrai que cette entrée n'est pas directe : pendant son adhésion au groupe surréaliste, il développe ses premiers scénarios ; après sa rupture avec Breton, Paul Vaillant-Couturier le recommande aux anciens membres du groupe de théâtre de propagande *Prémices* qui se renomme en 1932, suite à l'arrivée de Prévert et en hommage à la Révolution russe, *Octobre*<sup>29</sup>. Cette nouvelle troupe est le premier véritable relais créatif pour Jacques Prévert qui le prépare à son activité de scénariste de cinéma, étant donné que Prévert écrit les scénarios pour leurs sketches et des pièces en faveur du communisme<sup>30</sup>. Ces ouvrages théâtraux sont pour la plupart joués devant un public populaire, pendant des grèves et des fêtes foraines notamment<sup>31</sup>. Mais l'activité du groupe Octobre ne s'arrête pas là : en effet, le groupe ne se présente pas uniquement comme un groupe de théâtre d'agitprop, mais aussi comme une première plateforme cinématographique, autant pour Jacques que pour son frère Pierre Prévert. Les frères réalisent en 1932 *L'Affaire est dans le sac*, écrit par Jacques Prévert et joué par des membres du groupe *Octobre*<sup>32</sup>.

---

<sup>25</sup> Cf. C. BLAKEWAY, *Jacques Prévert. Popular French theatre and cinema*, Rutherford, N.J. : London, Fairleigh Dickinson University Press, 1990 Blakeway, p. 15

<sup>26</sup> Cf. *Id.*, p. 42.

<sup>27</sup> Seuls les textes « Tentative de Description d'un dîner de têtes à Paris-France » et « Souvenirs de famille ou l'ange garde-chiourme » sont parus dans des revues (cf. C. AUROUET, *Jacques Prévert. Une vie*, Paris, Les nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2017, p. 44). Prévert a cependant déjà écrit d'autres textes qui sont restés en partie à l'appartement de la rue du Château lors de son déménagement, parmi eux également des scénarios inachevés (cf. C. BLAKEWAY, *Jacques Prévert, op. cit.*, p. 34).

<sup>28</sup> cf. C. BLAKEWAY, *Jacques Prévert, op. cit.*, p. 22. Son frère Pierre Prévert fait également partie du groupe du Château.

<sup>29</sup> Cf. *Id.*, p. 48.

<sup>30</sup> Malgré cet engagement auprès d'un groupe théâtral de gauche, Prévert continue à garder personnellement ses distances avec le parti communiste, cf. *Id.*, p. 44 et P. ORY, « Le Crime de M. Lange », dans O. Barrot et P. Ory (éd.), *Entre-deux-guerres*, Paris, Éditions François Bourin, 1990, p. 263-285, p. 272.

<sup>31</sup> C. AUROUET, *Jacques Prévert, op. cit.*, p. 46.

<sup>32</sup> P. ORY, « Le Crime de M. Lange », *op. cit.*, p. 273.

Ce film marque une étape importante pour la création prévertienne et pour la forme du cinéma auquel il contribue par la suite : il s'agit du premier film parlant des frères Prévert qui montrent ainsi la distance par rapport au groupe surréaliste, étant donné que celui-ci s'oppose encore au cours des années 1930 au cinéma parlant, qu'il juge trop peu onirique<sup>33</sup>. Comparé aux efforts cinématographiques (muets) du groupe surréaliste, *L'Affaire est dans le sac* se présente comme un film plus réaliste et montre ainsi le changement des paradigmes esthétiques, parallèle aux innovations techniques du cinéma : la trame se rapproche de la farce et montre un jeune homme qui s'éprend d'une jeune fille riche, nommée Gloria. Héritière d'un milliardaire que la vie ennueie, elle est entourée de plusieurs prétendants qui veulent l'épouser. Le jeune homme s'associe à un chapelier-escroc qui lui propose d'enlever le fils du milliardaire que le jeune homme pourrait sauver et ainsi conquérir Gloria, mais par mégarde, les compagnons du chapelier enlèvent le milliardaire lui-même qui retrouve le bonheur pendant son enlèvement. Au plan formel, *L'Affaire est dans le sac* est très conventionnel et correspond plutôt à une pièce théâtrale filmée qu'à un véritable film : la caméra reste souvent figée, les plans sont longs et la perspective ne change guère pendant une scène<sup>34</sup>. Par ailleurs, le film ne fait pas usage de musique ou d'autres sons hors plan.

Le premier film de Prévert se distingue nettement du cinéma surréaliste et correspond bien davantage aux films que le scénariste réalisera plus tard avec Marcel Carné. Même si Blakeway avance qu'un certain surréalisme est palpable dans l'usage de l'humour qui ridiculise la bourgeoisie et les élites<sup>35</sup>, ce rapprochement me semble forcé. Le style du film est foncièrement différent si l'on compare *L'Affaire est dans le sac* à *Un Chien andalou* (1929) de Buñuel par exemple : ici, il n'y a pas d'effets, pas de prises de vue de détail ou d'un angle particulier, pas de montage associatif ; le film se distingue par son rythme très lent, par ses plans moyens et par son apparence théâtrale. Du reste, le message politique est pratiquement absent de cet ouvrage : certes, la grande bourgeoisie est ridiculisée par le biais du personnage du milliardaire Hollister<sup>36</sup>, mais contrairement au théâtre d'agitprop, il n'est pas fait mention du parti communiste. Ainsi, *L'Affaire est dans le*

---

<sup>33</sup> Cf. C. AUROUET, *Prévert et le cinéma*, Paris, Les Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2017, p. 34-36.

<sup>34</sup> Blakeway explique ce style cinématographique sobre par l'inexpérience de Pierre Prévert, cf. C. BLAKEWAY, *Jacques Prévert, op. cit.*, p. 82.

<sup>35</sup> Cf. *Id.*, p. 83. En outre, il convient de souligner l'opposition des surréalistes au film parlant comme le fait C. AUROUET, *Prévert et le cinéma, op. cit.*, p.34-36 : selon les surréalistes, la présence du dialogue détruirait justement l'onirisme cinématographique. Or, l'humour de *L'Affaire est dans le sac* s'appuie aussi sur l'absurdité des dialogues.

<sup>36</sup> Cf. C. BLAKEWAY, *Jacques Prévert, op. cit.*, p. 81.

*sac* est-il un premier essai dans le domaine cinématographique, autant pour Prévert que pour les membres du groupe Octobre.

Malgré le budget et le temps de tournage restreint, malgré la faible qualité du scénario et du peu de maîtrise au niveau de la technique, et même malgré l'échec économique<sup>37</sup>, le film marque l'entrée de Prévert dans le champ cinématographique et lui procure les contacts nécessaires pour lui permettre de contribuer à la réalisation d'une série d'autres films jusqu'à ce qu'il écrive le scénario du *Crime de Monsieur Lange* (1936) de Renoir et le début de sa longue collaboration avec Carné à partir de *Jenny* (1936). En outre, il donne aussi le ton stylistique à la plupart des productions auxquelles Prévert participe : *L'Affaire est dans le sac* ne met pas un seul protagoniste ou un couple au centre de la trame, mais présente une panoplie de personnages qui créent l'impression d'une petite société aux mailles serrées<sup>38</sup> ; cette 'égalité' entre les personnages est un élément que l'on peut observer dans les films plus tardifs.

L'importance d'une équipe qui se base sur l'idéal d'égalité ne nie cependant pas la présence de « stars »<sup>39</sup> dans les films de Prévert et Carné, ni dans les films qui relèvent d'une esthétique populiste. Bien au contraire, c'est notamment la participation de l'acteur Jean Gabin et la représentation du mythe masculin qu'il incarne qui déterminent l'esthétique populiste du cinéma des années 1930. D'une certaine façon, les stars des films – et c'est notamment le cas de Jean Gabin – s'associent aux créateurs et influencent autant la forme que le contenu des films

L'acteur Jean Gabin figure dans 30 longs-métrages de 1930 à 1939 et compte dans presque tous les cas parmi les acteurs principaux. Parmi ces films figurent, en outre, les productions qui ont remporté les recettes les plus importantes du cinéma de l'époque, comme *La Grande Illusion* (1937), *La Bête humaine* (1938) ou *Le Quai des brumes*<sup>40</sup>. Mais cette omniprésence de Gabin n'explique pas à elle seule l'influence de l'acteur sur l'esthétique du cinéma de son temps. En vérité, Gabin exerce un certain pouvoir sur la production cinématographique française pendant les années 1930. Ainsi, Ginette Vincendeau constate dès le début de son étude sur l'acteur que celui-ci n'est pas seulement une 'valeur sûre' pour les studios qui l'engagent, mais qu'il participe à la réalisation des films tels qu'un « auteur » le ferait : « Jean Gabin a, par son intervention directe ou le poids de sa

---

<sup>37</sup> Cf. C. CRISP, *Genre, Myth and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. 312.

<sup>38</sup> Cf. C. BLAKEWAY, *Jacques Prévert*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>39</sup> Pour une définition approfondie de la notion de star qui inclut l'ambiguïté entre personnage et personne réelle, cf. R. DYER, *Stars*, London, British Film Institute, 1979, notamment p. 22-24.

<sup>40</sup> Selon les statistiques de Crisp, sept films entrent le palmarès des 40 films au plus grand succès économique, cf. C. CRISP, *Genre, Myth and Convention...*, *op. cit.*, p. 333.

réputation été directement responsable de l'existence de nombreux films : *La Belle équipe* et *La Bête humaine* sont des exemples connus »<sup>41</sup>. Certes, Gabin n'assume que dans certains ce rôle, mais même dans les cas où il est seulement acteur, il détient très vite un tel pouvoir qu'il peut décider des changements de scénario ce que confirme André Bazin en 1953 : « Gabin n'est pas un acteur auquel on demande d'incarner le héros d'une histoire. Il est lui-même préalablement à toute histoire un héros auquel le scénariste doit au contraire plier son imagination »<sup>42</sup>. Ce pouvoir conduit les réalisateurs-auteurs de la Nouvelle Vague comme François Truffaut à se tenir à l'écart des stars comme Gabin qu'il juge être « des artistes trop dangereux »<sup>43</sup>, étant donné qu'elles ne respectent pas l'autorité créative du réalisateur. Les grandes vedettes du cinéma comme Gabin, mais aussi comme Michèle Morgan ou Fernandel, font partie intégrante de l'équipe et décident de l'optique et du contenu des films.

Dans les films de Jean Gabin, cette prise de décision se manifeste notamment dans l'homogénéité des personnages qu'il incarne et qui se rapprochent de l'imaginaire de l'homme du 'peuple' tel qu'il se manifeste dans la littérature de l'époque. En effet, l'acteur choisit dans une grande partie des cas les adaptations et les rôles qui correspondent le mieux à l'image qu'il construit de lui-même à partir de *La Bandera* (1935) ; l'adaptation des romans se fait de sorte que le rôle de Gabin corresponde au personnage mythique qu'il crée<sup>44</sup>. Ce personnage mythique, l'image qui accompagne Gabin tout au long de sa carrière, s'appuie sur ce que Ginette Vincendeau appelle la « virilité prolétarienne »<sup>45</sup>, qui se manifeste par l'adoption du langage populaire et d'une mélodie traînante, mais aussi par le jeu lent et mesuré, par l'économie des moyens<sup>46</sup> et par des attaques de colère qui interrompent le rythme lent de sa prestation. Ces caractères du jeu de Gabin se laissent

---

<sup>41</sup> Cf. G. VINCENDEAU, « Gabin unique : le pouvoir réconciliateur du mythe », dans C. Gauteur et G. Vincendeau (éd.), *Jean Gabin. Anatomie d'un mythe*, Paris, Nouveau Monde éditions, 1993, p. 93-206, p. 101.

<sup>42</sup> A. BAZIN, « *Le Jour se lève* (1938-1939) et le réalisme poétique de Marcel Carné », dans J. Chevalier (éd.), *Regards neufs sur le cinéma*, Paris, Le Seuil, 1953, p. 268-305, p. 301.

<sup>43</sup> F. TRUFFAUT, « Le Jeune Cinéma n'existe pas », propos recueillis par A. PARINAUD in : *Arts* 720, 29 avril-5 mai 1959, repris dans F. TRUFFAUT, *Le Cinéma selon François Truffaut*, A. Gillain (éd.), Paris, Flammarion, 1988, p. 41-43.

<sup>44</sup> Cf. C. GAUTEUR, *Jean Gabin: du livre au mythe*, La Madeleine, Lett Motif, 2015, p. 99.

<sup>45</sup> Cf. G. VINCENDEAU, « Gabin unique : le pouvoir réconciliateur du mythe », *op. cit.*, p. 132.

<sup>46</sup> Sichère compare cette économie aux acteurs de *noirs* américains comme Marlon Brando, cf. B. SICHERE, *Gabin, le cinéma, le peuple. Ciné roman*, Paris, Maren Sell, 2006, p. 12. Malgré le titre prometteur et quelques rares indications précieuses comme ci-dessus, l'ouvrage de Sichère n'enrichira pas les analyses suivantes, étant donné qu'il ne contient guère davantage que des résumés imprécis de certains films de Gabin, accompagné d'un jugement subjectif et exclusivement panégyrique. Autrement dit, Sichère n'éclaire pas, mais approfondit l'image mythique de Jean Gabin.

observer dans tous ses films et contribuent à la cohérence de son personnage, indépendamment du film dans lequel il figure<sup>47</sup>.

Les rapports que Gabin entretient avec la littérature sont donc dans la plupart des cas indirects, mais ils prouvent la proximité entre le champ littéraire et le cinéma. Comme le signale Claude Gauteur, Gabin joue entre 1935 et 1939 dans douze films, dont seulement trois sont des scénarios originaux (*La Belle équipe*, *La Grande illusion*, *Le Jour se lève*) tandis que deux autres sont des adaptations de pièces de théâtres et les sept derniers des adaptations de romans. Il est également important de constater qu'à part l'adaptation de *La Bête humaine* (1938), qui se base sur le roman d'Émile Zola, ces films sont des adaptations de romans contemporains. Autrement dit, il n'est pas surprenant que la « virilité prolétarienne » représente le cœur du personnage de Gabin, étant donné que les romans de l'époque insistent sur la création de l'imaginaire d'un 'peuple' ouvrier. Le personnage typique de Gabin naît grâce aux ressources littéraires de ses films ; Gabin ne dégage que les traits les plus distinctifs de cet imaginaire et le développe afin de le montrer à l'écran.

Il convient enfin d'observer l'accueil du grand cinéma français et de son esthétique auprès du public de l'époque. Si l'on part de l'hypothèse que j'ai citée au début de ce chapitre à savoir que le cinéma atteint un public plus large que la littérature, on peut non seulement conclure que l'imaginaire qu'il transmet est important parce qu'il est reçu par une partie importante de la population française, mais aussi se demander pourquoi les films à succès dépendent autant d'un modèle littéraire. Afin de répondre à cette question, il faut préciser certains détails de la réception du cinéma pendant l'entre-deux-guerres.

Le cinéma est un passe-temps bon marché pendant l'entre-deux-guerres comme le constate Crisp : alors que les matchs de box et l'entrée au music-hall valent respectivement 25 et 35 à 45 francs, un billet de cinéma coûte en moyenne 6 francs<sup>48</sup>. Le cinéma est même moins cher que les livres qui coûtent, au moment de leur première publication, entre 12 et 15 francs. Ce prix s'explique par la crise que le cinéma parlant traverse en France entre 1930 et 1934 : si au début de cette période, l'accueil enthousiaste des premiers films parlants encourage l'industrie à produire plus de films et à construire plus de salles de projection, surtout à Paris, les théâtres cinématographiques mènent une lutte féroce pour gagner leur public<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Cf. G. VINCEDEAU, « Gabin unique : le pouvoir réconciliateur du mythe », *op. cit.*, p. 137.

<sup>48</sup> Cf. C. CRISP, *The classic French cinema : 1930-1960*, Bloomington [Ind] Indianapolis, Indiana university press, 1993, p. 8. L'entrée au cinéma était encore moins chère au début des années 1930 et avant l'arrivée de la crise économique, cf. C. CRISP, *Genre, Myth and Convention...*, *op. cit.*, p. 293.

<sup>49</sup> Cf. C. CRISP, *Genre, Myth and Convention...*, *op. cit.*, p. 291-292.

Cette lutte rend le cinéma accessible à un public nombreux ; néanmoins, le public français est – contrairement aux publics anglais et allemands – majoritairement bourgeois. Autrement dit, la classe ouvrière ne fréquente pas aussi régulièrement le cinéma que les classes moyennes et bourgeoises. Il serait donc imprudent de considérer le cinéma comme un ‘art populaire’, voire ‘égalitaire’ : le nombre des personnes qui ne vont jamais au cinéma est bien plus élevé dans la classe ouvrière ce qui montre les différences de milieu<sup>50</sup>. D’autres inégalités s’y ajoutent : il est surtout apparent que les films à succès diffèrent selon qu’il s’agit de la capitale ou de la province ce qui montre que le public des provinces préfère des mélodrames et farces aux films d’auteurs – parmi lesquels comptent les films du duo Carné/Prévert, Renoir ou Duvivier – à l’inverse du public parisien<sup>51</sup>. En s’intéressant uniquement aux recettes des films, il est facile de ne pas voir ces différences parce que le public de province, moins important que celui de Paris à cause de la répartition inégale des salles de cinéma, ne se fait pas remarquer dans les chiffres de vente de billets<sup>52</sup>. L’arrivée du cinéma parlant marque aussi le début d’un système à double sortie pour les films : la plupart des films sont d’abord présentés en exclusivité dans les grandes salles parisiennes pour un public plus aisé et prêt à payer davantage pour visionner la première d’un nouveau film ; au bout de quelques semaines ou de quelques mois, les films sortent dans tous les types de salles<sup>53</sup>. Cette pratique, censée lutter contre les pertes des cinémas, divise encore davantage le public en deux classes. Cette division se manifeste aussi dans les goûts et les recettes des deux sorties respectives<sup>54</sup>. En conséquence, le cinéma n’est pas un cinéma populaire au sens où il unirait toutes les classes.

Quant au cinéma de l’esthétique populiste et aux films choisis pour les analyses qui vont suivre, il est possible d’affirmer qu’ils remportent un grand succès tant auprès du public bourgeois que du public général : les deux films du réalisateur Marcel Carné figurent selon les calculs de Crisp parmi les 40 plus grands succès de la décennie, autant selon les ventes en exclusivité que chez le public général<sup>55</sup>. L’absence du *Crime de Monsieur Lange* et *La Belle équipe* parmi ces films s’explique surtout par la baisse générale des recettes due à la saturation du marché du cinéma pendant les années 1935-1936<sup>56</sup> ; leur analyse est

---

<sup>50</sup> Cf. F. MONTEBELLO, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire », *Mouvements*, vol. 27-28, 2003, p. 113-119, p. 114sq.

<sup>51</sup> Cf. C. CRISP, *Genre, Myth and Convention...*, *op. cit.*, p. 335.

<sup>52</sup> Colin Crisp constate que le public parisien représente 30% des recettes bien qu’il ne comprenne que 6-7% de la population française, cf. C. CRISP, *The classic French cinema*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>53</sup> Cf. C. CRISP, *Genre, Myth and Convention...*, *op. cit.*, p. 295.

<sup>54</sup> Cf. *Id.*, p. 331.

<sup>55</sup> Cf. *Id.*, p. 333.

<sup>56</sup> Crisp divise l’histoire de l’industrie cinématographique en trois phases : la première, de 1930 à 1933 voit les premiers grands succès du parlant en français auprès du grand public ; la deuxième, de 1934 à 1936, et

néanmoins pertinente dans la mesure où les deux films sont aujourd'hui considérés comme des chefs-d'œuvre qui reflètent l'esprit de l'époque<sup>57</sup>. Cependant, même en supposant que tous les films choisis jouissent d'un accueil favorable et assez vaste auprès du public français, les statistiques de Crisp montrent clairement que le succès du *Quai des brumes* et d'*Hôtel du Nord* était plus important après la sortie en première dans les grandes salles bourgeoises<sup>58</sup>. Il est donc possible de supposer que les deux films ont interpellé davantage le public bourgeois que le public des petites salles. Par conséquent, il est également possible de spéculer sur le fait que les adaptations de ces romans contemporains intéressent davantage un public qui est plus susceptible d'avoir lu les romans. Selon une telle hypothèse, leur esthétique populiste interpelle plutôt un public cultivé, ce qui rendrait encore plus improbable de considérer le populisme cinématographique comme l'esthétique d'un art populaire.

En guise de conclusion de ce sous-chapitre, il faut constater que la production cinématographique française est encore loin d'être autonome pendant les années 1930. La crise suscitée par l'avènement du parlant, suivie de la faillite des grandes maisons de production, provoque l'association du champ cinématographique au champ littéraire : ce dernier ne fournit pas uniquement au premier les sources des scénarios, mais les nouveaux métiers de dialoguiste et de scénariste attirent aussi de jeunes littéraires. L'importance de la littérature se manifeste aussi dans la création de personnages typiques comme celui du prolétaire viril que Jean Gabin incarne dans la plupart de ses rôles. Au niveau de l'accueil du public, il se montre, par ailleurs, que le public est notamment composé par des jeunes gens lettrés de la classe moyenne au lieu d'attirer les foules des usines<sup>59</sup>. Cette composition sociale du public de cinéma laisse aussi supposer que les films qui s'inscrivent dans l'esthétique du réalisme poétique doivent plutôt leur succès à un public cultivé, même s'ils ont aussi un succès chez le public général. Les adaptations des romans de Mac Orlan et de Dabit le suggèrent au moins, étant donné que leur placement au palmarès des films à succès de la décennie est plus haut si l'on considère uniquement les recettes des sorties en exclusivité.

---

marquée par la faillite des grandes maisons de production françaises et par la diminution des recettes ; la dernière phase, de 1937 à 1939 se caractérise par le retour de confiance et par les premiers grands succès internationaux du parlant français (cf. C. CRISP, *The classic French cinema, op. cit.*, p. 3).

<sup>57</sup> Ory appelle *Le Crime de M. Lange* « le petit film d'un grand cinéma » (P. ORY, « Le Crime de M. Lange », *op. cit.*, p. 285) ; pour Geneviève Guillaume-Grimauld, *La Belle équipe* est un film-clé parce que sa trame comprendrait toute la mythologie de 1936 (cf. G. GUILLAUME-GRIMAUD, *Le cinéma du Front populaire*, Paris, Lherminier, 1986, p. 68).

<sup>58</sup> *Le Quai des brumes* se situe à la quatrième place au lieu de la huitième ; *Hôtel du Nord* occupe la dix-septième au lieu de la vingtième, cf. C. CRISP, *Genre, Myth and Convention...*, *op. cit.*, p. 333.

<sup>59</sup> Cf. aussi *Id.*, p. 284.

### 8.1.2. Les notions de réalisme poétique et de populisme dans la critique de cinéma

Comme en témoigne la citation en exergue de ce chapitre, l'étiquette de populisme est déjà d'usage dans le contexte du cinéma à partir de 1933 et un article de Marcel Carné dans lequel le futur réalisateur du *Quai des brumes* et d'*Hôtel du Nord* revendique le populisme pour la création filmique. Comme Lemonnier, Carné prétend qu'il faut « [d]écrire la vie des petites gens, rendre l'atmosphère d'humanité laborieuse qu'est la leur » et s'opposer à la représentation de la « noblesse irréaliste des boîtes de nuit »<sup>60</sup>. Suite à cette adoption du terme de populisme dans le contexte du cinéma français, les historiens du cinéma se sont également interrogés sur ce terme. En effet, Le constat d'une certaine continuité du populisme au cinéma n'est pas nouveau. Pierre Billard constate déjà dans son *Âge classique du cinéma français* que le jeune film parlant français s'inscrit dans le sillage de l'étiquette du populisme littéraire<sup>61</sup> ; René Prédal reprend ce constat et affirme que le « populisme tragique »<sup>62</sup> enjambe toute la production des années 1930, même en dehors du réalisme poétique à proprement parler<sup>63</sup>.

Néanmoins, il convient de constater que les historiens et critiques du cinéma de l'entre-deux-guerres emploient aussi un autre terme pour désigner la production cinématographique de l'époque : en effet, l'appellation de réalisme poétique est bien plus courante dans la recherche et la presse spécialisée contemporaines. Les influences du roman populiste sur le cinéma n'ont été considérées que dans quelques cas isolés, notamment à partir des adaptations cinématographiques de Marcel Carné<sup>64</sup>. Quand il est question du cinéma du réalisme poétique, les chercheurs se contentent pour la plupart de l'évoquer d'un point de vue historiographique, en indiquant les conditions de son essor ainsi qu'en énumérant les réalisateurs, contributeurs et œuvres centrales<sup>65</sup>. Par ailleurs, le réalisme poétique est souvent analysé par les chercheurs à partir de son influence sur le film noir américain<sup>66</sup>. En conséquence, le réalisme poétique est considéré comme un

---

<sup>60</sup> M. CARNE, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », *op. cit.*, p. 14.

<sup>61</sup> Cf. P. BILLARD, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, *op. cit.*, p. 248sq.

<sup>62</sup> *Id.*, p. 245.

<sup>63</sup> Cf. R. PREDAL, *Histoire du cinéma français*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>64</sup> Cf. S. WEINER, « When a prostitute becomes an orphan: Pierre Mac Orlan's *Le Quai des brumes* (1927) in the service of poetic realism », *Studies in French Cinema*, vol. 6, n° 2, septembre 2006, p. 129-140 pour le cas du *Quai des brumes* ; pour *Hôtel du Nord*, cf. F. RAMIREZ et C. ROLOT, « Hôtel(s) du Nord : du populisme en littérature et au cinéma », *Roman 20-50*, vol. 18, 1994, p. 71-80 et D. ANDREW et S. UNGAR, *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University, 2005, p. 277-298.

<sup>65</sup> C'est déjà le cas dans G. SADOUL, *Histoire du cinéma mondial: des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949, p. 267-293. P. BILLARD, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, *op. cit.*, p. 245-266 et R. PREDAL, *Histoire du cinéma français*, *op. cit.*, notamment p. 139-147 suivent cet exemple.

<sup>66</sup> Cf. T. PILLARD, « Une histoire oubliée : la genèse française du terme « film noir » dans les années 1930 et ses implications transnationales », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 1, 19 juin 2012.



courant français qui n'a engendré que des mélodrames pessimistes. Si l'on comprend ainsi le réalisme poétique, on court cependant le risque de négliger une grande partie de la production française qui partage beaucoup d'éléments esthétiques avec des mélodrames pessimistes de l'époque. Il semble que René Prédal tombe au moins en partie dans ce piège en évoquant le « populisme tragique » comme genre dominant de l'entre-deux-guerres<sup>67</sup>, alors que des films comme *Le Crime de M. Lange* ou *La Belle équipe* ne se distinguent pas par des éléments tragiques, mais partagent tout de même de nombreux points avec des films comme *Le Quai des brumes*. Il convient de corriger la vision de l'esthétique populiste au cinéma pour montrer que cette esthétique se manifeste dans toute la production des années 1930 et n'est pas un signe de distinction de films tragiques de l'époque.

Rappelons, par ailleurs, que le terme de réalisme poétique est apparemment aussi un emprunt au champ littéraire : le terme naît, selon plusieurs sources, dans la critique littéraire pour désigner le roman antérieurement cité *La rue sans nom* de Marcel Aymé. Edward Baron Turk<sup>68</sup> mentionne comme un des premiers critiques dans sa biographie de Marcel Carné que le terme aurait été forgé par Jean Paulhan en 1931 afin de décrire l'esthétique d'Aymé. Il faut cependant considérer cette origine du terme avec prudence<sup>69</sup> : malheureusement, aucun partisan de cette hypothèse ne cite la source exacte où Paulhan aurait employé ce terme ; en outre, mes propres recherches n'ont pas pu corroborer le fait que Paulhan est à l'origine de la notion. Mais il est bien probable que le phénomène du 'réalisme poétique' est d'abord constaté à propos de *La Rue sans nom* de Marcel Aymé car la première fois qu'il est question de réalisme poétique dans le contexte du cinéma, il s'agit de l'adaptation de ce roman en 1934 :

Lucie Derain a déjà parlé, et bien parlé, de *La Rue sans nom* aux lecteurs de *Cinéma*. Ce film, à mon sens, inaugure dans le cinéma français un genre entièrement nouveau : le réalisme poétique et « actuel ». [...]

Pierre Chenal, lui, a su bousculer tous les poncifs. Dans l'étroit boyau de pierre d'une petite rue provinciale, il a promené son objectif sur des visages incontestablement vrais, il a découvert des passions d'aujourd'hui, des passions qui nous émeuvent directement sans le secours d'une réminiscence littéraire.

J'ai dit « réalisme », mais j'ai dit aussi « poétique ».

Car, même en traitant ce sujet dur, brutal, Pierre Chenal ne renonce pas à la poésie. Et les scènes les plus belles de son film sont peut-être celles où les

---

<sup>67</sup> R. PREDAL, *Histoire du cinéma français*, op. cit., p. 139. À partir du *Quai des brumes*, Prédal repère une « sinistrose fataliste » dans la production de l'époque (*Id.*, p. 147).

<sup>68</sup> Cf. E. B. TURK, *Child of Paradise*, op. cit., p. 109. Parmi les chercheurs qui essaient de définir la catégorie à partir d'une gamme très variée de productions des années 1930, J. D. ANDREW, *Mists of regret*, op. cit., p. 11 et C. HESSE et al., *Filmstile*, Wiesbaden, Springer VS, 2016, p. 105 nomment également Jean Paulhan comme source de la notion sans pour autant citer leurs sources.

<sup>69</sup> Cf. également T. PILLARD, « Une histoire oubliée », op. cit., note 5.

personnages, qui s'usent peu à peu comme les pierres des masures où ils sont enfermés, veulent s'évader, les uns par l'amour, les autres par le vin, par l'aventure, par la révolte (ou encore, comme ce timide et pitoyable Jouhanieu, par un long rêve extasié) !

Je sais bien : Chenal a emprunté le sujet émouvant à un roman de Marcel Aymé. Mais en animant des personnages qui semblaient ne pas être faits pour le cinéma, il a affirmé un don de création robuste.<sup>70</sup>

Le critique Michel Gorel définit le réalisme poétique du film *La Rue sans nom* à partir de trois éléments qui peuvent servir de base à l'analyse des films de l'entre-deux-guerres et dont deux reviennent toujours à propos du roman populiste : le premier est l'authenticité des personnages mis en scène, le deuxième est le décor pittoresque qui est – tout comme le sujet – à la fois rude et beau. Le troisième élément est moins évoqué dans la critique littéraire, mais il y est aussi présent : il s'agit de l'escapisme de la trame et de l'esthétique. Les personnages cherchent à se libérer de leur sort précaire ; cette tentative est accompagnée d'une poétisation de la vie modeste qui représenterait une façon d'échapper à la monotonie et à la misère quotidiennes.

Les mêmes éléments que Michel Gorel loue dans le film de Chenal sont au cœur des éloges de Frédéric Lefèvre dans son compte rendu du roman de Marcel Aymé :

Marcel Aymé a une connaissance parfaite parce que fraternelle de l'âme du peuple, de ses souffrances quotidiennes, de ses besoins, de ses joies, de ses colères. Il rend admirablement ce qu'il y a de touchant, de simple, de contradictoire souvent, dans les réactions des humbles. Les pages où il dépeint le départ pour l'usine, les matins d'hiver, quand il fait à peine jour, ont une simplicité tragique et grandiose. Le tableau de la joie du dimanche chez Minche, le cabaretier, le roi de la rue, a une vie intense. [...]

Livre de force, de santé, de poésie.<sup>71</sup>

Il saute aux yeux que Lefèvre emploie déjà dans le même sens que Gorel plus tard la notion de poésie comme une forme d'esthétisation du quotidien. Les autres éléments qui constituent le réalisme poétique se trouvent aussi dans sa critique : la « vie intense » et la « connaissance parfaite [...] de l'âme du peuple » renvoient à l'authenticité, tandis que la « simplicité tragique et grandiose » des pratiques du quotidien fait référence au pittoresque. Seul l'escapisme est moins marqué dans la critique de Lefèvre que dans celle de Gorel – et pour cause : alors que le roman d'Aymé finit tragiquement avec la mort et l'incarcération des personnages principaux, le couple amoureux survit dans le film.

Ce chevauchement entre le compte rendu du roman et la critique cinématographique montre bien que le terme de 'réalisme poétique' que Gorel emploie

---

<sup>70</sup> M. GOREL, « Des gratte-ciel d'Amérique aux faubourgs parisiens », *Cinéma*, n° 277, 8 février 1934, p. 114.

<sup>71</sup> F. LEFÈVRE, « Un nouveau réalisme », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 6 septembre 1930, p. 33.

désigne des éléments esthétiques déjà repérés dans le texte littéraire de Marcel Aymé. Autrement dit, la continuité esthétique entre le roman et son adaptation cinématographique devient très claire ; les contenus de l'esthétique du réalisme poétique sont issus du roman de Marcel Aymé et de la nébuleuse autour du roman populiste. En outre, la critique de Lucie Derain, citée par Gorel, corrobore le lien intime entre roman et film, la « poésie » de ce dernier étant héritée du livre : « Chenal [...] a fait mieux que sentir, comprendre et aimer cette angoissante et pitoyable épopée d'une petite rue lépreuse. Il l'a recréée avec un instinct humain, une poésie dont Marcel Aymé ne pourra que le remercier »<sup>72</sup>. Parfaite recreation du « rêve sournois et brutal, âpre et doux, de sang et de volupté mêlés »<sup>73</sup> qu'était pour Derain le roman, *La Rue sans nom* de Pierre Chenal réussit à traduire la transcendance pittoresque du livre par le biais de ses images. Derain confirme donc l'impression que l'esthétique du film a parfaitement transposé la source romanesque. Elle explique même le seul écart, la fin différente, par le souci de cohérence entre l'esthétique et le public : « L'œuvre cinématographique finit moins tristement que l'œuvre littéraire. On doit voir là le tribut payé à cet immense public auquel devrait s'adresser une œuvre aussi humaine que celle-là »<sup>74</sup>. Autrement dit, le film, contrairement au roman, cherche à s'adapter aux attentes et aux espoirs du public populaire alors que les romans populistes et ceux qui s'y apparentent n'ont pas la prétention de s'adresser à un grand public.

Cette présentation de la naissance du réalisme poétique comme étiquette de la critique cinématographique montre déjà que le terme autant que l'esthétique qu'il décrit naissent dans un contexte littéraire, mais le cinéma le dote encore d'autres qualités et porte l'attention sur d'autres éléments : au niveau de la mise en scène, le réalisme et la fonction suggestive du décor jouent un rôle prépondérant ; au niveau de la trame, le réalisme qui est attendu par le public du cinéma diffère de celui du roman en ce sens que l'escapisme et un certain optimisme doivent entrer en concurrence avec des représentations plus crues et dramatiques de la vie sociale, comme on le verra dans la discussion de *La Belle équipe* par la suite. Cela veut dire que les conventions du cinéma de l'époque exigent des créateurs qu'ils présentent des ouvrages qui s'accordent aux attentes du public et qui incluent, pour cette raison, un couple d'amoureux central et, dans quelques cas, un changement du dénouement qui permet un *happy ending*, même lorsqu'il s'agit des adaptations de romans

---

<sup>72</sup> L. DERAÏN, « La poésie de la Rue à la manière de Villon. *La Rue sans nom* », *Cinéma*, n° 272, 4 janvier 1934, p. 17.

<sup>73</sup> *Id.*

<sup>74</sup> *Id.*

qui n'en ont pas, comme dans le cas d'*Hôtel du Nord*, où ces deux éléments ont été inventés par les scénaristes du film, Jean Aurenche et Henri Jeanson.

Une comparaison de la façon dont la critique cinématographique de l'entre-deux-guerres comprend le réalisme poétique avec la définition du populisme tel qu'il se manifeste chez Carné montre que les deux termes désignent la même esthétique. Carné écrit en 1933 dans *Cinémagazine* – donc, un an avant l'introduction du réalisme poétique dans la critique du cinéma et au moment où Carné n'a encore tourné que son documentaire *Nogent, Eldorado du dimanche* – que la production cinématographique cherche à « fuir la vie pour se complaire parmi le décor et l'artifice »<sup>75</sup>. Il remarque que le cinéma parlant, contrairement au cinéma muet de créateurs comme Dimitri Kersanoff, George Lacombe ou Eugène Deslaw, ne se soucie plus de situer les trames dans un décor authentique, préférant toujours les mêmes coulisses de studio évoquant un Paris monumental. Carné revendique la nécessité de représenter la vie quotidienne des quartiers populaires et avance qu'une telle représentation n'est possible que si le film montre au moins en partie des scènes qui sont tournées à même les rues de ces quartiers.

Certes, Carné est conscient du fait que le tournage du parlant exige un équipage encombrant qui ne permet pas de descendre dans la rue avec un appareil portatif en main, mais ce qui le préoccupe n'est pas uniquement le manque d'authenticité du décor, mais aussi le fait que beaucoup d'histoires de la vie quotidienne ne sont justement pas représentées parce que les créateurs du cinéma n'y pensent même pas, ignorant la vie des rues. Contrairement à la photographie de son époque – Carné cite Kertész, Man Ray, Brassäi et Krull comme exemples –, contrairement à la peinture d'artistes comme Utrillo ou Vlaminck, et à la littérature des romans de Pierre Mac Orlan, Jules Romains, André Thérive, Bernard Nabonne, Robert Gairic et Eugène Dabit, le cinéma ignorerait donc la représentation des milieux modestes et pauvres. Pour cette raison, Carné s'inscrit consciemment dans cet héritage intermédial et revendique avec insistance le terme de populisme pour le cinéma qu'il veut voir naître en France.

Le court article de Carné représente donc un document précieux pour la thèse présente : non seulement Carné utilise le terme de populisme pour désigner la création qu'il imagine et qu'il veut fournir dans l'avenir, mais il souligne aussi le caractère transmédial de l'esthétique populiste qui apparaît en littérature, dans la photographie et dans la peinture et qu'il veut transposer au cinéma. Cela prouve donc que déjà au cours

---

<sup>75</sup> M. CARNE, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », *op. cit.*, p. 12.

des années 1930, les artistes de divers domaines étaient conscients de l'envergure de l'esthétique populiste et étaient capables de la reconnaître à travers les différents médias.

En outre, l'article de Carné indique certains éléments qui sont au cœur de l'esthétique populiste au moment de sa transposition au cinéma : comme c'était le cas pour le réalisme poétique, il convient de constater l'importance primordiale du décor qui doit évoquer le sentiment d'authenticité. Carné souligne aussi l'importance de certaines scènes courtes tournées sur place ainsi que l'« atmosphère » et la « vraisemblance » qui dépendraient des scénarios qui doivent insister sur la mise en scène de la quotidienneté.

Dans les décennies suivantes, les analyses du cinéma du réalisme poétique ont adopté les mêmes critères afin de décrire la production de l'entre-deux-guerres. Elles soulignent aussi, depuis l'article d'André Bazin sur *Le Jour se lève*, l'importance du décor<sup>76</sup>. D'autres éléments, qui pourraient révéler des conventions implicites du cinéma de cette époque, ont cependant été repérés par Beate Raabe : dans son analyse du cinéma narratif des années 1930, elle constate que les films se distinguent par la lenteur et la surdétermination de la narration. Ainsi, les informations sont clairement transmises au public et parfois de manière répétée<sup>77</sup>. En général, les films offrent une narration linéaire et peu de coupes ce qui aide le public à suivre la trame sans difficulté<sup>78</sup>. La surdétermination se manifeste aussi dans la reprise de certaines caractéristiques que les mêmes acteurs adoptent dans les films différents : ainsi, Gabin représente souvent l'ouvrier irascible, fort et machiste, tourmenté par sa propre misère économique et psychologique, mais au cœur honnête<sup>79</sup>. Par ailleurs, Raabe constate que le cinéma de l'entre-deux-guerres est porté par le dialogue<sup>80</sup> ; par conséquent, la présence de l'argot comme marqueur des origines modestes des personnages devient une nécessité, ce que je montrerai dans les analyses qui vont suivre. Raabe conclut enfin que la plupart des caractéristiques ne se trouvent pas au niveau de l'agencement de l'image, mais plutôt au niveau de la narration de l'action du film<sup>81</sup> ce qui peut indiquer encore la parenté avec la littérature : le cinéma du réalisme poétique n'opère donc guère d'innovations au plan

---

<sup>76</sup> Cf. A. BAZIN, « *Le Jour se lève* (1938-1939) et le réalisme poétique de Marcel Carné », *op. cit.*, notamment p. 286-305. Un exemple récent d'une telle attention portée au décor dans des études récentes, cf. B. MCCANN, « "A discreet character?" Action spaces and architectural specificity in French poetic realist cinema », *Screen*, vol. 45, n° 4, 1<sup>er</sup> décembre 2004, p. 375-382.

<sup>77</sup> Cf. B. RAABE, *Expliztheit und Beschaulichkeit: das französische Erzählkino der dreißiger Jahre*, Münster, M&S Publikationen, 1991, p. 271.

<sup>78</sup> *Id.*, p. 278.

<sup>79</sup> Cf. G. VINCENTEAU, « Gabin unique : le pouvoir réconciliateur du mythe », *op. cit.*, notamment p. 144-149.

<sup>80</sup> B. RAABE, *Expliztheit und Beschaulichkeit*, *op. cit.*, p. 273.

<sup>81</sup> *Id.*, p. 279.

visuel et montre ses particularités dans l'emprunt de certaines constellations de personnages, des sujets ou des milieux qu'il représente.

Enfin, Raabe constate un certain pessimisme du cinéma du réalisme poétique : la plupart des mélodrames s'achèveraient sur une fin malheureuse et montrerait l'échec ou la mort des protagonistes<sup>82</sup>. Les analyses que je conduirais dans ce qui suit montreront que ce pessimisme est tout à fait relatif et dépend du temps de la production et de l'échelle de comparaison : en général, les films de la fin des années 1930, donc proches de la Seconde Guerre mondiale, font preuve d'un pessimisme plus prononcé ; il est, du reste, possible de remarquer le pessimisme du cinéma du réalisme poétique en le comparant avec la production antérieure, mais non avec le roman populiste qui est la source d'inspiration pour les films.

L'attention pour le décor 'authentique' qui assume également un sens symbolique, la situation de l'action dans les milieux populaires, la clarté de la narration, le dialogue argotique et un certain pessimisme sont donc les caractéristiques principales du réalisme poétique au cinéma. Encore faut-il soulever la question de savoir si le réalisme poétique ou le « populisme tragique » du cinéma, représente un genre historique qui désigne certaines œuvres du cinéma français parlant de l'entre-deux-guerres ou si l'on peut plutôt le comprendre comme une esthétique répandue dans toute la production de l'époque. Alors que Raabe considère le réalisme poétique comme une certaine école du cinéma français<sup>83</sup>, Pillard indique que la critique française a longtemps ignoré le fait que le réalisme poétique pourrait être considéré comme un genre et, dans cette forme, le pendant français du film noir américain<sup>84</sup>. Dans mes analyses, j'emploierai la notion de réalisme poétique avec René Prédal comme la tendance dominante du cinéma de l'entre-deux-guerres<sup>85</sup> ; de cette manière, je ne le considère pas comme une école qui dépend de certains cinéastes et collaborateurs du cinéma, mais comme une actualisation et transposition des esthétiques populistes au cinéma de l'époque ce qui correspond davantage au terme de genre. Néanmoins, je m'oppose à l'usage du terme de 'populisme' comme synonyme de 'réalisme poétique' : le populisme représente une esthétique transmédiatique ; par conséquent, le réalisme poétique n'est que la réalisation de cette esthétique dans une certaine époque (l'entre-deux-guerres) et dans un certain média (le cinéma parlant).

---

<sup>82</sup> *Id.*, p. 279sq. Elle constate que ce pessimisme est le plus prononcé au début et à la fin de la décennie.

<sup>83</sup> *Id.*, p. 47.

<sup>84</sup> T. PILLARD, « Une histoire oubliée », *op. cit.*, paragraphe 10.

<sup>85</sup> R. PREDAL, *Histoire du cinéma français*, *op. cit.*, p. 139 et 143.

Ces précisions permettent d'appréhender l'importance de la littérature pour l'existence du champ cinématographique français de l'entre-deux-guerres et le caractère intermédial de l'esthétique populiste, ainsi que les origines de la transposition de cette esthétique dans la critique du cinéma. Le prochain chapitre s'interrogera de manière plus concrète sur la transformation et sur la transposition de cette esthétique dans le cas de l'adaptation des romans à l'écrans. Afin d'y parvenir, je centrerai mes propos sur les deux adaptations du réalisateur Marcel Carné, *Le Quai des brumes* et *Hôtel du Nord*.

## 8.2. Le populisme au cinéma : les adaptations de Marcel Carné (*Le Quai des brumes*, *Hôtel du Nord*)

Presque dix ans après avoir suggéré de se laisser inspirer par les romans de la nébuleuse populiste et cinq ans après avoir loué l'exemple de productions communistes allemandes comme *Kuhle Wampe oder wem gehört die Welt* ?<sup>86</sup> pour leur vision sociale, mettant en scène la communauté populaire<sup>87</sup>, Marcel Carné se charge de l'adaptation de deux romans populistes qui étaient également au centre des analyses de cette thèse : *Le Quai des brumes* et *L'Hôtel du Nord*. Le rapport entre les originaux littéraires et leurs adaptations est très souple : les deux adaptations que Carné fournit en collaboration avec Jacques Prévert pour le premier et avec Jean Aurenche (scénario) et Henri Jeanson (dialogues) pour le second, ne gardent presque aucune parenté avec les romans – au moins si l'on s'intéresse à la proximité de la trame narrative. Cependant, il est possible de les concevoir comme des adaptations réussies parce que l'atmosphère des narrations est transmise de telle manière que les critiques et, dans le cas du *Quai des brumes*, l'auteur Pierre Mac Orlan lui-même reconnaissent la parenté entre roman et film : « [...] pour écrire, je me rappelais l'atmosphère de cette chronique de la faim. Il y avait là des fantômes. Ces fantômes réapparaissent aujourd'hui dans un autre décor que celui d'un vieux cabaret de Montmartre. Mais ce sont bien les mêmes »<sup>88</sup>, écrit ce dernier à propos du scénario de Prévert.

Si la trame narrative n'est guère présente dans les adaptations cinématographiques, il convient donc de demander en quoi *Le Quai des brumes* et *Hôtel du Nord* sont des adaptations. Comment est-il possible de changer tous les détails de la narration des deux ouvrages littéraires et de fournir pourtant des adaptations convaincantes ? Pour répondre à cette question, il faut s'intéresser à la manière dont l'atmosphère du fantastique social ainsi que la connivence populaire et la mise en scène du travail ouvrier peuvent être récréés à l'écran de sorte que l'esthétique populiste investisse le cinéma. La mise en scène cinématographique de l'esthétique populiste servira donc comme piste permettant d'analyser les rapports entre l'écrit et le filmé.

Afin de mieux jauger ce rapport esthétique, un premier sous-chapitre est consacré au fantastique social dans le film *Le Quai des brumes* et montre la continuité des « fantômes », dont parle Mac Orlan dans son article, malgré la rupture presque complète

---

<sup>86</sup> Film de Slátan Dudow avec la participation de Bertolt Brecht (1932). L'influence de Bertolt Brecht sur ce film devient évidente à partir des documents recueillis dans B. BRECHT, *Kuhle Wampe : Protokoll des Films und Materialien*, W. Gersch et W. Hecht (éd.), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verl, 1969 Gersch/Hecht 1969.

<sup>87</sup> Cf. M. CARNE, « Le cinéma et le monde », *Cinéma*, novembre 1938, p. 9-12.

<sup>88</sup> P. MAC ORLAN, « A propos du *Quai des brumes* », *Le Figaro*, 18 mai 1938, p. 4 4.



avec le modèle littéraire au niveau de l'action. Le deuxième sous-chapitre s'intéressera à *Hôtel du Nord* et comment dans les deux films l'usage du langage populaire crée l'identité d'un certain milieu populaire d'une manière plus efficace que ne le font la plupart des romans de l'époque. Le troisième sous-chapitre, enfin, confrontera *L'Hôtel du Nord* de Dabit avec son adaptation filmique et s'intéressera, ce faisant, à la manière dont le film cherche à brosser un portrait différent de la communauté populaire. *Hôtel du Nord* marque donc un écart plus clair entre le modèle littéraire et l'adaptation cinématographique : celle-ci change presque complètement le message de celui-là. Néanmoins, l'esthétique populiste est conservée. Les modalités d'une telle conservation doivent être au centre des analyses suivantes<sup>89</sup>.

### 8.2.1. Retour de l'atmosphère : continuités de l'espace du fantastique social dans *Le Quai des brumes*

Il suffit de résumer brièvement la trame narrative de l'adaptation du *Quai des brumes* pour se rendre compte du fait que le film ne garde plus grand-chose du roman de Pierre Mac Orlan. Le scénario de Prévert est centré sur le sort du soldat déserteur de l'armée coloniale – même si les contraintes du Ministère de la Guerre exigent que le mot 'déserteur' ne soit jamais prononcé dans le film<sup>90</sup>. Nommé Jean, il semble être l'amalgame des personnages du soldat et de Jean Rabe dans le roman. Jean se rend au Havre afin de s'embarquer sur un bateau et de commencer une nouvelle vie. Dans la nuit, il sauve un chien qui le suit et rencontre Quart-Vittel, un ivrogne qui le conduit à une baraque sur la côte où le propriétaire Panama l'accueille. Jean y rencontre en outre Michel Kraus, peintre suicidaire qui voit la mort et la violence partout, et Nelly, jeune orpheline qui ne veut plus rentrer chez son tuteur Zabel, qu'elle soupçonne d'avoir tué Maurice, l'homme auquel elle s'est liée. Zabel se cache par hasard devant la baraque, chassé par des malfaiteurs qui veulent en savoir davantage sur la disparition de Maurice. Panama renvoie Zabel, le jour se lève et Jean protège Nelly qui est abordée par un des malfaiteurs, Lucien. Jean humilie Lucien et donne rendez-vous à Nelly. Le soir, Jean et Nelly se rencontrent dans une fête foraine et tombent amoureux, même si Jean a décidé de s'embarquer sur un navire pour le Venezuela le lendemain. Le matin, les deux lisent dans le journal qu'un déserteur de la Coloniale est soupçonné d'avoir tué Maurice ce qui motive le départ de Jean. Mais arrivé

---

<sup>89</sup> On peut être surpris que mon analyse ne retienne pas l'adaptation de *La Rue sans nom* de Marcel Aymé. Plusieurs raisons expliquent ce choix : premièrement, ce film pionnier du réalisme poétique n'est plus distribué aujourd'hui et ma demande auprès de la cinémathèque française de pouvoir visionner le film n'a pas été suivie de réponse. À part cette raison pratique, l'analyse des adaptations de Carné est plus importante par le fait qu'elles forgent véritablement l'idée du réalisme poétique cinématographique et informent, par conséquent, aussi la manière dont l'esthétique populiste se manifeste à l'écran.

<sup>90</sup> E. B. TURK, *Child of Paradise*, *op. cit.*, p. 111sq.

au bateau, il descend pour aller voir Nelly que Zabel cherche à violer. Il sauve Nelly et tue Zabel, mais au moment de sortir dans la rue, Lucien le voit et tire plusieurs fois sur lui pour se venger de son humiliation. Ainsi, Jean meurt dans les bras de Nelly qui est à nouveau orpheline dans la vie.

Il est donc évident que Prévert a changé drastiquement le récit du *Quai des brumes* afin de l'adapter pour le cinéma<sup>91</sup>. L'un des changements les plus nets est la situation du récit : au lieu de mettre en scène le Haut-Montmartre vers 1907, Carné et Prévert proposent au spectateur un décor qui évoque le port du Havre en 1937<sup>92</sup>. *Le Quai des brumes* devient ainsi plus qu'un titre évocateur et symbolique pour la précarité qui enveloppe les personnages de la narration : la première moitié du film se compose de plusieurs scènes qui montrent le brouillard dense du port<sup>93</sup>. C'est le personnage de Jean qui explique la correspondance entre les conditions météorologiques et son propre état d'âme : « Il y a pas de brouillard ?! Si y en a : là d'dans »<sup>94</sup>, affirme-t-il en se touchant le front lorsqu'il parle avec le conducteur d'un camion. Ainsi, les cinéastes précisent-ils que le brouillard est une métaphore pour le 'cafard', pour l'inquiétude qui secoue Jean.

Cette correspondance entre le brouillard et l'inquiétude intérieure est corroborée dans la scène du suicide de Michel Kraus : après avoir été témoin du suicide, Panama rentre à la baraque avec les vêtements de Kraus en murmurant : « Quel brouillard ! Quel sale brouillard ! »<sup>95</sup>. De cette manière, Prévert et Carné mobilisent bien davantage le titre de leur film et expliquent clairement ce choix. L'omniprésence du brouillard ne leur semblant pas suffisante pour expliquer le titre, ils précisent dans l'article du journal que Jean et Nelly lisent à l'hôtel que l'homme mutilé et tué par Zabel a été retrouvé « au lieudit 'Le Quai des Brumes' »<sup>96</sup>. De cette manière, le titre s'explique donc par le fait qu'il désigne un lieu concret de la trame narrative. Mais à part cela, les cinéastes s'appuient dans toute leur scénographie sur la mise en scène du brouillard et conjuguent donc clairement la portée du titre et portent à l'écran la signification symbolique de la 'brume' – l'indécision, l'inquiétude, la menace imminente. Elle devient, par ce biais, un signe palpable qui permet une interprétation littérale et métaphorique du titre. Plus encore, l'analogie poussée entre

---

<sup>91</sup> Denise Tual, veuve de l'acteur Pierre Batcheff avec qui Prévert a esquisse deux scénarios dans sa jeunesse, rapporte dans ses mémoires que Prévert a exigé dès le début la totale liberté pour adapter le roman, cf. D. TUAL, *Le Temps dévoré*, Paris, Fayard, 1980, p. 136.

<sup>92</sup> Le générique du film signale déjà ce changement : en arrière-fond, le spectateur peut voir un navire attaché à un quai et la mer dont la ligne d'horizon se fond dans le ciel gris. Cf. M. CARNE, *Le Quai des brumes*, StudioCanal vidéo/Universal music, 2004, 01:27:01, 00:00:34-00:02:16.

<sup>93</sup> Notamment *Id.*, 00:11:42-00:12:29.

<sup>94</sup> *Id.*, 00:04:10-00:04:16.

<sup>95</sup> *Id.*, 00:31:50-00:31:55.

<sup>96</sup> *Id.*, 01:11:32-01:11:42.

la brume et l'inquiétude donne au décor et aux scènes une dimension transcendante qui représente l'état mental<sup>97</sup>.

Les efforts pour rendre la diégèse plus claire ne s'arrêtent pourtant pas à l'explication du titre. Bien au contraire, Prévert opère aussi une simplification de la distribution et, en conséquence, de la narration. Tout d'abord, Prévert choisit le soldat comme personnage principal, alors que dans le roman de Pierre Mac Orlan ce personnage n'a même pas de nom et figure comme protagoniste du roman au même titre que Jean Rabe, Michel Kraus et Nelly. Ce faisant, il rend la narration plus linéaire même si l'on peut observer certains efforts pour compliquer le récit par le biais du personnage récurrent de Quart-Vittel : celui-ci réapparaît, après avoir guidé Jean chez Panama, à l'hôtel où celui-ci discute avec le docteur du navire qu'il veut prendre ; il y rentre quand Nelly sort de la chambre qu'elle a partagée avec Jean et il est finalement montré alité et content après la mort de Jean et le départ du navire<sup>98</sup>. Ainsi, Carné cherche-t-il à rendre en partie l'effet de parallélisme des destins de tous les personnages comme c'était le cas dans le roman de Pierre Mac Orlan. Cependant, le film ne va pas aussi loin que le roman et n'aboutit qu'à esquisser la simultanéité des vies.

La trame narrative devient plus simple du fait que le personnage de Jean Rabe disparaît dans le film de Carné et Prévert<sup>99</sup>. Certes, Quart-Vittel partage le même rêve de pouvoir se permettre un jour un lit d'hôtel avec de vrais draps blancs<sup>100</sup>, mais il reste un personnage secondaire qui allège par son ivrognerie un récit très grave. Le nom de Jean est donné au soldat de la Coloniale, incarné par Jean Gabin. Une simplification similaire transparait dans le changement du personnage de Zabel : alors que Mac Orlan le décrit comme un boucher funeste que les autres protagonistes ne connaissent pas, Prévert et Carné présentent Zabel, interprété par Michel Simon, comme un bourgeois, marchand de bibelots, qui a accueilli et élevé la jeune Nelly. Il devient assassin et violent parce qu'il l'aime : c'est par jalousie qu'il tue Maurice et il cherche à la violer avant que Jean n'arrive.

Ce changement du personnage permet aux cinéastes de mettre en scène un antagonisme plus clair : alors que les personnages du roman doivent notamment affronter

---

<sup>97</sup> Cf. J. D. ANDREW, *Mists of regret*, *op. cit.*, p. 264. C'est aussi l'opinion de Mac Orlan dans son article sur le film, cf. P. MAC ORLAN, « A propos du *Quai des brumes* », *op. cit.*

<sup>98</sup> M. CARNE, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, respectivement 00:10:11-00:12:40, 00:58:22-00:59:20, 01:16:15-01:16:57 et 01:26:05-01:26:10.

<sup>99</sup> Il est frappant que certains chercheurs du cinéma ne se rendent pas compte de cette transformation et identifient même dans le roman de Mac Orlan les personnages de Jean Rabe et du déserteur, cf. S. WEINER, « When a prostitute becomes an orphan », *op. cit.*, p. 132. D'ailleurs, Weiner se trompe aussi dans plusieurs détails concernant la diégèse du film : elle prétend que le titre du film supprime l'article et que la baraque s'appellerait 'Panama', et non le propriétaire.

<sup>100</sup> M. CARNE, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, 00:11:45-00:12:08.

leur propre brutalité innée, le film montre en Michel Simon un antagoniste méchant dont l'altérité physique – la longue barbe noire, le gros nez et les traits grossiers du visage, ce qui a conduit certains spectateurs à le concevoir comme la représentation diabolisée et insultante d'un juif<sup>101</sup> – suffit pour l'identifier comme l'Autre menaçant.

Prévert ajoute cependant un personnage supplémentaire avec le voyou Lucien qui cherche à s'approcher de Nelly. Ce personnage, absent chez Mac Orlan, se présente comme l'incarnation de la bassesse et de la sournoiserie. Interprété par Pierre Brasseur, le personnage se distingue par le fait qu'il est toujours accompagné de deux autres hommes forts et actifs alors qu'il reste en arrière, lâche. Ses traits féminins soulignent un manque de virilité, qui se manifeste dans son impuissance de faire face à Jean qui le gifle à deux occasions<sup>102</sup>. Pour cette raison, il n'est capable de tuer Jean que quand celui-ci lui tourne le dos<sup>103</sup>. En ajoutant le personnage de Lucien, les cinéastes réussissent à mettre en scène une autre facette de la méchanceté et montrent que c'est la sournoiserie qui finalement remporte la victoire sur les personnages moraux comme Jean ou Nelly.

Malgré les changements effectués par Prévert, la première moitié du film reste encore proche de l'original littéraire ; la seconde moitié, en revanche, s'en écarte complètement. La narration ne s'effiloche pas en plusieurs récits simultanés, même si le personnage de Quart-Vittel le suggère ; le soldat ne travaille pas dans les docks avant de rentrer avec son nouveau nom à l'armée et Nelly ne devient pas la prostituée qui tient tous les fils en main. En choisissant Lucien comme personnage qui incarne la sournoiserie, Nelly est débarrassée de toute valeur négative dans le film : en effet, le personnage interprété par Michèle Morgan incarne le poncif de la pauvre orpheline sous la tutelle du méchant. Son activité de prostituée n'est guère mentionnée<sup>104</sup>, et elle est celle qui pleure le deuil de Jean alors que le personnage du roman s'est dédit de tout sentiment afin de mieux manipuler son entourage. En effet, le film ne développe pas le personnage de Nelly après la mort de Jean ce qui la réduit au rôle de l'éternelle victime. Il s'appuie donc sur des

---

<sup>101</sup> Cf. E. B. TURK, *Child of Paradise*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>102</sup> M. CARNE, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, 00:37:04-00:37:20 et 01:05:24-01:05:06. Dans les deux cas, Lucien doit se retirer, les larmes aux yeux ce qui lui donne un aspect encore plus faible.

<sup>103</sup> *Id.*, 01:24:30-01:24:53. Avant l'arrivée de Jean, le spectateur peut voir le visage inquiet de Lucien qui souligne son manque de courage ; après avoir tiré plusieurs coups sur Jean, Lucien prend immédiatement fuite avec sa voiture.

<sup>104</sup> Quand Nelly évoque le rapport ambigu qu'elle entretenait avec Maurice, l'homme tué, il devient uniquement clair que ce n'était pas l'amour qui les liait, mais le mensonge : « C'était tellement sinistre chez Zabel. J'ai tout fait. Alors je suis allé n'importe où. Au 'Petit Tabarin' [le cabaret que Lucien, Maurice et leurs compagnons fréquentent] tout le monde dansait, tout le monde riait... et puis Maurice était doux avec moi. Il me disait qu'il m'aimait, alors... moi aussi, je lui disais que... je l'aimais. [Pause.] Mais c'était pas vrai. Personne ne dansait vraiment, personne ne riait, personne ne s'aimait. Tout le monde faisait semblant » (*Id.*, 01:06:35-01:07:03). A propos de son statut ambigu, cf. aussi S. WEINER, « When a prostitute becomes an orphan », *op. cit.*, notamment p. 135-137.

clichés genrés qui repèrent le foyer de la violence dans l'identité masculine alors que la femme est innocente et pure. La seule faute est sa beauté qui détruit sans qu'elle le veuille l'équilibre du monde masculin<sup>105</sup>. Par ce biais, Carné laisse transparaître moins de misogynie que ne le fait Mac Orlan dans le portrait d'une Nelly insensible. En revanche, le personnage du film est à tout moment impuissant : Nelly cause la mort de tout son entourage masculin, mais sans intention ; à 17 ans, sans tuteur et sans homme qui la soutient, elle est comme forcée de se prostituer à la fin du film<sup>106</sup>.

Les différences entre le roman et le film sont donc nombreuses. Néanmoins, il est possible de constater que le rapport entre le modèle littéraire et l'adaptation cinématographique est toujours étroit, et cela parce que l'esthétique qui se manifeste dans le roman informe de la même manière le film de Carné et de Prévert. Marcel Carné développe au niveau de l'image sa propre version du fantastique social macorlanien<sup>107</sup>. Un de ses moyens de recréation du fantastique social est le brouillard, ainsi que la tonalité grise de l'ensemble des scènes du film : il est frappant de constater que même dans les scènes dans lesquelles le brouillard n'est pas visible, la lumière tamisée et le manque de contrastes baignent tout le film dans un gris sombre. Les gros plans des visages de Gabin et Morgan bénéficient, dans ce cadre, d'un traitement particulier : le manque de contraste est accompagné de filtres qui laissent apparaître la peau des deux acteurs comme très lisse et uniforme et l'arrière-fond sombre donne l'impression que les visages sont incandescents<sup>108</sup>. Par ce biais, les expressions des acteurs gagnent une auréole surnaturelle<sup>109</sup> qui souligne la poétisation de la réalité des classes populaires et des marginalisés.

Si le gris, le brouillard et les filtres dotent l'action d'une atmosphère onirique, le décor semble poursuivre un but opposé. Les extérieurs notamment, qui évoquent pour la plupart le port du Havre avec ses quais déserts, les navires et les grues, brossent le portrait d'une ville industrialisée et moderne et donnent ainsi l'impression d'un lieu très concret qui évoque la dureté de la vie des marginaux et l'hostilité de leur environnement. Cela devient évident dans l'estaminet de Panama : si Quart-Vittel le décrit au début comme « le coin plus peinarde de la côte. Dans le genre station balnéaire tu peux pas faire mieux : quat'

---

<sup>105</sup> C'est une caractérisation très typique d'un rôle féminin dans le mélodrame français de l'époque, cf. J. D. ANDREW, *Mists of regret*, *op. cit.*, p. 240sq.

<sup>106</sup> Cf. S. WEINER, « When a prostitute becomes an orphan », *op. cit.*, p. 139.

<sup>107</sup> Il faut également retenir que Carné préférerait de son vivant le terme de « fantastique social » à celui de « réalisme poétique » et assume ainsi ouvertement l'influence de Mac Orlan sur son œuvre ; cf. E. B. TURK, *Child of Paradise*, *op. cit.*, p. 110sq.

<sup>108</sup> M. CARNE, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, 01:07:02-01:08:41 ou 01:14:30-01:14:40.

<sup>109</sup> Cf. S. WEINER, « When a prostitute becomes an orphan », *op. cit.*, p. 137.

planches avec une porte dedans et pis un toit dessus »<sup>110</sup>, c'est seulement lors de leur arrivée que le spectateur peut jauger la simplicité de l'endroit<sup>111</sup> : il s'agit d'une baraque en bois à deux fenêtres qui est effectivement bâtie à partir de planches non-laquées ; des barriques et des seaux en bois remplissent la place devant la baraque, le sol y est en sable plein d'éboulis. Le décor de l'extérieur de la baraque illustre la pauvreté de l'endroit. L'intérieur corrobore en partie cette première impression<sup>112</sup> : là encore, les meubles sont entièrement en bois, l'estaminet contient deux tables et quatre bancs simples pour s'asseoir, un comptoir en bois et très peu de décorations supplémentaires, à part un baromètre, quelques enseignes publicitaires d'alcools – Byrrh notamment – et le bateau en bouteille chéri de Panama, posé sur le comptoir. Malgré la pauvreté affichée de l'endroit, la baraque de Panama semble moins sombre à cause de l'éclairage plus net et à cause de la taille des deux salles de la baraque qui semblent plus grandes que l'extérieur du bâtiment. Panama confirme que son estaminet est un refuge contre l'hostilité du monde : « Je te préviens hein ? C'est pas la peine d'essayer de m'attrister avec le brouillard, le malheur, les ennuis. Ici, y a pas de brouillard. Le temps est au beau fixe » et la caméra montre le baromètre dont l'aiguille a été clouée à l'endroit du beau fixe<sup>113</sup>. Encore une fois, Carné suggère une correspondance entre la décoration, la situation météorologique et l'état d'âme des personnages que Panama utilise pour créer une atmosphère de confiance et de bien-être.

En règle générale, le décor du film suggère un milieu populaire de peu de moyens : à part l'estaminet et le port, le spectateur peut considérer les intérieurs du cabaret Le Petit Tabarin qui semble certes soigné, mais plutôt petit pour ce genre d'établissement<sup>114</sup>, le café-hôtel « Au Rendez-vous de la marine », dont le zinc est toujours plein de clients – exclusivement masculins, ouvriers du port, ce qu'indique le port de la casquette<sup>115</sup> – et dont la chambre suggère un certain confort<sup>116</sup>. Le reste de l'action est surtout située à l'extérieur, soit sur le port, soit à la fête foraine qui représente le lieu de loisir populaire par excellence<sup>117</sup>. De cette façon, le décor du film souligne la pauvreté la marginalité

<sup>110</sup> M. CARNE, *Le Quai des brumes*, op. cit., 00:11:29-00:11:37.

<sup>111</sup> Cf. *Id.*, 00:11:54-00:12:26. L'extérieur et l'entourage est également très bien visible à 00:29:01-00:29:35.

<sup>112</sup> Cf. *Id.*, 00:12:49-00:14:42.

<sup>113</sup> *Id.*, 00:13:05-00:13:12.

<sup>114</sup> Cf. *Id.*, 00:07:04-00:09:48. Le scénario de Prévert décrit « Le petit Tabarin » comme « une salle de dancing aux dimensions assez réduites » (J. PREVERT, Jenny. *Le Quai des brumes. Scénarios*, Paris, Gallimard, 1988, p. 173).

<sup>115</sup> Cf. par exemple M. CARNE, *Le Quai des brumes*, op. cit., 00:58:54-00:59:24.

<sup>116</sup> Le panoramique dévoile une chambre grande et haute, avec un séparé à lavabo et miroir, et avec une cheminée, un grand miroir en dessus, une moquette et une table à manger, des petites sculptures de décoration et un grand lit, cf. *Id.*, 01:09:09-01:09:28.

<sup>117</sup> Cf. aussi E. B. TURK, *Child of Paradise*, op. cit., p. 117.

sociales de tous les personnages du film : ni Nelly, ni Jean, ni Quart-Vittel n'ont de vrai domicile, ils se rencontrent dans la rue ou dans les lieux de fêtes, les seuls lieux qui leur sont ouverts.

Un seul personnage – et avec lui, le décor qui l'accompagne – marque clairement le contraste avec ces conditions de vie précaires : Zabel, marchand de bibelots et de cartes postales, habite dans son arrière-boutique aux meubles clairs en bois orné, pleine de statues, de tableaux et de bibelots en porcelaine et munie de la radio qui joue de la musique religieuse<sup>118</sup>. L'appartement de Zabel est l'unique endroit qui se distingue par une décoration d'intérieur bourgeois, soulignant l'aisance du personnage et, par conséquent, l'écart qui le sépare des autres protagonistes du film, déracinés et sans moyens. Même si Zabel se présente comme un bienfaiteur désintéressé, qui a généreusement accueilli l'orpheline Nelly, son apparence honorable, sur laquelle il insiste dès l'exposition<sup>119</sup>, s'évanouit progressivement et le spectateur apprend qu'il est l'assassin de l'ami de Nelly et qu'il veut s'emparer d'elle.

De cette manière, la bourgeoisie représentée dans le film ne propose pas de véritable alternative à la misère. En effet, le fait que le voyou Lucien vient d'une bonne famille comme le dit Zabel<sup>120</sup>, ne fait que confirmer le portrait de la bourgeoisie comme foyer de la méchanceté. Bien au contraire, l'aisance et les bonnes manières ne sont qu'une façade qui cache la violence sous-jacente des personnages. Le décor corrobore à nouveau cette impression : si la boutique et l'arrière-boutique de Zabel sont claires et ordonnées, la cave qui s'avère être le lieu du crime où Zabel veut violer Nelly apparaît sombre, plein de boîtes désordonnées, rugueuse à cause du sol pavé craquelé poussiéreux<sup>121</sup>. Le lieu du crime reflète donc l'inconscient violent du personnage<sup>122</sup>. Encore une fois, le décor ne suffit pas uniquement à créer un effet de réel chez le spectateur, mais il assume également une signification symbolique.

La double valeur du décor, entre effet de réel et portée métaphorique, correspond parfaitement à l'esthétique du fantastique social de Pierre Mac Orlan qui doit aussi représenter l'époque et le « reflet de sa propre inquiétude derrière un rideau d'arbres,

---

<sup>118</sup> Cf. notamment M. CARNE, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, 00:39:10-00:41:39.

<sup>119</sup> *Id.*, 00:09:20-00:09:24 : « Je pourrais être votre père à tous. Moi, j'ai des cheveux blancs. Je suis un commerçant honorable. »

<sup>120</sup> *Id.*, 00:40:12-00:40:40.

<sup>121</sup> *Id.*, 01:20:33-01:23:20.

<sup>122</sup> Andrew va encore plus loin en constatant que « one is tempted to say that *Le Quai des brumes* speaks the unconscious of a nation. The fairground scene, the bludgeoning of the father figure in the cellar, and the oniric effect of the fog that blends such scenes together are crowned by the sinister discourse on art and on the loneliness of the artist spouted by the painter » (J. D. ANDREW, *Mists of regret*, *op. cit.*, 268sq.).

devant un carrefour, au coin d'une rue, derrière une porte mal fermée »<sup>123</sup>. Si Prévert s'éloigne donc dans les grandes lignes du roman de Pierre Mac Orlan, son scénario ainsi que la réalisation du film de Marcel Carné restent fidèles à l'esthétique du fantastique social. Plus encore, le film reprend aussi l'imaginaire de la communauté populaire instable et le traduit dans une esthétique qui exprime le même pessimisme envers l'ordre social comme chez Pierre Mac Orlan.

Si l'on considère le fait que les protagonistes ne réussissent pas à engager une conversation cohérente pendant la nuit passée dans la baraque de Panama, il est même possible d'affirmer que le film va encore plus loin que le roman : en effet, l'arrivée du peintre dépressif aboutit uniquement à un grand monologue qui illustre son défaitisme et son désir de mourir, ce qui provoque la fureur de Jean, qui ne supporte pas les « grandes phrases »<sup>124</sup> du peintre. La conversation sur l'amour entre Jean et Nelly se réduit à des monologues de Jean<sup>125</sup>. Les véritables dialogues sont rares dans le film et tournent vite au monologue dans lequel le personnage expose des idées générales sans évoquer clairement ses motivations ou l'action de la trame. Un bon exemple est la conversation entre Nelly et Jean après la fête foraine, la scène ne commence qu'après le récit de Nelly que le public n'apprendra jamais et Jean rétorque : « Oh bien sûr ! Pas difficile à comprendre. Tout ça c'est... c'est la vie, la vacherie, quoi »<sup>126</sup>. De cette façon, le discours bascule souvent dans les généralités qui expriment le désespoir devant les contretemps que la vie impose à tout le monde : « Si tu veux, quand une fille est belle, qu'elle est jeune et pis qu'elle veut vivre eh ben... c'est comme un homme qui essaie d'être libre. Tout le monde est contre. Comme une meute... », conclut Jean. Et Nelly répond avec l'observation : « C'est difficile de vivre »<sup>127</sup>. Ainsi, les personnages se parlent-ils donc plutôt à eux-mêmes qu'avec l'autre. Le dialogue assume une charge métaphorique qui exprime le malaise général face au monde<sup>128</sup>.

L'absence d'un vrai dialogue souligne donc l'instabilité du groupe qui se retrouve chez Panama. Le film montre, en effet, un groupe fractionné parce que Nelly et Jean se trouvent pendant la plus grande partie de leur séjour chez Panama dans une autre salle

---

<sup>123</sup> P. MAC ORLAN, « Le Décor sentimental », dans P. M. Orlan, *Masques sur mesure*, Paris, Cercle du bibliophile, 1970, p. 13-108, p. 41.

<sup>124</sup> M. CARNE, *Le Quai des brumes*, op. cit., 00:16:34.

<sup>125</sup> Cf. notamment *Id.*, 00:18:08-00:21:00.

<sup>126</sup> *Id.*, 01:06:28-01:06:34.

<sup>127</sup> *Id.*, 01:07:28-01:07:37.

<sup>128</sup> De façon concomitante, le fait que les personnages parlent à eux-mêmes dans le film rappelle également une observation de Jean Rabe dans le roman : « Ce soir, nous nous entendons tous parler, fit Rabe. Nos deux personnalités, Jekyll et Hyde, discutent » (P. MAC ORLAN, *Le Quai des brumes*, Paris, Gallimard, 1927, p. 47).



que celui-ci, Michel Kraus et Quart-Vittel. Le seul acte vrai de solidarité entre les personnages se manifeste dans le fait que Kraus laisse ses vêtements pour Jean chez Panama avant de se suicider. Rien ne lie les personnages entre eux et l'apparition récurrente de Quart-Vittel aux endroits où Jean et Nelly se trouvent s'explique seulement par sa fonction qui consiste à alléger par des scènes comiques la tonalité très grave du film.

*Le Quai des brumes* montre donc une image pessimiste de la société : chaque personnage dans le film est hanté par la mort, comme le dit déjà Michel Kraus chez Panama : « Il y a des gens qui vont à la pêche, à la chasse, à la guerre ... D'autres qui font de petits crimes passionnels... Il y en a quelque fois qui se suicident. Faut bien tuer quelqu'un, hmm ? »<sup>129</sup>. Toutes ces morts sont représentées dans *Le Quai des brumes* de Carné et Prévert : Jean a tué dans la guerre et tuera Zabel, Zabel a tué et veut violer sa filleule Nelly, Lucien tue Jean, Michel Kraus se suicide et il explique que Quart-Vittel le fait aussi par son alcoolisme. L'absence de solidarité entre les personnages – à part l'amour naissant entre Jean et Nelly – aggrave la situation : la société du *Quai des brumes* de Carné et Prévert est donc aussi secouée par l'angoisse de la mort et gangrénée par l'individualisme, même si cette décadence se manifeste autrement que dans le roman qui se termine sur la représentation d'une société automatisée et insensible sur laquelle règne la femme la plus froide, Nelly.

C'est cette vision pessimiste qui détermine pour plusieurs critiques le concept du réalisme poétique et qui rapproche romans et films. Le pessimisme du scénario a aussi causé plusieurs ennuis à Carné avant le tournage du film et a été à l'origine de beaucoup de mauvaises critiques, notamment de la presse de droite, mais aussi de Jean Renoir. Le projet de tourner un film avec Jean Gabin aurait dû se réaliser aux studios de l'UFA à Babelsberg parce que l'acteur devait accomplir un contrat avec ce studio allemand. Prévert aurait par conséquent prévu un scénario qui se situerait à Hambourg. Celui-ci aurait cependant été refusé par Goebbels à cause du pessimisme « démoralisant » de l'action<sup>130</sup>. L'UFA a donc vendu le projet du film à un producteur juif, Gregor Rabinovitch, qui aurait finalement contribué à la réalisation du film au Havre. Mais même en France, le film devait se heurter à la censure de sorte que le mot 'déserteur' ne devait pas être prononcé et que dans la scène où Jean revêt le costume de Krauss, le soldat doit laisser son uniforme plié et en ordre sur la table de Panama au lieu de le tirer dans un coin comme l'a prévu le

---

<sup>129</sup> M. CARNE, *Le Quai des brumes*, op. cit., 00:15:58-00:16:09.

<sup>130</sup> C'est ainsi que Marcel Carné rapporte au moins les détails autour du tournage dans ses mémoires, cf. M. CARNE, *Ma Vie à belles dents. Mémoires*, Paris, L'Archipel, 1996, p. 87sq.

scénario original<sup>131</sup>. Malgré ces précautions, la presse de droite en France s'est montrée indignée par ce film qu'il jugeait démoralisant par sa tonalité sombre, par la mise en scène d'un déserteur et d'autres criminels, mais aussi par son portrait d'une virilité faible<sup>132</sup>. Ce sont également ces raisons qui sont à l'origine de son interdiction sous le régime de Vichy : en effet, les censeurs auraient jugé le film à ce point démoralisant qu'il aurait causé la défaite de la France face à l'armée allemande<sup>133</sup>.

Mais le film a également subi la critique de Jean Renoir, qui parlait avec dédain du « Cul des brèmes »<sup>134</sup> et critiquait le film comme « fasciste », d'une part parce que Carné voulait le réaliser d'abord en Allemagne, mais aussi parce qu'il ne montre aucune solidarité entre les personnages et enfin à cause de la représentation stéréotypée de Michel Simon comme – prétendument – juif radin et pervers<sup>135</sup>.

Malgré ces critiques féroces, le film a joui d'un grand succès auprès du public français de sorte qu'il compte parmi les films les plus rentables de l'année et même de la décennie. Carné a en outre remporté le prix de la meilleure réalisation à la Mostra di Venezia. Il a gagné le prix Louis Delluc du meilleur film en 1939 ; en 1940, le National Board Review aux États-Unis le couronnera également comme meilleur film étranger<sup>136</sup>. Le pessimisme du film semble donc bien correspondre aux attentes et au goût du public de l'époque ; l'esthétique et l'imaginaire populistes qui le distinguent jouissent d'un très bon accueil au sein du public même si la trame du roman n'est plus guère respectée.

---

<sup>131</sup> Cf. E. B. TURK, *Child of Paradise*, *op. cit.*, p. 111sq.

<sup>132</sup> C'est la critique principale de Lucien Rebatet, alias François Vinneuil, de *L'Action française*, qui s'en prend au personnage de Jean : « Ce pauvre diable, qui ne peut finir que dans le ruisseau, avec quatre balles dans le ventre, incarne pour eux une sorte d'idéal de la chevalerie, de la virilité. C'est le sauveur, le redresseur de torts. C'est encore bien autre chose, et au bout du compte, hélas ! un Lohengrin pour midinettes. Nos deux auteurs, avec toutes les ambitions qu'on leur suppose, pratiquent les poncifs les plus vulgaires, à la petite fleur bleue et au sang » (F. VINNEUIL, « L'écran de la semaine. *Le Quai des brumes* », *L'Action française*, 20 mai 1938, p. 5-6 6).

<sup>133</sup> Cf. R. BATES, « Audiences on the Verge of a Fascist Breakdown: Male Anxieties and Late 1930s French Film », *Cinema Journal*, vol. 36, n° 3, printemps 1997, p. 25-55, p. 40.

<sup>134</sup> Cf. P. MERIGEAU, *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, 2012, p. 385.

<sup>135</sup> Cf. J. D. ANDREW, *Mists of regret*, *op. cit.*, p. 268. Les propos de Renoir à propos du *Quai des brumes*, tenus à la Maison de la Culture, lui ont valu la critique féroce d'Henri Jeanson qui lui reproche sa fausseté et son hypocrisie, cf. H. JEANSON, « Jean Renoir. Le plus grand metteur en scène du parti communiste français », *La Flèche*, 12 août 1938, p. 35-36 35sq.

<sup>136</sup> J. D. ANDREW, *Mists of regret*, *op. cit.*, p. 268sq. Selon Colin Crisp, *Le Quai des brumes* est le quatrième film au palmarès des films avec le plus grand public à Paris lors de la sortie exclusive entre le début de la décennie et le début de la Seconde Guerre mondiale, derrière *Le Roi des resquilleurs* (1930, Pierre Colombier), *L'Appel du silence* (1936, Léon Poirier) et *Pépé le Moko* (1937, Julien Duvivier). Ces estimations s'avèrent cependant difficiles à cause du manque de chiffres au début de la guerre, cf. C. CRISP, *Genre, Myth and Convention...*, *op. cit.*, p. 328 et 333.

### 8.2.2. Hôtel du Nord et la refonte de la communauté populaire

La vision pessimiste de la communauté populaire n'est cependant pas un élément nécessaire pour le populisme cinématographique ce que montre bien l'exemple d'*Hôtel du Nord* de l'année suivante. En effet, ce film, que Carné tourne à partir d'un scénario de Jean Aurenche et d'Henri Jeanson, dialoguiste déjà expérimenté à l'époque<sup>137</sup>, met en scène une société populaire qui est certes touchée par la pauvreté et la présence du crime, mais qui détient tout de même le pouvoir de créer une communauté fonctionnelle. Ce faisant, le film s'éloigne considérablement de son modèle littéraire et ne retient que deux anecdotes du roman de Dabit : alors que le roman montre la grisaille de la vie quotidienne, le manque de contact des locataires de l'hôtel et finalement la disparition de l'établissement, le film ne reprend du livre que le cocuage de Prosper Trimault par sa femme Gina et son ami Kenel ainsi que l'homosexualité du client Adrien que le film suggère avec beaucoup de précautions<sup>138</sup>. Mais ces anecdotes ne figurent jamais au premier plan du film.

Au contraire, ses créateurs ont imaginé deux histoires nouvelles qui composent la diégèse du film : deux amoureux pauvres, Pierre et Renée, interprétés par Jean-Pierre Aumont et la star Annabella<sup>139</sup>, cherchent une chambre dans l'Hôtel du Nord pour se suicider. Pendant que la plupart des locataires de l'hôtel fête la première communion d'une petite fille dans la salle du rez-de-chaussée, un coup de revolver se fait entendre. Edmond (Louis Jouvet), proxénète et partenaire de Raymonde (Arletty), enfonce la porte et voit le corps immobile de Renée sur le lit ; voyant Pierre, tétanisé, le revolver à la main, il l'incite à s'enfuir. Celui-ci obéit, mais se résout finalement à se livrer comme assassin à la police. Cependant, Renée n'est pas morte : grâce à une transfusion de sang de l'éclusier Prosper Trimault (Bernard Blier), elle survit et commence à travailler à l'hôtel du Nord. Entre-temps, Edmond apprend de Raymonde qu'un ancien complice le cherche et veut se venger du fait qu'Edmond l'a livré à la police. Mais amoureux de Renée, Edmond ne part pas ; seulement quand Renée l'implore de partir avec elle et de recommencer loin une vie ensemble, il veut s'embarquer à Port-Saïd. Au dernier moment, Renée réalise cependant qu'elle continue à aimer Pierre et rentre à l'hôtel où elle veut l'attendre jusqu'à ce qu'il sorte de la prison. Edmond rentre aussi et va vers son destin : pendant la fête du 14 juillet,

---

<sup>137</sup> Au moment de se consacrer à *Hôtel du Nord*, Jeanson a notamment travaillé aux dialogues de *Pépé le Moko* et d'*Un carnet de bal*, les deux réalisés par Julien Duvivier en 1937.

<sup>138</sup> Sur la représentation d'homosexualité dans *Hôtel du Nord*, cf. E. B. TURK, *Child of Paradise, op. cit.*, p. 139sq.

<sup>139</sup> Annabella est pendant l'entre-deux-guerres une des actrices les plus appréciées auprès du grand public ; le projet d'adapter *Hôtel du Nord* est né parce que le producteur Jacques Lucachevitch voulait réaliser un film avec l'actrice ; cf. *Id.*, p. 129.

il se laisse tuer par son ancien complice alors que Renée et Pierre projettent de recommencer leur vie ensemble ailleurs.

Dans un article pour *Les Nouvelles littéraires*, Henri Jeanson explique le choix de ce sujet par le fait que Jean Aurenche s'est inspiré d'un fait divers. Il explique par ailleurs pourquoi Aurenche, Carné et lui ont préféré mettre en scène ce récit au lieu de se focaliser sur une des 'tranches de vie' qui composent le roman de Dabit :

Le cinéma est un spectacle qui a ses lois, comme le théâtre. Quiconque ne les respecte pas est condamné. Condamné à l'insuccès. Et l'insuccès est rigoureusement interdit aux auteurs dramatiques. Il n'y a pas au cinéma de tirage limité. [...]

Si vous voulez raconter l'histoire de Renée, la bonne de l'Hôtel du Nord, vous perdrez votre temps. Qu'est-ce donc que Renée ? Une pauvre fille. [...] Renée n'est plus qu'une héroïne du théâtre libre, qu'un poncif du père Antoine. Allez-vous traiter l'éternel mélodrame de la fille-mère ? Non, croyez-moi... Il peut se passer autre chose à l'Hôtel du Nord... Il y a tant de chambres...<sup>140</sup>

Les créateurs d'*Hôtel du Nord* sont d'accord sur le fait que la structure épisodique et le style sobre de Dabit ne peuvent pas être adaptés sans concessions au média cinématographique. Un article de Carné corrobore l'impression de Jeanson. Le réalisateur constate également qu'« il fallait trouver une action centrale, un 'nœud dramatique', une ligne, une progression qui, tout en restant dans l'ambiance si curieuse des quais du canal, offrit un intérêt sentimental et spectaculaire »<sup>141</sup> ce que le roman de Dabit ne pouvait pas fournir, dans la mesure où il est constitué d'une série d'épisodes qui manquent souvent de véritable lien entre eux. Carné et Jeanson soulignent la difficulté d'une adaptation fidèle du roman et confirment qu'ils se sont uniquement intéressés à la traduction de l'atmosphère du roman et du paysage urbain près du Canal Saint-Martin. La citation de Jeanson exprime, par ailleurs, un autre doute face au récit romanesque de Dabit : selon Jeanson, l'adaptation d'un des récits plus volumineux du roman, le sort de la bonne de l'hôtel Renée, conduirait uniquement à la répétition de poncifs du théâtre naturaliste d'amateurs – du Théâtre-Libre d'André Antoine<sup>142</sup> – qui forment la base du genre mélodramatique. Or, la prétention des créateurs de cinéma réside justement dans la volonté de dépasser toutes les formules génériques, donc aussi le naturalisme théâtral du

---

<sup>140</sup> H. JEANSON, « Lettre à Eugène Dabit », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 24 décembre 1938, p. 4 8.

<sup>141</sup> M. CARNE, « Ce qu'on ne verra pas dans *Hôtel du Nord* », *Cinéma*, spécial Noël, décembre 1938, p. 1059.

<sup>142</sup> André Antoine fonda le Théâtre-Libre en 1887 pour créer une scène où les préceptes naturalistes de Zola pourraient être réalisés sur scène. Son théâtre se distinguait par l'importance qu'il accordait aux acteurs amateurs et au décor composé d'objets réels. À propos du Théâtre-Libre, cf. P. BOHRN, *André Antoine und sein Théâtre libre: eine spezifische Ausformung des naturalistischen Theaters*, Frankfurt am Main ; New York, P. Lang, 2000.

mélodrame, et d'insouffler au film une certaine transcendance qui caractérise le réalisme poétique<sup>143</sup>. Ce nouveau réalisme du film exige donc un renouveau du récit : la production française de l'entre-deux-guerres consistant en majorité en comédies et en mélodrames<sup>144</sup>, ces formules représentent la 'norme' du film à l'époque. Afin de pouvoir présenter un récit filmique qui peut être perçu comme la 'réalité' tout en la dépassant par une transcendance poétique, le réalisme poétique doit donc nécessairement interroger les paradigmes des deux genres et les renouveler<sup>145</sup>.

Pour cette raison, *Hôtel du Nord* se présente en grande partie comme un hybride entre un mélodrame qui relate les amours tragiques de Renée et de Pierre et une comédie qui comprend notamment les monologues d'Arletty dans le rôle de Raymonde, mais aussi la mise en scène d'une communauté sympathique autour de l'hôtel. La mise en scène de cette communauté populaire s'appuie cependant largement sur d'autres poncifs, littéraires et cinématographiques, du 'peuple' comme je le montrerai dans la suite<sup>146</sup>. L'innovation du film *Hôtel du Nord* se situe donc au niveau de la recombinaison du mélodrame et de la comédie : la représentation de la communauté marque, elle, la continuité d'un certain imaginaire du 'peuple'.

Celui-ci connaît une révalorisation esthétique par rapport au modèle littéraire. L'action du film semble tourner autour de personnages qui représentent un danger pour la vie de la communauté populaire du film en y introduisant la violence : Renée et Pierre choisissent l'hôtel avec l'intention de s'y suicider ce qui correspond à une première entrée de la violence au sein de la communauté. Mais le couple de Raymonde et Edmond présente un danger encore plus marqué : le spectateur apprend, en effet, au cours de l'action qu'Edmond est un ancien criminel du nom de Robert qui se cache de ses complices qu'il a livrés à la police<sup>147</sup>. Les complices, sortis de prison au bout de cinq ans, le cherchent et bien que Raymonde protège Edmond/Robert, elle le trahit ensuite, après qu'il l'a quittée pour Renée<sup>148</sup>. Ainsi, Raymonde et Edmond représentent-ils une double

---

<sup>143</sup> Crisp montre que les cinéastes autant que les critiques du cinéma français se refusent à l'idée de catégoriser la production dans des genres, cf. C. CRISP, *Genre, Myth and Convention...*, *op. cit.*, p. 203-2012.

<sup>144</sup> Crisp constate que malgré la grande influence du mélodrame de l'entre-deux-guerres pour le canon cinématographique, la production de comédies surpasse celle des mélodrames en chiffres purs, même si le succès des comédies auprès du public et la durée de leur diffusion dans les salles sont bien plus volatiles, cf. *Id.*, p. 220-222.

<sup>145</sup> Les affirmations de Jacques Dubois qui prétend que chaque œuvre littéraire qui suit l'idéal du réalisme doit introduire des innovations afin d'être perçue comme réaliste (cf. J. DUBOIS, *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*, Paris, Éd. du Seuil, 2000, p. 12), sont donc également valables pour d'autres médias.

<sup>146</sup> L'importance des lieux communs pour l'adaptation du roman est déjà signalée dans F. RAMIREZ et C. ROLOT, « Hôtel(s) du Nord : du populisme en littérature et au cinéma », *op. cit.* dont je reprendrai certains éléments par la suite.

<sup>147</sup> M. CARNE, *Hôtel du Nord. Édition Collector*, MK2 éditions, 2006, 2 DVD, 01:32:17, 01:07:59-01:10:29.

<sup>148</sup> *Id.*, 01:20:05-01:20:59.

menace pour la stabilité de la communauté représentée. D'une part, Edmond est un criminel qui se cache. Le danger qu'il représente est souligné par la mise en scène : il est peu aimable envers la petite fille qui offre à Raymonde une part de son gâteau de communion<sup>149</sup>, les autres locataires de l'hôtel évoquent son sang-froid et sa violence<sup>150</sup> et dans plusieurs scènes, Edmond se cache dans l'ombre de sorte que le visage de l'acteur Louis Jovet qui l'interprète sombre dans une ombre épaisse qui lui donne un aspect dangereux<sup>151</sup>. D'autre part, Raymonde ajoute à la situation : quoique ses relations avec l'ensemble des autres locataires soient chaleureuses<sup>152</sup>, son emploi de prostituée la rapproche des milieux criminels. Elle connaît personnellement Nazarède et son sbire qui cherchent Edmond<sup>153</sup>. Son désir de vengeance après sa rupture conduit à la situation où Nazarède lui-même attend le retour d'Edmond dans sa chambre afin de le tuer. Autrement dit, Raymonde permet l'entrée d'un assassin dans l'hôtel et ouvre ainsi littéralement la porte au danger.

Il convient néanmoins de rappeler que la mise en scène insiste sur le fait que Raymonde, et à plus forte raison Edmond sont aux marges de la communauté de l'hôtel : ils ne participent ni à la fête de communion au début du film, ni à celle du 14 juillet à la fin et restent enfermés dans leur chambre ou se montrent seulement pendant très peu de temps. La même chose peut être dite de Pierre qui entre avec Renée pendant la fête de la communion, mais qui ne côtoie aucun autre locataire à part Edmond pour le reste du film. Cela montre clairement qu'aucun des personnages principaux n'est véritablement partie intégrante de la communauté de l'hôtel – sinon Renée qui travaille comme serveuse à l'hôtel et qui devient peu à peu familière du lieu<sup>154</sup>.

Les critiques de droite ont néanmoins reproché à Carné de brosse le portrait d'une société française faible et sans morale<sup>155</sup>. Une telle critique s'explique par la manière

---

<sup>149</sup> *Id.*, 00:06:20-00:06:43.

<sup>150</sup> *Id.*, 00:32:33-00:33:28.

<sup>151</sup> Le grand plan du visage d'Edmond, assis sur un banc près du canal, seulement éclairé par la lumière de sa cigarette et de son allumette en est l'exemple parfait parce que le contre-champ montre directement la surprise et la peur dans le visage de Renée, cf. *Id.*, 01:07:45-01:08:01.

<sup>152</sup> Les scènes de l'exposition montrent clairement qu'elle entretient un bon rapport avec la famille du policier dont la fille lui apporte du gâteau ainsi qu'avec les Lecoureur qui l'invitent à trinquer avec les autres (cf. *Id.* 00:06:00-00:09:43)

<sup>153</sup> Par exemple, elle les salue chaleureusement quand ils arrivent à l'hôtel, cf. *Id.*, 01:04:36-01:04:42.

<sup>154</sup> Cette familiarisation avec le milieu de l'hôtel est littérale et signalée par la manière dont les autres personnages l'accueillent dans leur 'famille' : Prosper Trimault la considère comme sa « cousine » étant donné qu'il lui a donné du sang (*Id.*, 00:43:12-00:43:20) et les Lecoureur voient avec beaucoup de peine son départ (cf. *Id.* 01:25:45-01:26:44).

<sup>155</sup> A titre d'exemple, François Vinneuil alias Lucien Rebatet voit dans le style d'*Hôtel du Nord* un « pseudo-réalisme » qui prolonge « le cinéma judéo-allemand d'après-guerre », et constate notamment que « le personnage du lâche, qui doit être ou un misérable ou un homme incroyablement malheureux est entouré d'une indulgence fade, d'une sensiblerie délayée », cf. F. VINNEUIL, « L'écran de la semaine. Réalisme : *Hôtel*

dont Carné met en scène une masculinité défaillante : Pierre évoque personnellement à plusieurs reprises la lâcheté qui l'empêche de se suicider ; en outre, il manque aussi le tir sur Renée ce qui illustre son impuissance. Cette impuissance se reflète dans toute sa personnalité : dessinateur, il n'est pas capable de nourrir sa compagne et lui-même ; il ne réussit pas à trouver un autre emploi ; il ne voit pas le moyen de vivre avec Renée et la repousse. Mais Edmond n'est pas meilleur : il s'avère que sa brutalité et son caractère sanguinaire ne sont qu'une façade qui doivent lui éviter d'être retrouvé par son ancien complice Nazarède qu'il a trahi par lâcheté ; il cherche à se former comme photographe, mais dépend du revenu de Raymonde. La masculinité défaillante des personnages masculins les plus importants s'accompagne de l'apparition de personnages qui ne peuvent pas plaire à un public de droite : les Lecouveur accueillent un petit orphelin espagnol, traumatisé par la Guerre Civile<sup>156</sup>, Adrien, dont l'homosexualité est fortement suggérée, est habillé d'une manière plus élégante que les autres personnages masculins et se distingue par sa diction prononcée<sup>157</sup> ; il est très méticuleux et n'accepte pas que Jeanne, la bonne de l'hôtel nettoie sa chambre<sup>158</sup> ; il accueille un « camarade » pendant la nuit dans sa chambre, se renseigne sur des clients ouvriers qu'il qualifie de « très gentils »<sup>159</sup>. Renée constate plus tard qu'elle n'aurait jamais cru qu'il lui demande de sortir avec elle alors qu'il s'entoure exclusivement d'hommes<sup>160</sup>. *Hôtel du Nord* offre donc plusieurs personnages dérangeants pour les critiques de droite : des hommes lâches, un homosexuel et un orphelin espagnol qui est recueilli sont les signes d'un libéralisme qui s'oppose à l'ordre sociétal traditionnel et la raison pour laquelle la droite perçoit la communauté représentée comme immorale et criminelle<sup>161</sup>.

---

*du Nord*», *L'Action française*, 30 décembre 1938 4. Jean Laury se plaint dans *Le Figaro* de l'atmosphère consistant en « le détail pénible, le mot gras, le geste touchant ou vulgaire » et qui emporterait dans un « brouillard poisseux » le jeu de Louis Jouvet, cf. J. LAURY, « Au Marivaux *Hôtel du Nord* », *Le Figaro*, 22 décembre 1948 4. Enfin, René Jeanne s'interroge dans les pages du *Petit Journal* pourquoi dans *Hôtel du Nord* et *Le Quai des brumes* « on nous présente que des échantillons de la plus triste, de la plus basse humanité », cf. R. JEANNE, « A Marivaux: *Hôtel du Nord*. Marcel Carné, auteur de *Hôtel du Nord* = Marcel Carné, auteur de *Quai des brumes* », *Le Petit Journal*, 22 décembre 1938 9.

<sup>156</sup> L'hospitalité des Lecouveur est telle qu'ils défendent avec vigueur leur décision de l'accueillir devant la critique du policier qui juge que c'était une « drôle d'idée », M. CARNE, *Hôtel du Nord*, *op. cit.*, 00:05:02-00:05:35.

<sup>157</sup> Cela devient particulièrement apparent dans la scène d'exposition, où il affirme avec beaucoup d'emphase qu'il a « le sang très pur » (*Id.*, 00:04:11-00:04:16) et qu'il ne pourrait pas imaginer de le vendre : l'horreur de donner du sang est exprimé avec affectation ce qui correspond plutôt au stéréotype féminin.

<sup>158</sup> *Id.*, 00:40:27-00:40:34.

<sup>159</sup> *Id.*, 00:40:34-00:40:47.

<sup>160</sup> *Id.*, 01:06:28-01:06:38. En outre, leur rendez-vous se termine avec la rencontre entre Adrien et un soldat qu'il connaît ; Renée les laisse partir ensemble, cf. *Id.*, 01:07:05-01:07:26.

<sup>161</sup> Un tel jugement se reflète de manière inversée dans l'analyse de Turk qui affirme que l'hôtel et le quai des Jemmapes « represent an idealized space in which tolerance expunges society's notions of sin, crime and abnormality », E. B. TURK, *Child of Paradise*, *op. cit.*, p. 140.

Il est nécessaire d'indiquer que les personnages peu conventionnels ne sont pas condamnés par les autres personnages dans le film. Les Lecouvreur se distinguent par leur tolérance et leur caractère amical avec tout le monde : quand le policier s'étonne de la méticulosité d'Adrien, ils ne l'expliquent pas par son homosexualité, mais par son activité de confiseur<sup>162</sup>. Lorsqu'un bruit effraie Manolo, l'orphelin espagnol, Louise le prend dans ses bras et rappelle qu'il est traumatisé par la guerre<sup>163</sup>. Même l'adultère de Gina ne fait pas l'objet d'une véritable condamnation : les Lecouvreur s'étonnent seulement que l'éclusier Trimault ne comprenne pas le comportement de sa femme et de son ami Kenel, mais ne disent rien à Trimault<sup>164</sup>. L'hôtel est ainsi le foyer d'une tolérance extraordinaire et les Lecouvreur prouvent leur empathie quand ils proposent à Renée de travailler à l'hôtel et la sauvent d'une situation précaire<sup>165</sup>.

*Hôtel du Nord* montre donc la stabilité du lien social et la solidarité entre les personnages d'un milieu populaire. Malgré la présence de la violence ainsi que de la pauvreté extrême qui conduit Renée et Pierre au projet de se suicider, malgré les personnages qui semblent s'opposer à l'ordre établi, la communauté de l'hôtel est stable et assez forte pour contenir des pulsions destructrices. La mise en scène du film corrobore cette impression de stabilité<sup>166</sup> : le début et la fin du film représentent, en effet, des moments d'union amicale entre la plupart des personnages, le début avec la fête de communion de la petite fille du policier, la fin avec la fête du 14 juillet. L'action du film, composée de la tentative de suicide, de la rupture entre Pierre et Renée, de la détention de Pierre et Raymonde, de disputes entre Raymonde et Edmond et finalement de l'assassinat d'Edmond, est encadrée par deux moments forts qui illustrent la convivance paisible du milieu populaire et montrent de cette façon que le désordre et l'instabilité apparente des liens sociaux ne domine pas. La fête du 14 juillet et, à sa suite, le départ de Renée et de Pierre illustre le retour à la normalité du monde populaire : en effet, dans la dernière scène la caméra accompagne le départ de Renée et de Pierre à travers la passerelle sur le canal ; ce faisant, le travelling de la caméra renverse le mouvement pendant la première scène qui montre l'arrivée des deux protagonistes<sup>167</sup>. Si leur arrivée a donc causé

---

<sup>162</sup> M. CARNE, *Hôtel du Nord*, *op. cit.*, 00:41:04-00:41:12.

<sup>163</sup> *Id.*, 00:05:13-00:05:20.

<sup>164</sup> *Id.*, 00:38:59-00:39:58.

<sup>165</sup> *Id.*, 00:45:57-00:46:42. Le quiproquo comique entre Monsieur et Madame Lecouvreur renforce encore l'impression d'un couple sympathique qui est toujours prêt à aider les autres.

<sup>166</sup> Cf. également F. RAMIREZ et C. ROLOT, « Hôtel(s) du Nord : du populisme en littérature et au cinéma », *op. cit.*, p. 72sq.

<sup>167</sup> Cf. E. B. TURK, *Child of Paradise*, *op. cit.*, p. 132.



un certain désordre dans les rapports sociaux de l'hôtel, leur départ marque aussi le retour au point de départ.

Si certains chercheurs voient dans *Le Quai des brumes* un exemple du pessimisme naissant du cinéma français face au Front populaire et à la capacité de l'État français d'affronter la guerre imminente<sup>168</sup>, ce pessimisme n'est pas absolu, comme le montre la mise en scène de la société dans *Hôtel du Nord*. Elle contient, certes, des éléments destructeurs et des individus qui s'opposent à l'ordre traditionnel, mais ces éléments ne signifient pas dans ce film la fin du rapport social et du milieu populaire. Bien au contraire, celui-ci s'avère assez fort pour maîtriser les tensions.

Le film de Carné est donc une adaptation très libre de *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit : ni la trame, ni le jugement porté sur la société ont été conservés. Dans le roman de Dabit, la convivance du 'peuple' se distingue par le fait que les vies des locataires sont pour la plupart parallèles sans se croiser. Tout rapport social à l'hôtel est transitoire et celui-ci disparaît même à la fin du roman. Le film, en revanche, n'illustre que la permanence des liens sociaux et de la vie à l'hôtel<sup>169</sup>. Il en résulte que le rapport social semble stable dans le film, il n'est guère sujet de perturbations. Aurenche, Jeanson et Carné n'ont cependant pas créé un film qui prend complètement congé du roman de Dabit : ils reprennent les anecdotes concernant Adrien, Trimault, Kenel et Gina, ainsi que les noms des personnages principaux, Renée et Pierre qui correspondent également aux noms de la première bonne de l'hôtel et de son compagnon<sup>170</sup>. En revanche, les fonctions des personnages changent complètement. Les cinéastes se voient contraints de créer un film qui s'inscrit mieux dans les attentes du public de cinéma ; ils présentent un récit plus linéaire, pourvu d'une intrigue clairement compréhensible ; chaque touche naturaliste qui subsiste du roman est l'objet d'un traitement pittoresque de sorte que disparaissent l'alcoolisme et le concubinage illégitime<sup>171</sup>. Le couple de Pierre et Renée prévoit de se marier à la fin<sup>172</sup>.

Les cinéastes optent donc pour un scénario de mélodrame qui s'accompagne d'une action secondaire comique. Mais sous l'influence d'Henri Jeanson, cette action

---

<sup>168</sup> Steven Ungar voit ensemble avec *Le Quai des brumes* même la rupture de Raymonde d'avec Edmond comme un signe de la désillusion de la population française face au Front Populaire ; cependant, il n'explique pas en quoi Edmond pourrait représenter le gouvernement de Léon Blum. Cf. S. UNGAR, « "Atmosphère, atmosphère" : On the Study of France Between the Wars », *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 21, n° 2, 1<sup>er</sup> juin 1997, 394.

<sup>169</sup> Cf. F. RAMIREZ et C. ROLOT, « Hôtel(s) du Nord : du populisme en littérature et au cinéma », *op. cit.*, p. 72sq.

<sup>170</sup> Cf. *Id.*, p. 79.

<sup>171</sup> Cf. *Id.*, p. 77.

<sup>172</sup> M. CARNE, *Hôtel du Nord*, *op. cit.*, 01:26:09-01:26:12.

secondaire prend de plus en plus d'importance de sorte que la focalisation diffère de celle des mélodrames classiques de cette époque<sup>173</sup>. Ainsi, les dialogues pathétiques entre Renée et Pierre qui rêvent de quitter le monde et les échanges comiques entre Raymonde et Edmond qui veut « changer d'atmosphère »<sup>174</sup> se trouvent mis sur le même plan. La poésie pathétique du couple tragique rencontre les éruptions argotiques d'Arletty. Cette dualité, accompagnée du décor d'Alexandre Trauner qui recrée méticuleusement le quai des Jemmapes près des studios de Billancourt<sup>175</sup>, ainsi que certaines scènes de coupe qui semblent des scènes d'un documentaire ou des photographies de Kertész le quotidien des éclusiers et des ouvriers au quai<sup>176</sup>, sert à repérer le pathos du mélodrame au sein du monde quotidien du 'peuple' et crée ainsi un effet de réel.

Par rapport au roman qui lui sert de base, le réalisme poétique d'*Hôtel du Nord* montre donc un certain développement de l'esthétique populiste : certes, Carné s'intéresse aux marginaux de la ville et à leur misère ; le spectateur peut même apprécier certaines scènes qui rappellent le fantastique social de Mac Orlan, notamment au moment où Edmond affronte Pierre ou quand le dernier cherche à se jeter devant un train<sup>177</sup>. Il peut également observer des moments de déséquilibre dans les rapports sociaux et voir le travail du 'peuple'<sup>178</sup>, mais cette esthétique culmine souvent dans la solution des tensions et dans une convivance paisible, de sorte que l'esthétique populiste du film s'accompagne souvent d'un jugement beaucoup plus optimiste sur le 'peuple'. Contrairement à d'autres films de l'époque, la bourgeoisie n'est guère présente dans le film<sup>179</sup>. *Hôtel du Nord* esthétique

---

<sup>173</sup> Carné relate dans ses mémoires que Jeanson aurait consciemment rédigé les dialogues d'Annabella et d'Aumont d'une manière faible parce qu'il n'appréciait pas les acteurs, cf. M. CARNE, *Ma Vie à belles dents. Mémoires*, *op. cit.*, p. 109sq.

<sup>174</sup> M. CARNE, *Hôtel du Nord*, *op. cit.*, 01:00:20-01:00:23.

<sup>175</sup> A propos du travail de Trauner avec Carné, cf. J. D. ANDREW, *Mists of regret*, *op. cit.*, p. 186-188.

<sup>176</sup> Cf. D. ANDREW et S. UNGAR, *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, *op. cit.*, p. 286-288.

<sup>177</sup> Cf. *Id.*, p. 288. Turk voit dans la scène de la tentative de suicide de Pierre surtout l'héritage de l'expressionnisme allemand qui est également présent dans l'esthétique de Mac Orlan, cf. E. B. TURK, *Child of Paradise*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>178</sup> C'est surtout le travail de Renée qui est mis en scène, par exemple dans M. CARNE, *Hôtel du Nord*, *op. cit.*, 00:47:55-00:49:43. Quant au travail et à l'identité ouvriers, ils ne sont guère présentés sauf dans le personnage de Kenel, dont la salopette et le fait qu'il évoque sa participation à une grève esquisse une certaine appartenance à la classe ouvrière (cf. *Id.*, 00:50:07-00:50:20).

<sup>179</sup> Uniquement pendant l'interrogation de Renée, il se montre son incompréhension de l'inspecteur pour la précarité économique et le désespoir du couple amoureux qui exprime d'une certaine façon les idées courantes sur le système social que seulement des personnes n'ayant jamais affronté la pauvreté peuvent soutenir : à titre d'exemple, l'inspecteur constate que Renée a gagné honorablement sa vie comme apprentie boulangère ; elle répond en précisant son salaire bas ce qui laisse penser l'inspecteur que son occupation « n'était pas très absorbante », mais Renée rétorque qu'elle devait se lever à six heures et se coucher à neuf heures du soir (cf. M. CARNE, *Hôtel du Nord*, *op. cit.*, 00:28:49-00:29:10). De cette manière, le film souligne l'écart entre l'imaginaire bourgeois du travail manuel comme un travail bien payé et simple contre la dureté de l'existence de Renée.

donc en premier lieu le milieu populaire et le montre comme un foyer de l'harmonie qui peut faire face à toutes sortes de menaces.

Le film opère ainsi le resserrement du lien social, qui s'est avéré troublé dans le roman. Carné, Aurenche et Jeanson s'éloignent beaucoup du roman en inventant une variante plus optimiste qui exclut pour la plus grande partie l'instabilité et le caractère menacé de la communauté populaire. S'il y a donc bien une esthétique populiste dans le film de Carné, elle a une portée différente : tandis que Dabit voulait évoquer la marginalité d'une vie populaire qui est menacée de disparaître, le film réaffirme la permanence des types pittoresques et d'un lien social stable. Par ce biais, le film défend une esthétique populiste qui opère par la mythisation des milieux populaires ; le roman, en revanche, cherche davantage à éveiller l'inquiétude face au changement de la structure urbaine et à la disparition d'un 'peuple' honnête<sup>180</sup>.

### 8.2.3. L'enjeu de la langue et du milieu social : l'idéal de l'authenticité dans le film

Il convient de mentionner un élément esthétique à partir du *Quai des brumes* et d'*Hôtel du Nord* qui montre à quel point les adaptations se séparent de leurs modèles littéraires et qui représente une particularité de l'esthétique populiste à l'écran : les films emploient davantage le langage populaire et les termes d'argot afin de marquer la position sociale des locuteurs. Ce faisant, l'usage du langage populaire et de termes d'argot sert à doter les œuvres cinématographiques d'un certain effet de réel. Il revêt aussi d'autres fonctions qui servent à caractériser les personnages : ainsi, le langage populaire s'oppose strictement aux tonalités sérieuses et s'emploie afin d'indiquer soit les personnages auquel le public doit s'identifier, soit les situations comiques. Le sous-chapitre présent cherche à analyser ces fonctions – effet de réel, effet de sympathie et effet d'humour – à la lumière des modèles littéraires qui opèrent souvent différemment.

De manière générale, il est assez surprenant de voir que le sujet du langage populaire dans le film n'a pas encore été l'objet d'études, contrairement à l'entrée du langage populaire dans la littérature qui est notamment analysée dans les grands travaux d'Andreas Blank de Jérôme Meizoz et de Philippe Roussin<sup>181</sup>. Meizoz constate que le « roman parlant » repose sur la conception sous-jacente que l'œuvre doit être authentique,

---

<sup>180</sup> Cf. F. RAMIREZ et C. ROLOT, « Hôtel(s) du Nord : du populisme en littérature et au cinéma », *op. cit.*, p. 78-80.

<sup>181</sup> Cf. A. BLANK, *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*, Tübingen, Narr, 1991 ; J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant: (1919 - 1939) ; écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001 ; P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005.

et que les romanciers emploient le langage populaire afin d'exprimer le quotidien de certains milieux sociaux<sup>182</sup>. De cette manière, ils mobilisent les termes d'argot et des techniques d'oralisation afin de créer un effet de réel. De surcroît, le langage populaire doit cependant servir à un but politique au plan esthétique : autrement dit, l'écart par rapport au langage littéraire traditionnel est justifié par le désir de présenter un récit qui n'obéit non seulement aux règles du réalisme, mais aussi à la représentation démocratique du 'peuple' dans la littérature. Comme je l'ai montré, les œuvres littéraires qui s'inscrivent dans le sillage de la nébuleuse populiste poursuivent souvent ce double idéal d'authenticité, qui conduit une grande partie des romanciers à doter leurs récits d'une certaine esthétique, censée révéler l'insolite magie du quotidien populaire et montrer ainsi la valeur de la vie du 'peuple'. Les termes d'argot et le langage populaire sont cependant souvent cantonnés au dialogue et ne rencontrent pas un véritable épanouissement sauf chez Henry Poulaille et Louis-Ferdinand Céline.

La situation s'avère différente dans le film de l'entre-deux-guerres ; la juxtaposition des romans de Mac Orlan et de Dabit et leurs adaptations pour le grand écran le montre clairement. Alors que ni *Le Quai des brumes* ni *L'Hôtel du Nord* ne sont des romans dominés par le dialogue et encore moins par une langue oralisée, la diégèse du film en tant que média dépend du dialogue. C'est pourquoi les adaptations de Carné misent bien davantage sur les expressions argotiques et populaires. La raison du recours à des expressions d'un langage non-littéraire et parlé se trouvent donc en partie dans les besoins du média. Le langage populaire et l'argot, qui est selon Bourdieu « la 'langue populaire' par excellence »<sup>183</sup>, revêtent encore d'autres fonctions qui servent à nourrir l'esthétique populiste des films.

Dans *Le Quai des brumes*, les expressions familières servent surtout à caractériser les personnages et leurs origines sociales. Il n'est donc pas surprenant que les termes argotiques figurent avant tout dans la bouche du soldat Jean, et dans les répliques de l'ivrogne sans-abri Quart-Vittel. Lucien et son complice L'Orphelin emploient, quant à eux, un langage imprégné d'un lexique argotique qui signale leur posture de 'voyous' ou de 'malfaiteurs'. En revanche, la diction de Zabel s'oppose complètement à un tel langage 'vulgaire'. En vérité, il réprime l'usage de termes argotiques comme « buter » dans la diction de Lucien<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> Cf. J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 469-471.

<sup>183</sup> P. BOURDIEU, « Vous avez dit "populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, n° 1, 1983, p. 98-105, p. 100.

<sup>184</sup> M. CARNE, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, 00:41:07-00:41:10.

Les manières de parler construisent ainsi un système de positions sociales des personnages qui dote les expressions populaires de certaines valeurs. Premièrement, la façon de parler de Jean lui donne une place très précise dans la société. Zabel peut reconnaître, dès la première fois qu'il rencontre Jean, que celui-ci doit venir de Paris alors que rien dans son apparence ne peut le trahir, étant donné qu'il porte l'uniforme de l'armée coloniale<sup>185</sup>. Sa façon de s'exprimer s'associe aussi à d'autres traits de caractère, surtout si l'on compare Jean à Zabel : ici, le spectateur voit le déserteur, qui est « sans un »<sup>186</sup>, parcourir Le Havre pendant la nuit ; là, Zabel qui tout au long du film ne quitte pratiquement pas l'arrière-boutique au mobilier bourgeois. Le langage des deux personnages se distingue nettement, Zabel parlant sans jamais abandonner un style presque écrit et lourd tandis que Jean emploie les tournures familières, y compris au moment où il veut s'approcher de Nelly<sup>187</sup>. Jean Gabin incarne enfin dans tous ses rôles par son accent « l'homme du peuple parisien »<sup>188</sup>. Dans la confrontation avec Zabel, cette identité est renforcée par son usage du langage familier : il est évident que leurs appartenances de classe séparent les deux personnages.

Si, par son langage, Jean révèle donc un caractère cru, il demeure cependant le modèle identificatoire du spectateur. Cela ne signifie pas qu'il y a corrélation entre le caractère du personnage et le public du film – un malentendu qui surgit facilement au moment où l'on considère le cinéma comme un spectacle qui se distingue par son « association avec les classes populaires »<sup>189</sup>. Mais la sympathie que le public ressent pour le personnage s'explique par l'agencement de ses répliques. Il est vrai que dans la plupart des répliques, Jean est présenté comme un personnage 'dur' et agressif, sujet aux crises de nerfs. Sa rage et sa violence langagière s'adresse cependant à d'autres agresseurs et jamais à des victimes. En effet, sauf si Jean se sent provoqué – comme avec le peintre Kraus ou

---

<sup>185</sup> *Id.*, 00:47:14-00:47:19.

<sup>186</sup> *Id.*, 00:11:17. C'est ainsi que Jean présente sa situation à Quart-Vittel.

<sup>187</sup> Jean parle en ces termes à Nelly afin de la complimenter : « Tiens, tu es belle et tu me plais. Sans blagues. T'es pas épaisse mais tu me plais. Comme au cinéma. J'te vois et pis... tu me plais. Le coup d'foudre ! Coup d'bambou, d'amour, quoi. Hah ! Teh ! Les mecs avec ces... ces ailes dans le dos et pis les flèches... Les cœurs sur les arbres, la romance, pis les larmes. Haha ! » (*Id.*, 00:18:30-00:18:55). Une des scènes les plus connues, celle du baiser entre Gabin et Morgan, contient la même rhétorique populaire qui s'appuie sur l'élimination de voyelles : « T'as des beaux yeux, tu sais ? » (*Id.*, 01:03:14-01:03:19).

<sup>188</sup> G. VINCENTEAU, « Gabin unique : le pouvoir réconciliateur du mythe », *op. cit.*, p. 142.

<sup>189</sup> J. LEFCOURT, « Aller au cinéma, aller au peuple », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-4, 2004, p. 98-114, p. 98. L'identification du cinéma avec un 'art du peuple' est donc à la base de l'article de Lefcourt. Si plusieurs observations à propos des surréalistes et les salles du cinéma des quartiers populaires sont correctes, il faut préciser qu'à aucun époque, le cinéma français était vraiment un passe-temps préféré par les classes populaires, mais plutôt pour les bourgeois et les milieux aisés ; la diabolisation du cinéma que Lefcourt observe n'est donc pas complètement exacte, cf. C. CRISP, *Genre, Myth and Convention...*, *op. cit.*, p. 282.

lorsque Lucien harcèle Nelly ou quand Zabel veut la violer<sup>190</sup> – il reste silencieux – comme dans le camion où il avoue ne pas être « très bavard »<sup>191</sup>. Jean n’emploie donc la dureté argotique que pour attaquer les ‘méchants’ ; il devient une sorte de héros vengeur qui cherche à rétablir la justice par ses attaques verbales.

Dans *Le Quai des brumes*, l’apparition d’un langage oralisé dans les dialogues doit certainement servir à créer un effet de réel. Mais la distribution de l’argot entre les personnages montre que le langage populaire ne surgit pas chez tous et qu’il sert à construire un imaginaire du personnage populaire. Jean est l’exemple parfait pour une analyse des valeurs indirectement associés à ce langage : il révèle ses origines modestes et la dureté de son caractère. La comparaison entre Jean et Nelly, orpheline qui passe sa jeunesse dans les rues du Havre, montre que l’argot est uniquement un langage des hommes : en effet, Nelly parle sans accent à la différence de tous les hommes d’origine populaire ainsi que des voyous comme Lucien. L’usage du français familier dans *Le Quai des brumes* correspond ainsi à l’imaginaire du ‘populaire’ que Bourdieu a analysé<sup>192</sup> : le français familier est revendiqué comme une prise de parole des opprimés, à la fois expression de leur oppression et de leur dureté grossière. Étant donné que cette dureté conduit à l’attaque des ‘méchants’ du film, le public peut s’identifier à Jean et à son caractère ‘peuple’.

Dans *Hôtel du Nord*, l’usage du français familier comme langue du ‘peuple’ est légèrement différent, même si l’association entre l’argot et la dureté des personnages persiste. Cette fois, cependant, l’argot assume une fonction humoristique dans le film. L’usage du français familier ne cherche pas tellement à assurer l’effet de réel ou à signaler un personnage comme héros de l’action, mais plutôt à créer de l’humour. Même si donc les explosions de rage persistent, notamment dans la scène devenue célèbre entre Louis Jovet et Arletty qui comprend à tort le mot ‘atmosphère’ comme une insulte, la dureté de l’expression populaire est à l’arrière-plan.

Le personnage de la prostituée Raymonde, interprétée par Arletty, montre le plus clairement ce que peut être la charge humoristique de l’argot. En effet, Raymonde prépare la portée humoristique du langage : quand Edmond lui demande d’arrêter de parler en demandant si elle ne peut pas changer de vocabulaire, Raymonde répond : « Vocabulaire ? Marrant. Le seul mot d’argot que j’entrave mal ! »<sup>193</sup> Raymonde montre ainsi l’écart qui la

---

<sup>190</sup> M. CARNE, *Le Quai des brumes*, *op. cit.*, 00:16:22-00:17:12 ; 00:35:33-00:37:15 ; 01:22:11-01:23:14.

<sup>191</sup> *Id.*, 00:03:14-00:03:20.

<sup>192</sup> P. BOURDIEU, « Vous avez dit “populaire” ? », *op. cit.*, p. 100-102.

<sup>193</sup> M. CARNE, *Hôtel du Nord*, *op. cit.*, 00:35:56-00:36:00.

sépare d'Edmond qui ne s'exprime guère familièrement et qu'elle ne peut pas comprendre : l'argot est pour elle l'unique registre disponible pour s'exprimer. Le fait qu'elle se trompe régulièrement dans la formation de mots (« inhalater » au lieu d'inhaler, « fatalitaire » au lieu de fataliste), montre que le langage populaire qu'elle emploie se définit comme une incompétence linguistique qui prête à rire<sup>194</sup>. Rien n'illustre mieux cette identification de l'expression argotique comme signe d'incompétence que la scène entre Jovet et Arletty sur le canal Saint-Martin. Lorsqu'Edmond affirme qu'il veut « changer d'atmosphère » et que Raymonde est son atmosphère, elle s'offusque et commence à crier :

C'est la première fois qu'on m'traite d'atmosphère ! Si chuis une atmosphère t'es un drôle de bled ! Oh, là là, ces types qui sont du milieu sans en êt' et qui crânent pour ce qu'ils ont été on devrait les vider ! Atmosphère ! Atmosphère ! Est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère ?! Pisque c'est ça vas-y tout seul à La Varenne. Bonne pêche et bonne atmosphère !<sup>195</sup>

Raymonde prend le mot 'atmosphère' pour une insulte, elle lui cherche un équivalent en traitant Edmond de « drôle de bled ». Comprenant le mot sans en saisir la véritable portée, le personnage provoque ainsi le rire du public par ce quiproquo qui lui donne l'occasion de montrer son accent 'parigot' et des termes argotiques (« crâner », « vider », « gueule »). Son explosion de rage libère ainsi un langage souvent stigmatisé et banni par des linguistes et écrivains proches de la nébuleuse du roman populiste, comme André Thérive<sup>196</sup>. Si donc la fureur du personnage est bien présente et s'associe aussi dans cette scène à l'argot, la mise en scène, qui montre frontalement les deux personnages comme debout sur une scène sur la passerelle du canal, retire toute intensité de la dispute. Le fait que la dispute éclate à cause de l'incompétence linguistique de Raymonde ajoute en outre à l'effet comique. Enfin, le fait qu'*Hôtel du Nord* choisit une femme comme représentante principale du français familier et de sa dureté, au lieu d'une icône masculine comme Gabin<sup>197</sup>, augmente encore l'effet comique de la scène.

L'argot des discours d'Arletty dans *Hôtel du Nord* peut être considéré comme une manifestation du pittoresque : en effet, sa manière de s'exprimer est dure et rude, mais l'effet comique lui gagne la bienveillance du public. Il est étonnant de voir que même si les critiques de droite n'apprécient pas particulièrement le film de Carné, ils louent pour la plupart le jeu d'Arletty. Cela montre que sa manière de s'exprimer et son usage de l'argot

---

<sup>194</sup> F. RAMIREZ et C. ROLOT, « Hôtel(s) du Nord : du populisme en littérature et au cinéma », *op. cit.*, p. 77.

<sup>195</sup> M. CARNE, *Hôtel du Nord*, *op. cit.*, 01:00:22-01:00:43.

<sup>196</sup> Cf. J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, 157-173.

<sup>197</sup> À propos de Gabin comme incarnation du masculin, cf. G. VINCEDEAU, « Gabin unique : le pouvoir réconciliateur du mythe », *op. cit.*, surtout p. 180-184.

sont considérés comme un effet pittoresque dans la représentation du ‘peuple’ et non comme une menace sociale.

Ainsi, le critique Jean Fayard apprécie même davantage le jeu d’Arletty et de Jouvet, qui représentent plutôt les ‘bas-fonds’ dans le film, que l’histoire d’amour principale entre Renée et Pierre<sup>198</sup>. Jean Fayard explique que les propos des deux amants sont déplacés dans le contexte du film, et cela notamment à cause du langage : alors qu’Arletty excelle dans l’expression argotique, Renée et Pierre parlent sans accent et avec un pathos qui ne serait pas crédible dans un contexte ‘populaire’ ; à son avis, seul le cinéma muet pourrait traduire leur drame<sup>199</sup>. Fayard considère donc l’absence d’argot chez les deux personnages comme un défaut, mais simultanément, il opère la distinction classique entre un sujet tragique élevé qui demanderait des personnages des classes élevées et un ‘bas’ sujet comique qui doit se situer dans un milieu populaire. Étonnamment, Carné, Aurenche et Jeanson ne semblent pas très éloignés de cette position : la partie tragique du film qui relate les amours de Pierre et Renée est presque dépourvue d’expressions du français familier. En revanche, la partie comique est pleine des expressions du langage populaire. Ainsi les créateurs jugent-ils donc aussi impossible de mettre en scène le drame du suicide avec des personnages parlant le français familier. Ils acceptent la combinaison classique entre le niveau de langage élevé et le sujet élevé. Cependant, ils s’opposent à l’autre exigence de Fayard : ils ne jugent pas impossible de situer le drame au milieu de la comédie, ce qui leur permet de fusionner comédie et tragédie dans *Hôtel du Nord*.

Il reste à observer que les deux adaptations de Marcel Carné utilisent différemment le langage populaire. Dans *Le Quai des brumes*, l’usage de l’argot ne correspond pas uniquement à la mise en place d’un effet de réel – comme c’est surtout le cas dans la littérature des années 1930 –, il doit également caractériser les personnages et capter la sympathie du public : c’est Jean qui semble le foyer de l’honnêteté par son emploi soigné de l’argot dans les moments où sa fureur doit rétablir la justice. *Hôtel du Nord*, en revanche, ignorant la dureté et la force de l’argot, met l’accent sur le malentendu langagier ; l’argot souligne le caractère inculte de certains personnages comme Raymonde et doit provoquer le rire. Le langage familier ne peut pas être utilisé dans les scènes sérieuses parce que les créateurs du film jugent que cette forme d’expression n’est pas adéquate pour la mise en scène des grands sentiments.

---

<sup>198</sup> J. FAYARD, « Hôtel du Nord », *Candide*, 21 décembre 1938 17.

<sup>199</sup> Le compte-rendu du critique se termine sur l’observation suivante : « Annabella et Jean-Pierre Aumont composent le triste couple des ratés. Ils passent comme des ombres dans des aventures qui les écrasent. Malheureusement ils parlent et tout ce qu’ils disent sonne faux. Ce n’est pas leur faute, mais celle de la convention. Il aurait fallu que leur rôle fût un rôle muet » (*Id.*).



Ces analyses rapides des niveaux de langage dans *Le Quai des brumes* et *Hôtel du Nord* ne prétendent pas donner un aperçu complet des usages des expressions argotiques dans le cinéma parlant de l'entre-deux-guerres, mais uniquement signaler des pistes qui pourraient être approfondies dans des travaux ultérieurs. Les remarques précédentes montrent, en tout cas, que le français populaire et les expressions argotiques peuvent revêtir plusieurs fonctions lorsqu'il s'agit de déterminer l'atmosphère d'un film. Dans les deux cas, le français populaire réactive cependant les clichés de l'imaginaire du 'peuple' et de l'esthétique populiste : *Le Quai des brumes* brosse avec les discours de Jean le portrait d'un homme du 'peuple' 'dur' et agressif qui obéit cependant strictement à un code moral intériorisé ; *Hôtel du Nord* utilise les expressions familières afin de créer un pittoresque du milieu populaire. De cette façon, l'usage du français populaire dans les deux films les renvoie à l'esthétique populiste que leurs modèles littéraires déploient, même si ceux-ci n'emploient guère des expressions issues du langage populaire. Les films de Marcel Carné montrent ainsi une fidélité plus grande à l'esthétique populiste qu'aux romans qu'il adapte.

### 8.3. L'appropriation de l'esthétique populiste au cinéma : *Le Crime de Monsieur Lange* de Jean Renoir et *La Belle équipe* de Julien Duvivier

Si le cinéma n'est pas encore un média autonome pendant les années 1930 et qu'il dépend, pour cette raison, de la littérature pour lui fournir les récits à adapter, il existe aussi des films qui s'appuient sur un scénario original. Il faut également s'intéresser à ces films, étant donné qu'ils montrent plus clairement à quel point l'esthétique populiste est diffusée dans la production filmique. L'année 1936 semble être l'année centrale de cet essor du populisme cinématographique, car c'est l'année des premières du *Crime de Monsieur Lange* de Jean Renoir et de *La Belle équipe* de Julien Duvivier, deux films centraux pour l'appréhension de la création cinématographique de l'entre-deux-guerres.

Comes et Marmin citent *La Belle équipe* comme « un classique de ce *réalisme poétique* »<sup>200</sup> et les deux films sont cités par Georges Sadoul à partir de novembre 1936, donc peu de temps après leur sortie, comme des modèles du nouveau réalisme cinématographique<sup>201</sup>. Du point de vue de la narration, les deux films se ressemblent : la situation de la trame dans un milieu populaire et la mise en scène d'une action collective contre la bourgeoisie distinguent les deux films. De nombreux critiques ont, pour cette raison, constaté que les deux œuvres s'insèrent dans l'esprit du Front populaire qui commence à se former<sup>202</sup>. Établir un tel rapport semble pourtant hâtif et demande une analyse plus détaillée des possibles liens avec la politique de l'époque<sup>203</sup>. En réalité, le rapport ne peut pas être direct avec le Front populaire car le tournage et la rédaction des scénarios ont bien commencé avant les manifestations et l'élection de 1936<sup>204</sup>. À vrai dire, l'association entre le Front populaire et cette création cinématographique est seulement possible à cause de l'imaginaire que les films partagent avec l'action politique. Cet imaginaire, en revanche, est un emprunt à l'esthétique populiste.

Considérer *La Belle équipe* comme un film populiste n'est pas nouveau. Dans son historiographie du cinéma, Pierre Billard constate déjà que dans le film de Duvivier

---

<sup>200</sup> Cf. P. de COMES et M. MARMIN (éd.), *Le Cinéma français, op. cit.*, p. 29, italiques reprises de l'original.

<sup>201</sup> Cf. G. SADOUL, « A propos de quelques films récents », *Commune*, vol. 39, novembre 1936, p. 372-379.

<sup>202</sup> Cf. G. GUILLAUME-GRIMAUD, *Le cinéma du Front populaire, op. cit.*, p. 68.

<sup>203</sup> C'est aussi l'opinion du biographe de Julien Duvivier, cf. E. BONNEFILLE, *Julien Duvivier. Le mal aimant du cinéma français*, Paris, Harmattan, 2002, vol. 1: 1896-1940/2, p. 210. Pour une problématisation plus approfondie, cf. aussi P. BILLARD, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague, op. cit.*, p. 231.

<sup>204</sup> Bonnefille affirme que le tournage commence le 2 avril aux studios Pathé de Joinville (E. BONNEFILLE, *Julien Duvivier, op. cit.*, p. 208). En effet, le journaliste Yvon Coulaud rapporte pour *Comedia* sa rencontre avec les acteurs Jean Gabin et Viviane Romance sur le plateau de *La Belle équipe* (cf. Y. COULAUD, « Visite à Joinville. Promenade et curiosité... et dix minutes d'équilibre ! », *Constellations*, avril 1936, p. 6). Le scénario est donc fini et le début du tournage a commencé avant les élections de mai 1936.

« s'exprime l'essence même du populisme »<sup>205</sup>. Le rapport entre populisme et *La Belle équipe* s'établit même dès la sortie du film : de nombreux critiques qualifient le film de populiste, soit pour le louer, soit pour le récuser. A titre d'exemple, Fernand Lot appelle dès le sous-titre de son compte rendu pour *Comœdia La Belle équipe* « un admirable film populiste de Julien Duvivier, servi par une interprétation de grande classe » et il constate que l'œuvre est « sensible sans sensiblerie, original sans effort, populiste sans vulgarité »<sup>206</sup>. Du côté de la critique d'extrême droite, le film ne jouit pas d'une telle appréciation laudative : Jean Fayard déplore la mauvaise qualité du scénario en affirmant que « son [i.e. du scénariste Charles Spaak] roman populiste est aussi niais que mélodramatique »<sup>207</sup>, tout en louant les efforts de mise en scène de Duvivier ainsi que le jeu des acteurs.

Les mêmes constats sont faits à propos du *Crime de Monsieur Lange* de Jean Renoir et du scénariste Jacques Prévert. Diffusé quelques mois plus tôt au cinéma, le film de Renoir suscite parmi les mêmes critiques les mêmes positions que pour *La Belle équipe*. En effet, ils relèvent les mêmes éléments dans le film de Renoir pour les louer ou les récuser : ainsi, Fernand Lot écrit-il à propos du *Crime de Monsieur Lange* – qu'il écrit mal avec un -s final – que

Jean Renoir nous apporte aujourd'hui une œuvre 'populiste' du meilleur aloi : sensible, humaine, mettant en valeur les travaux, les soucis et les rêves de quelques humbles, soucieuse de détails vrais, d'un rythme si aisé qu'on oublie que c'est là un effet de l'art, interprétée enfin à ravir.<sup>208</sup>

Jean Fayard, en revanche, s'il remarque le talent du réalisateur note surtout que le film représente une « drôle d'histoire, décousue, à vagues tendances populistes et à laquelle nous ne nous intéresserons jamais »<sup>209</sup>. Bonne ou mauvaise critique, les deux films reçoivent toujours l'étiquette d'œuvre populiste. Cela veut dire que pour les journalistes de l'entre-deux-guerres, le terme de populisme a valeur d'étiquette génétique qui dépasse les frontières entre les médias et qui décrit d'une manière neutre les caractéristiques d'une œuvre d'art : le fait que les critiques positives et négatives utilisent de la même manière l'étiquette me semble prouver qu'il s'agit d'une notion plutôt descriptive qu'évaluative, contrairement à Pascal Ory qui voit dans l'utilisation du terme appliqué au film de Renoir une certaine condescendance de la part de la critique<sup>210</sup>.

---

<sup>205</sup> P. BILLARD, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, *op. cit.*, p. 270.

<sup>206</sup> F. LOT, « Les nouveaux films. La belle équipe », *Comœdia*, 26 septembre 1936, p. 4.

<sup>207</sup> J. FAYARD, « Les Films nouveaux. La belle équipe », *Candide*, 24 septembre 1936, p. 17.

<sup>208</sup> F. LOT, « Les nouveaux films. Le Crime de M. Langes [sic] », *Comœdia*, 8 janvier 1936, p. 4.

<sup>209</sup> J. FAYARD, « Les Films nouveaux. Le Crime de Monsieur Lange », *Candide*, 20 février 1936, p. 19.

<sup>210</sup> P. ORY, « Le Crime de M. Lange », *op. cit.*, p. 265.

Les prochains sous-chapitres montreront donc quelles sont les caractéristiques de l'esthétique populiste pour le cinéma de l'entre-deux-guerres, quand il ne s'appuie pas sur un modèle littéraire précis. Afin d'y aboutir, je m'intéresserai d'abord aux *topoi* populistes et à leur mise en scène dans *La Belle équipe* et – comme modèle de comparaison – dans *Le Crime de Monsieur Lange* ce qui montrera que la construction des films fonctionne de la même manière que celle des romans populistes. Ensuite, je m'intéresserai à la manière dont les films s'inscrivent dans les évolutions politiques du Front populaire ce qui explique l'intérêt particulier du montage et de la fin alternative de *La Belle équipe*. Enfin, la comparaison des deux films avec des films militants comme *La Vie est à nous* doit mettre en évidence les analogies et les divergences entre l'esthétique populiste du réalisme poétique et les productions plus engagées.

### 8.3.1. Misère urbaine, solidarité menacée, identité ouvrière : variations des motifs populistes

Dans les chapitres précédents, j'ai montré que les particularités de l'esthétique populiste dans la littérature, qui sont au centre de sa conception de réalisme, sont au nombre de trois : une forme de fantastique social, qui dote le récit d'une atmosphère inquiétante, la mise en scène d'une cohésion sociale sympathique, mais instable ainsi que le dévouement des personnages à leur métier. Par la suite, je me focaliserai également sur ces éléments dans l'analyse des deux films mentionnés, tout en signalant les divergences avec la mise en scène littéraire et en respectant les particularités médiatiques du cinéma.

Si on les compare avec les romans de Pierre Mac Orlan, mais aussi avec l'adaptation du *Quai des brumes*, *La Belle équipe* et *Le Crime de Monsieur Lange* ne proposent pas une atmosphère particulièrement inquiétante. Néanmoins, la misère urbaine et le caractère instable des conditions de vie sont parfois évoqués, surtout par l'agencement du décor. *La Belle équipe* en donne un très bon exemple dans la première partie du film qui se déroule pour la plus grande partie dans l'hôtel « Le Roi d'Angleterre », domicile du chômeur Jean, incarné par Jean Gabin. Le spectateur découvre ce bâtiment très tôt au début du film<sup>211</sup> et commence par voir une corde à linge tendue entre deux fenêtres au coin gauche de la cour intérieure de l'hôtel dont on peut apercevoir le nom. Dans un panoramique de gauche à droite, le spectateur découvre ensuite Jean et le propriétaire de l'hôtel, Monsieur Berteau, qui se disputent pendant qu'ils descendent l'escalier intérieur. La caméra les suit dans un mouvement de constante descente et révèle, ce faisant, un

---

<sup>211</sup> J. DUVIVIER, *La Belle équipe*, Pathé distribution / Fox Pathé Europa, 2017, DVD, 01:43:00, 00:04:11-00:05:45. Par la suite, je citerai toujours d'après cette version restaurée de l'original du film sauf pour les références à la fin dite 'optimiste'.

décor particulièrement sombre qui contraste avec la peau des acteurs et qui suggère un environnement obscur et poussiéreux. Les parois dans la cage d'escalier paraissent de plus en plus noires de suie au fur et à mesure que les personnages descendent. Dans leur dialogue, Jean se plaint de l'état malpropre du bâtiment et exige des travaux de nettoyage<sup>212</sup>. Le spectateur rencontre donc pour la première fois la condition de vie des personnages : forcés de vivre dans un hôtel malpropre, tenu par un propriétaire irrespectueux qui considère le chômage comme le résultat de la paresse de ses locataires<sup>213</sup>, les personnages sont constamment rappelés à leur pauvreté par l'environnement qui les entoure, sans pour autant se résigner à cet état comme le montre la dispute entre Jean et Monsieur Berteau.

Après quelques courtes scènes situées dans un café modeste, le spectateur peut apprécier les intérieurs de l'hôtel : il découvre, tout d'abord, la simplicité de la chambre de Jean, contenant une table, une petite table de toilette, trois chaises et un lit défait dans un coin, avec le petit cliché d'un crucifix et quelques photos d'actrices ou de modèles – plus grandes – accrochées à même les papiers peints sombres, sans aucune décoration supplémentaire<sup>214</sup>. Ensuite, les images montrent la proximité des chambres des voisins au moment où Tintin invite tout le monde, suite à la révélation que les amis ont gagné au loto<sup>215</sup> : une rotation frénétique de la caméra va d'une fenêtre à l'autre où d'autres figurants ne cessent d'apparaître. Duvivier réussit à représenter l'exigüité des chambres et les mauvaises conditions de vie dans l'hôtel « Le Roi d'Angleterre »<sup>216</sup>. La complicité entre les voisins et la grande fête dans la chambre de Jean revalorisent la saleté, l'étroitesse et la pauvreté d'une atmosphère sympathique ; la misère apparaît dans le décor du film dans sa forme pittoresque<sup>217</sup>. L'hôtel montre parfaitement comment le décor des films construit

---

<sup>212</sup> La dispute finit sur l'échange suivante : « Monsieur Berteau : Je suis chez moi.

Jean : C'est dommage parce que chez vous c'est vraiment dégueulasse.

Locataire hors plan : Parfaitement, eh, c'est dégueulasse.

Jean (hors plan) : Héhé, héhé ! Une voix céleste ! Pignouf !

Monsieur Berteau (enragé) : Je vous ferai expulser, vous entendez ? Je vous ferai foutre en prison.

Jean (hors plan) : Pour ce que ça nous changera...

Monsieur Berteau (enragé) : Tas de fainéants !

Jean (hors plan, de plus en plus loin) : Ta gueule, bonhomme. Ta gueule.

(Quelqu'un jette un chiffon sale et mouillé à côté du propriétaire) » (*Id.*, 00:05:28-00:05:44).

<sup>213</sup> Ainsi, il constate : « On les connaît les chômeurs ! Des fainéants qui cherchent du travail en priant le Bon Dieu ne pas en trouver, hein ! » (*Id.*, 00:05:02-00:05:07).

<sup>214</sup> *Id.*, 00:13:08-00:14:21.

<sup>215</sup> *Id.*, 00:18:35-00:18:45.

<sup>216</sup> Le nom est utilisé pour des fins ironiques : ce nom permet au scénariste la boutade visuelle qui montre le propriétaire de l'hôtel en chemise de nuit, décoiffé et mal rasé, répondant au téléphone avec « Allô ?... Oui. Ici le Roi d'Angleterre » (*Id.*, 00:14:22-00:14:30).

<sup>217</sup> Ce pittoresque de la misère est également souligné par le personnage secondaire récurrent de l'ivrogne qui apparaît pendant la fête pour la première fois et qui, de par son costume – chaussures usées, pantalon

un « action space »<sup>218</sup> qui permet la mise en scène de la proximité dans la communauté populaire tout en gardant l'équilibre entre représentation réaliste d'une cour intérieure et fabulation du décorateur Jacques Krauss. Celui-ci imagine la cour avec une cage d'escalier ouverte comme dans une maison de poupées ce qui facilite la vue sur le mouvement dans l'escalier<sup>219</sup>.

*Le Crime de Monsieur Lange* procède d'une manière similaire afin de mettre en scène l'exiguïté de l'habitat populaire : en effet, la plus grande partie de la narration a lieu dans la cour intérieure d'un seul immeuble. Ce décor est construit par Jean Castanier et Robert Gys et s'inspire de plusieurs bâtiments de la rue de Sévigné à Paris<sup>220</sup>. La cour abrite non seulement l'imprimerie dans laquelle travaille Amédée Lange, mais aussi une laverie où presque l'ensemble du personnel féminin du film travaille, ainsi qu'un atelier de réparation de bicyclettes, la remise des concierges et les chambres des protagonistes Lange et Valentine. En général, le niveau de vie semble légèrement élevé comparé avec celui des personnages de *La Belle équipe*. Cela est notamment dû à l'éclairage plus fort et le décor plus clair et riche : ainsi, le spectateur découvre dans la chambre du protagoniste Amédée Lange une riche décoration de vêtements et parures du Far West (chapeau, pantalon riveté, parures de tête, lasso, brides, pistolets et fusils) ainsi qu'une carte des États-Unis sur laquelle l'État d'Arizona est mis en évidence<sup>221</sup>. Néanmoins, la chambre est petite et l'étroitesse de l'immeuble est d'autant plus soulignée par le resserrement de l'action dans la cour de la maison<sup>222</sup>.

La cour représente la scène principale de l'action, non sans rappeler le théâtre classique : c'est ici que le récit enchâssé, raconté par Valentine, prend ses vrais débuts et le spectateur voit la publicité qui couvre la fenêtre du cycliste Charles, prend connaissance des concierges et de la blanchisseuse Valentine<sup>223</sup> ; c'est également ici que les personnages

---

en velours trop grand et abîmé, chemise rayée sale –, montre les signes de sa simplicité et de sa pauvreté, cf. *Id.*, 00:21:00-00:21:58.

<sup>218</sup> Cf. B. MCCANN, « 'A discreet character?' », *op. cit.*

<sup>219</sup> Cf. J. DUVIVIER, *La Belle équipe*, *op. cit.*, très bien visible à 00:18:59. Bonnefille souligne également « l'utilisation du décor en coupe », (E. BONNEFILLE, *Julien Duvivier*, *op. cit.*, p. 213).

<sup>220</sup> Cf. A. KEIT, *Autopsie d'un meurtre, Le crime de monsieur Lange: un film de Jean Renoir*, Liège, CEFAL, 2010, p. 53. On peut voir pendant quelques instants une partie de la rue de Sévigné, avec l'église Saint Paul au fond de la rue, reconstruite en studio, cf. J. RENOIR, *Le Crime de Monsieur Lange*, StudioCanal vidéo/Universal music, 2004, DVD, 1:16:27, 00:07:24. Par la suite, je citerai toujours d'après cette version restaurée du film.

<sup>221</sup> J. RENOIR, *Le crime de M. Lange*, *op. cit.*, 00:06:53-00:07:12.

<sup>222</sup> Il convient de noter que le titre du projet du film était *Sur la cour* comme le témoigne le premier article à propos du film, écrit pendant le tournage en 1935 : T. DELREE, « L'imprimerie au studio: Jean Renoir tourne "Sur la cour" », *Pour vous*, n° 363, 31 octobre 1935, p. 10-11.

<sup>223</sup> J. RENOIR, *Le crime de M. Lange*, *op. cit.*, 00:07:31-00:08:42.

prennent les photos de couverture pour la série d'« Arizona-Jim »<sup>224</sup>, mais c'est aussi le lieu de l'assassinat de Batala qui met fin à l'aventure collectiviste des imprimeurs<sup>225</sup>.

Auparavant, il est aussi le lieu où l'amour entre la blanchisseuse Estelle et Charles devient possible quand Lange et ses compagnons enlèvent la publicité de la fenêtre de Charles<sup>226</sup>. Cette scène est un exemple parfait de la manière dont Renoir met en scène les conditions de vie insalubres dans les milieux populaires : Charles habite dans une petite chambre au rez-de-chaussée dans la loge de ses parents et sa seule fenêtre est couverte par la publicité de l'imprimerie de Batala. Dès le début du film, il s'en plaint auprès de son père incompréhensif et passif<sup>227</sup>. Son comportement n'est cependant pas partagé par tout le monde : en effet, Lange veut le délivrer et prend l'initiative d'enlever la publicité après la fondation de la coopérative. Au concierge, qui craint les conséquences de cet acte, Lange rétorque : « Moi, la consigne, on s'en fout ! L'hygiène d'abord ! Le soleil, c'est la santé ! »<sup>228</sup> Ainsi, la scène illustre non seulement les conditions insalubres que les habitants subissent, mais aussi le fait que cette insalubrité est liée à la domination des ouvriers par la bourgeoisie : par le fait que la coopérative, que les ouvriers lancent au bon milieu du film, reprend l'entreprise de Batala, Renoir choisit cette scène afin de montrer l'efficacité de leurs efforts dans le contexte de l'amélioration générale des conditions de vie pour tout l'immeuble. La scène revêt par conséquent le rôle d'un symbole qui montre les bienfaits du collectivisme face aux horreurs que le système capitaliste aurait imposées aux 'petites gens'. Dans le film de Renoir, la représentation de l'exigüité est donc intrinsèquement liée à la condamnation du capitalisme et de l'oppression des ouvriers alors que *La Belle équipe* n'aboutit pas à une récusation aussi nette.

Outre la mise en scène de la misère urbaine, il reste aussi l'évocation d'une certaine proximité entre les classes populaires et la criminalité qui rapproche le fantastique social de cette production cinématographique. Néanmoins, les crimes ne semblent pas aussi violents et sanguinaires que ceux qui figurent dans la production macorlanienne : dans la fin 'pessimiste' de *La Belle équipe*, Jean tue son meilleur ami Charles avec un coup de revolver, indigné par les accusations injustes que l'ex-femme de Charles, Gina, lui a infligées ; dans *Le Crime de Monsieur Lange*, le crime est annoncé dès le titre et désigne l'assassinat de Batala qui doit sauver la coopérative ouvrière face à l'exploitation de l'ancien patron corrompu Batala. Si les deux crimes sont la conséquence d'une injustice

---

<sup>224</sup> *Id.*, 00:59:45-01:00:45.

<sup>225</sup> *Id.*, 01:12:04-01:14:55.

<sup>226</sup> *Id.*, 00:54:29-00:57:30.

<sup>227</sup> *Id.*, 00:07:47-00:08:05.

<sup>228</sup> *Id.*, 00:54:52-00:54:56.

que les protagonistes doivent souffrir, leur traitement diffère entre les films : alors que Jean est détenu par la police pour son crime dans *La Belle équipe*, le fils Meunier, un des créanciers de Batala, aide Lange à s'enfuir avec Valentine jusqu'à la frontière. Arrivés dans une petite auberge et reconnus par ses propriétaires, les deux doivent faire face au jugement des clients et des aubergistes ; mais quand Valentine termine son récit, ils sont convaincus de leur innocence et les aident à passer par la frontière<sup>229</sup>. Autrement dit, *Le Crime de Monsieur Lange* établit explicitement une morale populaire qui s'oppose à la loi officielle : les personnages dans l'auberge décident que le crime d'Amédée Lange ne vaut pas sa condamnation et jugent donc différemment le poids du meurtre : par son acte, Lange a protégé la coopérative de ses collègues et il a supprimé un individu pseudo-bourgeois qui s'est nourri d'escroqueries<sup>230</sup> et qui a ou séduit ou violé plusieurs femmes de l'immeuble<sup>231</sup>.

Au lieu d'esthétiser la violence, les crimes servent dans les deux films davantage à la caractérisation de la communauté du 'peuple' mis en scène et à souligner son opposition à l'ordre bourgeois. Cela devient notamment clair dans *Le Crime de Monsieur Lange*, où la victime de l'assassinat est l'escroc Batala qui incarne à la fois 'l'autre', déplacé dans la communauté de la cour, et le mal qui menace les personnages populaires<sup>232</sup>. Dès la première entrée du personnage, l'écart entre lui et ses employés devient clair par le costume : sous son manteau, il porte un frac noir et un nœud papillon, alors que Lange est habillé d'un costume gris et épais qui a l'air légèrement usé<sup>233</sup>. Le contraste est d'autant plus flagrant avec les autres employés de l'imprimerie qui passent en bleu ou en salopette sales. Enfin, son jeu qui s'appuie sur des tapes affectueuses sur la tête de ses employés<sup>234</sup> l'identifie clairement comme l'incarnation du patronat qui traite tout son entourage comme étant sa propriété. Sa manière de parler, nerveuse et facilement énervée, montre cependant qu'il ne maîtrise pas les codes du comportement poli de la haute société.

Néanmoins, si l'on compare le personnage de Batala à celui de Gaston Jubette, l'ancien propriétaire de la guinguette que les ouvriers rénovent dans *La Belle équipe* et qui est caractérisé comme l'archétype du bourgeois, on peut constater plusieurs similitudes :

---

<sup>229</sup> *Id.*, 01:15:48-01:16:05.

<sup>230</sup> Dès le début de l'action, le dialogue révèle que les ouvriers de l'imprimerie n'ont pas reçu de salaire pendant une semaine, cf. *Id.*, 00:11:44-00:11:48.

<sup>231</sup> Le film explicite que Valentine était l'amante de Batala avant de se rendre compte de son caractère (*Id.*, 00:16:09-00:17:10); la secrétaire Édith est jusqu'à son départ son amante (*Id.*, 00:43:27), même si Batala harcèle et possiblement viole Estelle de sorte qu'elle a peur d'être enceinte de lui (00:49:56-00:50:40).

<sup>232</sup> Cf. aussi A. KEIT, *Autopsie d'un meurtre, Le crime de monsieur Lange, op. cit.*, p. 48 : « Batala n'est pas un salaud, c'est le salaud. Par métonymie, il incarne et incarnera, tous les filous, aigrefins, ordures du cinéma ».

<sup>233</sup> J. RENOIR, *Le crime de M. Lange, op. cit.*, 00:14:24-00:14:45.

<sup>234</sup> Par exemple, *Id.*, 00:14:43 ou 00:15:09.



ainsi Jubette aussi apparaît comme un personnage élégant, plus adroit avec les formules de politesse, mais aussi sournois que Batala. En effet, Jubette cherche à se réapproprier la guinguette une fois les rénovations terminées grâce à la bonne foi des ouvriers<sup>235</sup> : comme Lange avec Batala dans *Le Crime de Monsieur Lange*, les personnages Jacques, Mario et Tintin ont signé des contrats avec Jubette qu'ils n'ont pas compris, ce qui conduit à leur expropriation. Par conséquent, les deux films expriment une attitude nettement antibourgeoise, étant donné que les seuls personnages bourgeois – à part le fils Meunier dans *Le Crime de Monsieur Lange*, qui soutient la coopérative et Lange personnellement lors de sa fuite – sont identifiés avec des escrocs ou des arnaqueurs qui exploitent les 'petites gens' afin de s'enrichir.

Les personnages des deux films cherchent à se protéger contre une telle bourgeoisie profiteuse et immorale en développant des projets coopératifs, ce qui resserre les liens de la communauté qu'ils représentent. En effet, le sujet central de *La Belle équipe* est l'interrogation des limites de la camaraderie. Comme je le montrerai, le film trouve deux réponses divergentes à cette interrogation selon la fin que l'on choisit, mais d'abord, il faut retenir que le film met en scène l'efficacité d'une équipe d'ouvriers chômeurs dans un projet qu'ils mettent en œuvre ensemble. C'est Jean qui convainc dans un monologue enflammé ses copains à ouvrir ensemble la guinguette au lieu de poursuivre chacun pour soi ses objectifs personnels :

Bon, ça va hein ? Vous allez la boucler maintenant, compris ? Alors c'est tout ce que vous avez trouvé ? Toi, tu pars au Canada, toi, tu retournes au pays. Et puis, l'autre, là-bas, il va parcourir les routes. Et tout ça avec 20.000 francs, hein ? Merde ! Et c'est à ça qu'on est arrivés ? Après l'avoir sauté ensemble, au premier sou qu'on a, allez hop ! Chacun va de son côté. Eh ben c'est bien de la peine. Je croyais qu'on était des frères. Oh lalalala, c'est malheureux... Mais au fond, voulez-vous que je vous dise ? On veut tous la même chose : la liberté ! La liberté dans un petit coin à nous. Eh ben ça, ici ou ailleurs, aucun de nous peut l'avoir seul. Vous croyez que vous allez loin avec vos vingt billets ? Hein ?! Mais si on reste unis, on en aura cent ! Vous entendez ? Cent billets. Hein ?! Alors 100.000 francs quand on est copains comme nous, j'sais pas voyons... [...] Ça va, ça va. Une ferme ou autre chose, c'est à voir ça. Le principal, c'est un bout de terrain avec de l'eau au bord. Histoire d'embêter les poissons, hein. Alors, ça va ?<sup>236</sup>

Lorsqu'ils ont découvert le lavoir qui deviendra par la suite leur guinguette, c'est encore Jean qui fixe le projet :

Non, mon pote ! Moi, j'sais ce qu'on va faire. On va faire une guinguette. Hein, quoi ?! Pour les amoureux, les sportifs et les pêcheurs à la ligne ! Le paradis de Mimi Pinson et l'Eldorado des chevaliers de la Gaule. Mais l'été, on refusera du

---

<sup>235</sup> J. DUVIVIER, *La Belle équipe*, op. cit., 01:18:05-01:21:27.

<sup>236</sup> *Id.*, 00:23:30-00:24:58.

monde ! Y aura de la musique, de la gaité et de l'amour. Et bah, pis l'hiver, on sera chez nous. Peinards comme des rentiers ! Eh !<sup>237</sup>

Jean est le personnage qui tient le groupe ensemble et qui pousse tout le monde à entamer un projet d'investissement collectif. Mais ce n'est pas uniquement l'idée d'investir de l'argent qui crée la compagnie entre les cinq ouvriers de *La Belle équipe* : bien au contraire, il s'agit surtout de créer un propre univers pour les ouvriers qui permet au groupe d'exercer leurs métiers : en effet, Jean est peintre, Charles entreprend les travaux de menuiserie, Tintin construit le toit alors que Mario et Jacques entreprennent des travaux de soutien. En somme, « le bâtiment ça nous connaît »<sup>238</sup>, constate déjà Jean au début de leur projet. La guinguette se présente donc comme un « Eldorado du dimanche » pour citer le titre du premier film de Marcel Carné : elle est une échappatoire à l'ordre de vie urbain et bourgeois. Lors de la première visite des invités à la guinguette, c'est ainsi qu'elle se présente : les foules de gens arrivent en vélo ou en voiture, rient et courent à travers la nature, une fille fait immédiatement de la gymnastique et sur la Marne à l'arrière-fond, les couples vont en bateau<sup>239</sup>. Ensuite Jean chante dans la chanson principale du film, *Au bord de l'eau*, les bienfaits de la campagne : « Quand on s'promène au bord de l'eau/Comme tout est beau/Quel renouveau/Paris au loin nous semble une prison/On a le cœur plein de chansons »<sup>240</sup>. La banlieue verte autour de Paris se présente comme la destination parfaite pour les parties de campagne des ouvriers et pour la nouvelle vie des nouveaux riches comme dans *Villa Oasis* d'Eugène Dabit. Cet escapisme touche dans *La Belle équipe* seulement à une fin abrupte lorsque surgissent les problèmes de la vie commune.

À partir du moment où les amis décident d'acheter la guinguette, la constitution de la communauté change légèrement, car maintenant se forme la 'belle équipe' des six amis Jean, Charles, Tintin, Jacques, Mario et sa compagne Huguette qui travaillent ensemble à la rénovation du bâtiment. Leur union se base sur les valeurs du travail et de l'égalité. Cela se manifeste dans la nuit de l'orage où les nouvelles tuiles sur le toit tombent et tous les hommes couvrent ensemble avec leurs corps les trous<sup>241</sup>. Les ouvriers luttent donc ensemble afin de conserver les résultats de leur travail, ils se montrent solidaires face aux efforts des autres. Plus encore, ils chantent ensemble et Jean confirmera plus tard que « ma plus belle nuit, je l'ai passée à grelotter sur un toit »<sup>242</sup>. Le travail est donc le facteur le plus important qui garantit la camaraderie et le bonheur entre les hommes. A part le

---

<sup>237</sup> *Id.*, 00:28:23-00:28:43.

<sup>238</sup> *Id.*, 00:28:47-00:28:48.

<sup>239</sup> *Id.*, 01:01:33-01:01:45.

<sup>240</sup> *Id.*, 01:05:47-01:06:03.

<sup>241</sup> *Id.*, 00:41:35-00:42:58.

<sup>242</sup> *Id.*, 01:14:19-01:14:22.

dévouement à leur ouvrage, dont font preuve les compagnons pendant la nuit d'orage, Duvivier trouve un moyen très efficace pour illustrer l'union entre les amis : à chaque étape de travail, tous les amis chantent ensemble ce qui montre que leur activité est un plaisir partagé qui s'accomplit à l'unisson<sup>243</sup>. Leur travail les rend égaux, ce qui se manifeste aussi dans le fait qu'au chevet de leurs lits, il est explicité que chacun des amis est président de leur entreprise<sup>244</sup>.

Dès le début, il s'installe toutefois un déséquilibre sensible au sein du groupe : les amis qui dorment dès le début dans le bâtiment – à part Huguette – sont tous nommés ensemble « présidents » ; Huguette, en revanche, rentre chaque soir chez sa mère et ne forme pas partie intégrale du groupe. Certes, elle reçoit également de nouvelles chaussures quand ils gagnent à la loterie,<sup>245</sup> mais elle ne reçoit pas une partie du lot ; elle n'est pas non plus nommée présidente. Ce déséquilibre entre femmes et hommes se manifeste encore davantage dans la suite du film et l'instance féminine devient ultérieurement la menace principale de l'union entre les ouvriers : tout d'abord, Jacques tombe amoureux d'Huguette au fur et à mesure que les travaux de bâtiment avancent. Lorsque Jean se rend compte de ses sentiments et confronte Jacques, celui-ci décide de quitter l'équipe et d'émigrer au Canada afin de ne pas menacer le bon déroulement du projet<sup>246</sup>. L'équipe perd donc à cause des attirances sexuelles entre homme et femme un de ses membres et perd encore davantage l'équilibre.

Cependant, le trouble est surtout semé par l'arrivée de l'ex-femme de Charles, Gina, qui réclame une partie de l'argent de Charles. Celui-ci, faible et toujours attaché à son ancienne épouse, finit par lui donner 2.000 francs tandis qu'elle continue à mener une vie indépendante. Pire encore, elle flirte avec Jean qui, lorsqu'il veut récupérer l'argent de Gina, commence une affaire avec elle. La tension entre Jean et Charles, qui est mis au courant de cette affaire, devient de plus en plus insupportable ; quand Tintin meurt dans sa chute du toit pendant la première fête à la guinguette, les deux amis se réconcilient et sauvent leur union en quittant ensemble Gina. Mais celle-ci, non contente de ce déroulement, revient vers Charles lors de l'ouverture officielle de la guinguette et lui raconte que Jean l'aurait manipulée alors qu'elle était toujours amoureuse de son ancien

---

<sup>243</sup> Cf. à part la nuit sur le toit, *Id.*, 00:30:37-00:31:16 ou 00:31:30-00:31:42.

<sup>244</sup> C'est très bien visible dans la séquence *Id.*, 00:43:27-00:44:07. Déjà avant, Jean explique à Gina le principe : « Le patron c'est moi. Enfin moi, et pis les autres. Ici, c'est une république où tous les citoyens sont présidents, ma 'tite dame. » (*Id.*, 00:35:54-00:36:01).

<sup>245</sup> Cf. J. DUVIVIER, *La Belle équipe*, *op. cit.*, 00:23:05-00:23:30.

<sup>246</sup> *Id.*, 00:39:45-00:40:24 et 00:44:33-00:45:06.

époux. Charles la croit et fait des reproches à Jean qui perd ses nerfs et tue Charles d'un coup de revolver.

Ce court résumé de la fin 'pessimiste' de *La Belle équipe* montre une autre ligne de faille de la communauté qui se construit autour de la guinguette : l'amitié que Duvivier met en scène n'existe qu'entre hommes et n'est possible que si des femmes ne pénètrent pas leur monde parce qu'elles réveillent les sens primitifs des héros et les détournent de leurs grands projets<sup>247</sup>. Cet imaginaire de la femme comme objet sexuel dévastateur qui se manifeste soit comme la jeune fille innocente ou la *vamp*, correspond bien à l'imaginaire des rôles féminins du cinéma de l'époque<sup>248</sup> – et bien au-delà – mais aussi à celui qui se diffuse dans les récits ouvriers et les romans populistes de l'époque : il suffit de penser à Noa dans *La Rue sans nom* de Marcel Aymé, qui, à cause de sa beauté extraordinaire, détruit inconsciemment tout l'équilibre du quartier, ou à Ginette Buisson dans *L'Hôtel du Nord*, qui flirte avec Kenel devant les yeux de son compagnon et qui, ce faisant, provoque une bagarre entre les hommes sans en prendre la responsabilité<sup>249</sup>. Dans l'imaginaire populiste, les femmes sont un obstacle à l'harmonie, soit par leur caractère fatigant comme celui de la Radigond dans *Le Pain quotidien*, soit par leur attractivité comme dans *La Femme sans péché*, soit par leur âpreté comme dans *Le Charbon ardent*.

*La Belle équipe* fait donc preuve de la même misogynie qui se répand aussi dans la littérature. Jean proclame explicitement que les femmes ne sont bien que pour le sexe et cherche ainsi à reconforter Charles<sup>250</sup>. Mais dans le personnage de Gina se manifeste une esthétisation plus prononcée de cette misogynie : tout d'abord, elle se distingue par son costume d'Huguette qui est surtout habillée dans de simples robes carrées. Gina, en revanche, est habillée comme une vedette de cinéma lors de sa première entrée, avec un chapeau élégant et une écharpe en peau de lapin<sup>251</sup>. Dans sa chambre, elle paraît ensuite en négligée et en peignoir qu'elle ouvre volontairement pour attirer les regards de Jean<sup>252</sup>. En outre, les parois de sa chambre sont ornées avec des photographies nues d'elle que Jean commente longuement<sup>253</sup>.

---

<sup>247</sup> C'est aussi ce que souligne F. LOT, « Les nouveaux films. La belle équipe », *op. cit.*: « Mais les cinq copains ne sont pas cinq moines. Et l'amour intervient, qui se rie de l'amitié. »

<sup>248</sup> D. A. COOK, *A History of narrative film / David A. Cook*, New York, W.W. Norton, 1996, p. 55.

<sup>249</sup> E. DABIT, *L'Hôtel du Nord*, Paris, Denoël, 1956, p. 110-114.

<sup>250</sup> J. DUVIVIER, *La Belle équipe*, *op. cit.*, 00:07:40-00:07:48 : « Ah, les femmes, c'est bon une heure. T'en vois une, elle te plaît. Tu lui fais du boniment, ça colle. Bon ! Eh pis après, salut quoi ! »

<sup>251</sup> Cf. *Id.*, 00:35:54-00:36:14.

<sup>252</sup> *Id.*, 00:47:42-00:47:46.

<sup>253</sup> *Id.*, 00:48:32-00:49:04.

Gina apparaît donc comme 'l'autre', qui ne correspond ni à la classe, ni au genre de l'ouvrier ; elle devient un objet sexuel qui, par ailleurs, exige un traitement violent de l'homme qui veut la conquérir : le film suggère que Jean la viole afin de récupérer l'argent qu'elle a pris à Charles ; lorsqu'il la frappe dans une autre dispute, elle se blottit contre Jean en affirmant : « Ah ! Je te croyais pas un homme »<sup>254</sup>. De cette manière, Duvivier met en scène une forte distinction entre femme et homme et il justifie le traitement violent des femmes comme une nécessité innée pour les deux genres. Ce traitement violent n'est cependant pas uniquement justifié par les besoins prétendus du genre féminin, mais aussi par la méchanceté et la sournoiserie de Gina : elle cherche à profiter de la bonne foi de son ex-mari afin de profiter davantage de sa nouvelle richesse, quitte à détruire tout lien amical. Ainsi, le compagnonnage est brisé à cause des femmes – sous-entendant que la vraie amitié et la camaraderie ne peuvent exister qu'entre hommes<sup>255</sup>.

La comparaison entre *La Belle équipe* et *Le Crime de Monsieur Lange* montre que si cette misogynie est assez répandue pendant les années 1930, elle n'est pas aussi prononcée et aussi centrale dans toutes les créations artistiques de l'époque<sup>256</sup>. Comme déjà mentionné, l'antagoniste central du *Crime de Monsieur Lange* est le faux bourgeois Batala, l'exploiteur des ouvriers ; les femmes, en revanche, ne sont que des victimes – sauf Valentine. Néanmoins, un écart assez sensible crée deux communautés dans le film de Renoir : une unité féminine qui se manifeste dans la blanchisserie et l'autre communauté autour de l'imprimerie, largement masculine : seule la dactylo Édith peut y pénétrer. La cour de ce film abrite donc deux communautés parallèles qui entrent en contact, mais qui sont séparées par leurs activités professionnelles respectives : les femmes travaillent ensemble dans l'atelier de la blanchisserie, les hommes au premier étage dans l'imprimerie. Un contraste visuel corrobore cette binarité : la blanchisserie semble claire alors que les machines de l'imprimerie laissent paraître cet atelier beaucoup plus sombre. Néanmoins, la fondation de la coopérative et le succès d'Arizona Jim contribuent à un rapprochement des deux univers de la cour : les nouvelles couvertures des romans exigent des photographies des scènes clés. Les ouvriers autour de Lange décident de se photographier avec les blanchisseuses et le concierge en déguisements du Far West dans la cour

---

<sup>254</sup> *Id.*, 01:15:04-01:15:18.

<sup>255</sup> Jean cite cette leçon depuis le début : « Ah... Un bon copain vaut mieux que toutes les femmes du monde entier et des environs, t'en fais pas ! » (*Id.*, 00:07:30-00:07:38).

<sup>256</sup> Il faut néanmoins constater que le cinéma de l'entre-deux-guerres, autant en France qu'aux États-Unis, répand l'image sexualisée de la femme. Si elle n'est pas nécessairement la femme fatale, les rôles féminins servent généralement à semer le trouble dans un monde masculin et le porte au conflit. Cf. S. FLITTERMAN-LEWIS, *To desire differently. Feminism and the French cinema*, Expanded ed., Morningside ed., with a new preface and epilogue, New York, Columbia University Press, 1996, p. 185.

intérieure<sup>257</sup>. Les mondes féminins et masculins se rapprochent donc ce qui se manifeste aussi pendant la fête que Meunier fils organise dans la loge de la cour : tout le personnel du film y figure<sup>258</sup>.

Par conséquent, la communauté du *Crime de Monsieur Lange* apparaît plus stable et unie que celle de *La Belle équipe*. Seul Batala apparaît comme l'ennemi de cette entente, ce qui explique la logique de l'assassinat que Lange commet : afin de permettre une survie de la solidarité et de la sympathie qui règne autour de la coopérative, il sacrifie sa propre sécurité et tue Batala. Même si cela signifie qu'il doit quitter la cour, il n'est pas isolé : Valentine l'accompagne et prend le rôle d'avocat devant la communauté dans l'auberge près de la frontière ; Meunier fils l'aide à prendre la fuite et les gens de l'auberge se résolvent finalement à le soutenir aussi. *Le Crime de Monsieur Lange* illustre par conséquent la force de la solidarité entre 'petites gens' face à l'exploitation qui caractérise les personnages bourgeois et établis<sup>259</sup>.

L'universalité de la solidarité des 'petites gens' s'illustre encore davantage par le fait que l'identité du protagoniste du *Crime de Monsieur Lange* est plus compliquée que celle des ouvriers dans *La Belle équipe* : Amédée Lange n'est pas ouvrier, il est simple employé et assistant de l'imprimerie. De cette façon, il se situe entre la bourgeoisie du type de Batala et les ouvriers machinistes de l'imprimerie ; il est créatif, sans pour autant avoir l'occasion de publier ses propres romans. Il n'est pas, par ailleurs, très viril, étant donné qu'il désire certes les femmes, mais n'ose pas les approcher<sup>260</sup>. Quand il réussit à sortir avec Estelle, celle-ci le prend comme un geste amical et ne désire pas une relation plus profonde ; quant à Valentine, c'est elle qui séduit et s'impose à Lange. Visuellement, René Lefèvre qui incarne Lange ne correspond pas au personnage de l'assassin avec ses traits doux et ronds et sa chevelure clairsemée, mais soignée. L'assassinat ne s'explique donc pas par le caractère du personnage, il paraît le seul résultat de la menace que le retour de Batala

---

<sup>257</sup> J. RENOIR, *Le crime de M. Lange, op. cit.*, 00:59:45-01:00:45.

<sup>258</sup> Notamment dans les scènes qui précèdent la discussion entre Batala et Lange, cf. *Id.*, 01:03:18-01:06:41.

<sup>259</sup> Cette précision est nécessaire afin de bien rendre compte de l'exception que Meunier fils représente : certes, il est bourgeois, mais il est jeune et héritier de son père. Ses sympathies sont complètement du côté des ouvriers par le fait qu'il recherche leur compagnie et s'identifie à eux. Cela se manifeste dès son entrée en jeu quand il dénoue le nœud papillon d'un des ouvriers (joué par Marcel Duhamel) en prétendant qu'il ne supporte pas cet accessoire, et l'ouvrier lui vole en guise de réponse sa pochette (*Id.*, 00:53:57-00:54:11). Ce jeu installe une complicité, presque une intimité particulière entre les deux, Meunier continuant à toucher le revers de l'ouvrier pendant qu'ils parlent et rient ensemble. Meunier fils s'exclut donc lui-même de sa classe et ne porte plus les mêmes caractéristiques bourgeoises que Batala ce qui se montre également par ses préférences vestimentaires.

<sup>260</sup> Dès le début, Valentine, ses collègues et son ami Charles lui reprochent sa timidité, cf. *Id.*, 00:10:04-00:10:24, 00:11:24-00:11:34,

signifie. *Le Crime de Monsieur Lange* brosse donc le portrait d'une caste de 'petites gens' qui dépasse les identités ouvrières et qui transcende les rôles stéréotypés.

*La Belle équipe*, quant à elle, se sert pleinement des stéréotypes établis par la littérature afin de broser le portrait des ouvriers : Tintin correspond à l'ouvrier gai et ivrogne qui parle fort et avec un accent faubourien poussé, Charles est l'ouvrier plus calme et faible qui rejoint seulement l'équipe par inertie, Jean est l'incarnation de la masculinité, de la force et du sens de camaraderie. De manière concomitante, il correspond le plus au mythe de l'ouvrier héroïque tel qu'il figure aussi dans le personnage de Magneux dans *Le Pain quotidien*. Étant donné qu'il s'agit aussi du personnage principal<sup>261</sup>, il convient de regarder de plus près comment Duvivier met en scène l'imaginaire de l'identité ouvrière. Au niveau du caractère, il convient d'abord de constater la fermeté et la force de Jean : même dans sa condition de chômeur, il revendique un meilleur service de la part du propriétaire alors que celui-ci l'insulte comme paresseux et profiteur<sup>262</sup>. Cette fermeté le conduit à imposer son projet d'acheter ensemble avec ses amis un terrain qui n'appartient qu'à eux<sup>263</sup>. Dans ce contexte, le spectateur peut se rendre compte du sens pour le collectif de Jean ; en effet, par la suite, il ne cessera pas de rappeler à ses amis que leur camaraderie vient avant tout<sup>264</sup>. Il est même prêt à quitter Gina pour sauver son amitié avec Charles.

En revanche, Jean confronte chaque obstacle qui s'oppose au projet de la guinguette avec de la violence. Lorsqu'il apprend que Charles a donné 2.000 francs à Gina, il veut le forcer à les reprendre<sup>265</sup> ; quand Charles se montre trop faible pour le faire, il va de son propre chef chez elle et la violente quand elle montre de la résistance<sup>266</sup>. Mais le véritable jaillissement de violence a lieu le jour de Pâques : Charles et Jean ouvrent leur guinguette et Gina convainc Charles que Jean aurait essayé de s'approprier de leur propriété commune<sup>267</sup>. Jean, qui entend par hasard ce qu'elle dit s'offusque de la passivité de Charles qui, par la suite, accuse Jean d'avoir trahi tout le monde. Quand Gina le traite ensuite de « salaud » et « lâche »<sup>268</sup>, Jean tire un coup de revolver et tue Charles.

---

<sup>261</sup> En effet, le nom de Jean Gabin figure dans le générique comme seul nom d'acteur avant le titre du film même. Le spectateur sait donc dès le début que le personnage incarné par Gabin doit prendre le rôle principal. Cette mise en exergue de Gabin a également conduit à une brouille définitive entre Gabin et Charles Vanel qui interprète Charles, cf. E. BONNEFILLE, *Julien Duvivier, op. cit.*, p. 210.

<sup>262</sup> J. DUVIVIER, *La Belle équipe, op. cit.*, 00:04:13-00:05:44.

<sup>263</sup> *Id.*, 00:23:30-00:25:42. Notons en passant que Jean étouffe toute forme de réticence de la part de Jacques dans l'œuf, ne lui donnant guère la parole.

<sup>264</sup> *Id.*, 00:40:00-00:40:10, 00:45:37-00:45:47, 01:17:37-01:18:05.

<sup>265</sup> *Id.*, 00:47:03-00:47:27.

<sup>266</sup> *Id.*, 00:49:28-00:50:49.

<sup>267</sup> *Id.*, 01:33:00-01:35:50.

<sup>268</sup> *Id.*, 01:36:29-01:36:31.

Malgré ce caractère violent, la mise en scène est toujours empathique avec Jean et le présente comme victime. Le viol n'est pas montré et doit sembler à l'époque comme un comportement brusque, mais tolérable ; lorsque Jean tire sur Charles, Duvivier le met en scène comme un accident<sup>269</sup> : quand Charles l'accuse, la caméra se focalise sur le visage étonné de Jean. Avant de prendre le revolver, Jean recule jusqu'à la paroi et lève la main pour avertir Charles. Enfin, un très gros plan des yeux de Jean révèle un clignotement nerveux des yeux et des larmes. Ce plan est alterné avec un gros plan des visages de Gina et Charles qui crient et un très gros plan du revolver. De cette manière, la mise en scène décharge Jean partiellement de la culpabilité et montre que l'assassinat est le résultat d'une situation de haute tension.

En conséquence, le personnage de Jean semble plutôt un homme 'dur', et non violent, au moins aux yeux des spectateurs des années 1930. Cette 'dureté' s'accompagne de son usage de l'argot qui est assez marqué dans la plupart des scènes et que les critiques des journaux de gauche et de droite ont aussi remarqués<sup>270</sup>. La 'dureté', la solidarité, l'amour du métier et la virilité correspondent à l'image de l'ouvrier tel que la littérature de l'époque le diffuse. La mise en scène de Jean comme modèle identificatoire rappelle également Magneux dans *Le Pain quotidien*. Cependant, cette identification est malaisée parce que Jean devient criminel ; d'un air résigné, il assume la responsabilité pour son crime et constate que « C'était trop beau pour réussir »<sup>271</sup>. Contrairement à la plupart des romans populistes, *La Belle équipe* brosse donc un portrait ambivalent du personnage du 'peuple' : sympathique, diligent, solidaire et fort, mais porté à la criminalité.

Néanmoins, autant *La Belle équipe* que *Le Crime de Monsieur Lange* héritent des bases de l'esthétique populiste ce qui explique l'identification des deux films avec le roman populiste dans les comptes rendus de l'époque : la pauvreté de la population urbaine, la communauté des quartiers populaires et l'identité ouvrière ou bien l'identification avec le travail ouvrier trouvent une représentation dans les deux films. Cependant, les deux films divergent dans leur message : alors que Jean Renoir suit l'exemple de René Clair qui a déjà mis en scène l'efficacité de la coopérative ouvrière dans *La Vie est à nous !* et brosse le portrait d'une camaraderie entre ouvrières et ouvriers qui réussissent à s'imposer dans le marché avec leurs propres biens de culture (« Arizona-Jim »), la version originale de *La*

---

<sup>269</sup> *Id.*, 01:35:55-01:36:38.

<sup>270</sup> Fernand Lot parle de la mise en scène « de vrais gars de Paris, sensibles, malins, courageux, vifs et prompts à donner le change, par un argot brutal, sur la délicatesse de leurs sentiments virils » (cf F. LOT, « Les nouveaux films. La belle équipe », *op. cit.*) tandis que Jean Fayard, pour la revue de droite *Candida* constate que « ce qui le rend passablement ridicule et indigeste, c'est l'usage constant et abusif de l'argot, et bien entendu d'un argot conventionnel » (J. FAYARD, « Les Films nouveaux. La belle équipe », *op. cit.*).

<sup>271</sup> J. DUVIVIER, *La Belle équipe*, *op. cit.*, 01:38:18.



*Belle équipe* se présente comme une tragédie classique dans laquelle tous les personnages sont vertueux et échouent tout de même. La mise en scène défend le point de vue des ouvriers et surtout du personnage de Jean, mais la ‘belle équipe’ ne peut pas réussir à cause de la méchanceté de la femme et des pulsions sexuelles qui sèment l’hostilité entre les hommes. Tandis que le film de Renoir s’avère une œuvre engagée<sup>272</sup> sans pour autant se prêter à la propagande comme dans *La Vie est à nous*, dans laquelle le crime ne joue finalement pas un grand rôle, mais plutôt la mise en scène de l’efficacité des coopératives et l’honnêteté des ‘petites gens’ (ouvriers et petits employés), *La Belle équipe* est parfaitement apolitique dans sa version originale<sup>273</sup>. Le film de Duvivier s’insère donc plus clairement dans le sillage du roman populiste tel que Lemonnier l’imagine, mais néanmoins les deux œuvres font preuve de l’esthétique populiste.

### 8.3.2. Représentation artistique et démocratie du public : les deux fins de *La Belle équipe*

Malgré l’apolitisme affiché de Duvivier et de son scénariste Charles Spaak, les comptes rendus de l’époque de la publication de *La Belle équipe* soulignent souvent une certaine signification politique du récit<sup>274</sup>. C’est avant tout le cas des comptes rendus dans les organes de presse de l’extrême-droite comme *Candida*, où Jean Fayard s’interroge sur l’intention des cinéastes :

Certains détails nous font penser qu’il s’agit d’une œuvre socialo-politique destinée à exalter le travailleur manuel aux dépens du bourgeois. La bourgeoisie n’est, en effet, représentée ici que par un vilain tenancier d’hôtel qui a la prétention de faire payer leur note aux clients et par un vil usurier. Mais, en revanche, comme les ouvriers qu’on nous présente sont donc sordides et méprisables !<sup>275</sup>

En effet, la confusion de Jean Fayard est bien compréhensible si l’on considère que pendant la plus grande partie du film, les travailleurs figurent comme héros alors que la mise en scène des propriétaires conduit à la révélation d’un caractère opportuniste et profiteur, surtout dans le cas de Monsieur Jubette. Cependant la fin qui culmine dans l’assassinat de Charles par Jean montre les lignes de failles des personnages ouvriers et leur opposition aux lois établies ou à la morale chrétienne qui interdirait une telle action. Certes, la mise en scène prend soin d’excuser le comportement de Jean, mais il reste la violence sous-jacente de son caractère que Fayard condamne aussi en passant.

---

<sup>272</sup> Je montrerai dans le sous-chapitre 8.3.3 qu’une marge assez nette sépare toutefois l’engagement du *Crime de Monsieur Lange* de la propagande de *La Vie est à nous*, œuvre de Jean Renoir pour le PC de la même année.

<sup>273</sup> Au moins selon les créateurs du film, cf. E. BONNEFILLE, *Julien Duvivier, op. cit.*, p. 211.

<sup>274</sup> Bonnefille donne un aperçu presque complet des opinions de la critique des années 1930, cf. *Id.*, p. 214-218.

<sup>275</sup> J. FAYARD, « Les Films nouveaux. Le Crime de Monsieur Lange », *op. cit.*

Jean Fayard n'est pas le seul à soupçonner une portée politique du film : dans son compte-rendu, *L'Humanité* rappelle tout d'abord son aversion pour l'œuvre cinématographique de Duvivier et notamment pour *La Bandera*, film dont le générique commence avec des remerciements aux troupes espagnoles du général Franco<sup>276</sup> et qui idéalise la camaraderie dans l'armée étrangère, ce qui va donc idéologiquement à l'encontre du journal de gauche. Quant à *La Belle équipe*, le critique de *L'Humanité* se montre perplexe :

C'est du beau travail et le scénario est solide... du moins en partie, car après un excellent début l'histoire devient fausse et nous comprenons mal pourquoi tant de malheurs s'abattent sur les cinq camarades qui, après un heureux gain à la loterie, ont décidé de s'associer pour fonder une auberge.

On nous dit que M. Duvivier a voulu prouver par là que les loteries et autres miroirs aux alouettes ne peuvent, en aucun cas servir à relever des chômeurs qui sont « tombés ».

Nous voulons bien le croire, mais cela n'apparaît guère et les journaux fascistes ont pu écrire non sans apparence de raison que la *Belle équipe* condamne un essai de collectivisme.<sup>277</sup>

D'autres comptes rendus de l'époque mentionnent la même interprétation du film comme œuvre s'opposant aux loteries<sup>278</sup>, interprétation qui semble au moins d'un point de vue contemporain aberrant, surtout parce que la loterie ou les jeux de hasard ne sont pratiquement pas évoqués dans le film. Ce qui compte de relever est le soupçon suivant des revues fascistes : le film pourrait comporter une critique des efforts de collectivisme et des coopératives ouvrières qui se sont répandus sous le gouvernement du Front Populaire. Même si les créateurs du film ont refusé d'attribuer une signification politique à leur film, les critiques et le public l'ont clairement reconnu et l'ont expliqué par le dénouement de l'action dans la seconde moitié du film : dans *La Belle équipe*, le projet collectif d'ouvrir une guinguette échoue au dernier moment, ce qui doit signaler au public de l'époque que le scénariste et le réalisateur jugent toute forme de système favorisant les conditions de vie des ouvriers pour nulle à cause des défauts de cette classe.

En règle générale, les comptes rendus de l'époque se montrent souvent mécontents de la fin du film qui leur semble trop pessimiste ou peu logique. A titre d'exemple, le critique du *Journal*, Antoine, loue le film en général même s'il qualifie le scénario « sans génie », mais récuse la fin qui lui semble « inutile et n'ajout[ant] rien à la mélancolie de tant d'efforts anéantis par le jeu de caractères et des événements »<sup>279</sup>. Cet avis semble partagé par le public qui reste largement absent dans les salles populaires, ce

---

<sup>276</sup> J. DUVIVIER, *La Bandera*, M6 interactions, 2007, DVD, 01:36:00.

<sup>277</sup> Anon., « La belle équipe », *L'Humanité*, 2 octobre 1936, p. 4 4.

<sup>278</sup> Cf. F. LOT, « Les nouveaux films. Le Crime de M. Langes [sic!] », *op. cit.*

<sup>279</sup> ANTOINE, « "La belle équipe" au cinéma "Le Paris" », *Le Journal*, 26 septembre 1936, p. 8 8.

qui conduit le producteur de *La Belle équipe*, Arys Nissotti, à prendre des mesures insolites<sup>280</sup> : il exige de Julien Duvivier et Charles Spaak une fin alternative, moins sombre et capable de traduire l'optimisme du Front Populaire. Spaak et Duvivier s'opposent à l'idée, mais ils finissent par accepter de remonter les scènes de la fin et d'intégrer une fin différente s'ils peuvent présenter les deux dénouements alternatifs à un public de test dans un cinéma populaire de banlieue, *Le Dôme* à La Varenne<sup>281</sup>. A la sortie du cinéma, le public a été prié de remplir un carton pour voter pour leur fin préférée et 305 des 366 votes reçus s'exprimèrent pour le dénouement optimiste. A partir de ce moment, le film a surtout été diffusé avec la fin optimiste ce qui contrariait Duvivier de ses propres aveux, prétendant que le dénouement optimiste dénaturerait le message du film<sup>282</sup>.

Néanmoins, pour la plus grande partie du temps et des régions où *La Belle équipe* a été montré, la fin optimiste a été gardée comme dénouement définitif du film. Ainsi, le film est-il présenté avec la fin optimiste au moment de sa diffusion en Angleterre et aux États-Unis alors que la fin pessimiste est montrée en Allemagne ; jusqu'à sa restauration en 2016-2017, le film a pratiquement toujours été montré avec la fin optimiste<sup>283</sup>. Autrement dit, c'est cette fin remaniée qui couronne *La Belle équipe* de succès et qui garantit à l'œuvre de Duvivier de devenir un classique du cinéma français. Il convient donc de considérer les changements afin de bien jauger l'impact du film sur le public français.

En vérité, la fin optimiste de *La Belle équipe* ne diffère pas drastiquement de la version originale si l'on considère les scènes : en effet, la plupart des scènes de la fin pessimiste ont été réutilisées et remontées dans un autre ordre, alors que la clé du dénouement, la discussion entre Charles et Jean en présence de Gina, est montée dans un seul plan alors que la fin pessimiste se démarque de plusieurs coupes qui soulignent la confusion de Jean<sup>284</sup>. Par conséquent, la version optimiste de *La Belle équipe* est légèrement plus courte que l'original et semble plus linéaire dans sa narration visuelle. Dans cette seule scène qui fait la différence, Jean écarte violemment Gina, comme dans la version

---

<sup>280</sup> Pour tous ces détails sur la diffusion et le tournage du deuxième dénouement, cf. E. BONNEFILLE, *Julien Duvivier, op. cit.*, p. 209sq.

<sup>281</sup> Si Bonnefille prétend que la nouvelle fin a été seulement tournée après le peu de succès de la version originale (cf. *Id.*, p. 209), il est beaucoup plus probable que les deux fin existaient dès le début comme le dit Guillaume-Grimaud et que de cette façon, le réalisateur a seulement dû présenter un autre *cut* de son film (cf. G. GUILLAUME-GRIMAUD, *Le cinéma du Front populaire, op. cit.*, p. 71)

<sup>282</sup> J. WYBON, *Au Fil de l'eau. L'Histoire de La Belle équipe*, Pathé Distribution, 2017, DVD, 00:24:15, 00:17:47-00:17:54. Le document contient également la scène finale de la fin optimiste.

<sup>283</sup> E. BONNEFILLE, *Julien Duvivier, op. cit.*, p. 209sq. A la sortie du DVD de la version restaurée, Pathé décide de montrer *La Belle équipe* dans sa version originale et inclut la scène centrale de la fin optimiste dans un documentaire qui figure dans les extras, *Au fil de l'eau*, cité antérieurement. S'il le choix de restituer la version originale est compréhensible, il est néanmoins étonnant d'observer que les producteurs ont choisi de cacher la fin remaniée dans les extras et de ne pas la restaurer alors qu'elle a marqué la mémoire des cinéphiles.

<sup>284</sup> Cf. G. GUILLAUME-GRIMAUD, *Le cinéma du Front populaire, op. cit.*, p. 72.

originale, mais cette fois, le plan ne change pas, Gina est hors plan et la protestation de Charles est plus timide. Jean rappelle à Charles que la camaraderie entre eux compte plus que les femmes et présente un télégramme qu'il a tenu derrière son dos. Il lit un message de Jacques qui annonce son retour, ayant la nostalgie de ses amis. Pendant ce déroulement, la caméra s'approche lentement des deux personnages qui sont enfin montrés dans un plan taille. Charles regarde Jean mélancoliquement et se tourne vers Gina, hors cadre pour lui dire « T'as compris ? »<sup>285</sup> Les deux personnages tournent et suivent des yeux Gina qui se déplace hors plan et fait claquer la porte. Enfin, le film finit sur la scène de la danse de Jean avec la grand-mère d'Huguette qui, dans la version originale du film, se déroule avant les intrigues de Gina<sup>286</sup>.

Au niveau cinématographique, les changements sont donc mineurs. Mais au niveau du message, le film exprime un autre message : certes, la misogynie demeure très palpable dans la version optimiste, mais la camaraderie est indestructible avec cette fin et l'amitié entre les ouvriers prime sur la sexualité et l'amour. Même Jacques, personnage qui part le plus tôt de l'équipe ne peut pas se dédire de l'amitié et rentre chez ses compagnons. Malgré le *deus ex machina* évident du télégramme qui fait part de sa décision de rentrer, malgré la simplicité du montage qui, au plan cinématographique, ne peut pas faire concurrence à la scène du coup de revolver, le public a préféré ce dénouement ce qui étonne autant Charles Spaak et Duvivier jadis que le biographe de Duvivier, Éric Bonnefille, aujourd'hui<sup>287</sup> : selon le dernier, la nouvelle fin s'oppose au mouvement descendant de la seconde moitié du film et détruit ainsi le rythme du montage.

Cependant, la fin optimiste comporte plusieurs avantages dont il faut rendre compte : d'abord, si le télégramme est un *deus ex machina*, le pistolet de Jean l'est aussi d'une certaine façon, étant donné qu'il en est question pour la première fois 8 minutes avant la fin du film<sup>288</sup>. En outre, Geneviève Guillaume-Grimaud a raison de remarquer que « le public d'alors à qui on présente souvent une fin tragique aime bien les fins heureuses »<sup>289</sup>. En effet, *La Belle équipe* se distingue dans sa version optimiste du mélodrame français classique qui se retrouve souvent aux programmes des cinémas. Le

---

<sup>285</sup> J. WYBON, *Au Fil de l'eau*, *op. cit.*, 00:17:46.

<sup>286</sup> J. DUVIVIER, *La Belle équipe*, *op. cit.*, 01:29:12-01:31:06.

<sup>287</sup> E. BONNEFILLE, *Julien Duvivier*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>288</sup> J. DUVIVIER, *La Belle équipe*, *op. cit.*, 01:31:20. On ne peut donc pas affirmer, comme le fait Jacques Lourcelles, que le revolver « apparaît, d'on ne sait où » (J. LOURCELLES, « Belle équipe (La) », dans *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Paris, Laffont, 1992, p. 140-141, p. 141), étant donné que Jean le montre très vite à Charles derrière le comptoir, mais il est vrai que cet événement n'est pas commenté et qu'en général le spectateur est surpris d'apprendre aussi tard que Jean possède un pistolet.

<sup>289</sup> G. GUILLAUME-GRIMAUD, *Le cinéma du Front populaire*, *op. cit.*, p. 71.

film présente donc un changement bienvenu pour le public avec une distraction complètement positive qui réalise le rêve escapistes du film de cette époque en présentant l'hétérotopie d'une guinguette ouvriériste où chacun est égal à l'autre<sup>290</sup>. Mais la raison fondamentale qui explique la préférence pour la fin optimiste de la part du public est très facile à repérer : le public populaire d'un cinéma périphérique comme *Le Dôme* de La Varenne doit forcément s'identifier avec les héros de *La Belle équipe* ;<sup>291</sup> en effet, la mise en scène qui essaie d'éveiller la bienveillance du public pour les protagonistes renforce cet effet d'identification. Dans le climat du Front Populaire qui vient d'assumer la responsabilité du gouvernement et qui promet des réformes pour l'amélioration des conditions de vie des ouvriers, une image de l'espoir pour le succès d'un groupe d'amis ouvriers doit forcément être préférée.

Cela permet de revenir au début des discussions de ce sous-chapitre : les créateurs de *La Belle équipe* ont beau nier l'intention de créer un film à message politique, l'accueil de la part de la critique et du public et le vote pour la fin optimiste de *La Belle équipe* montrent clairement que le film dispose d'une portée politique que le public saisit et cherche à modifier à son propre avantage. Dans sa version pessimiste, *La Belle équipe* peut être regardé en parallèle aux romans populistes de Thérive, Aymé, Lemonnier ou aussi à *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit : le spectateur trouve la même esthétisation de la misère comme état pittoresque de la vie humaine, l'illustration d'une identité ouvrière qui se reflète dans le dévouement que les personnages portent vers leur métier ainsi que l'illustration d'une camaraderie instable au sein d'une communauté populaire qui doit se désintégrer. Dans sa version optimiste, rien ne change sauf la stabilité du lien social qui devient plus fort malgré les crises qui le secouent. Les éléments constitutifs de l'esthétique ne changent donc pas, mais ils assument une autre tonalité, plus optimiste qui correspond à l'esprit du Front Populaire ce qui permet donc ultimement de dresser le lien entre *La Belle équipe* et le système politique de sa parution quoique le film ait été tourné avant les élections. Par conséquent, cela montre aussi que les idées politiques du Front populaire correspondent bien à l'esthétique populiste et à l'imaginaire du 'peuple' tel qu'il se manifeste déjà au début de la décennie dans la littérature. Les films de la fin des années 1930, parmi eux les adaptations de *Le Quai des brumes* et *Hôtel du Nord*, marquent cependant le retour du regard pessimiste sur la société au sein de l'esthétique populiste.

---

<sup>290</sup> À propos de l'enjeu récurrent de l'escapisme, cf. C. CRISP, *Genre, Myth and Convention...*, *op. cit.*, p. 95-106.

<sup>291</sup> Cf. aussi G. GUILLAUME-GRIMAUD, *Le cinéma du Front populaire*, *op. cit.*, p. 71.

En outre, le vote pour la fin optimiste de *La Belle équipe* montre le rapport particulièrement étroit que le média cinématographique entretient avec le public, notamment en comparaison avec la littérature. Aujourd'hui une pratique plutôt commune, la diffusion de fins alternatives devant un public d'expérience était en 1936 un procédé inouï en France. Il montre néanmoins que le pouvoir du public est immense sur les décisions esthétiques en cinéma, étant donné que le message sur la camaraderie se retrouve complètement changé après le vote du public. Contrairement au roman populiste qui ne s'adresse pas au premier plan à un public populaire, les producteurs de cinéma sont à l'écoute du public et collaborent avec lui afin de créer des films qui attirent davantage de spectateurs.

D'autres films cherchent aussi des moyens pour entrer en débat avec le public : en effet, *Le Crime de Monsieur Lange* propose aussi avec sa structuration en récit cadre et récit enchâssé l'image d'un jugement moral du récit enchâssé par un public populaire. Les clients de l'auberge et les aubergistes représentent les milieux populaires qui doivent décider de l'honnêteté de Lange et Valentine ; le spectateur est invité indirectement à s'associer ou à s'opposer à leur verdict par le fait que le film montre certes la fuite de Valentine et Lange sans que les personnages aient jamais prononcé leur opinion : avant la dernière scène qui montre Valentine et Lange sur la plage qui font signe aux clients de l'auberge, un des clients ne dit que « eh bah pour moi c'est tout réfléchi »<sup>292</sup> alors que deux autres consentent. Étant donné que ce sont pratiquement les derniers mots du film, il donne la parole au public qui peut porter son propre jugement sur Lange. Cette forme d'inciter le public à discuter et donc à participer à la discussion sur le film souligne que les deux films de 1936 cherchent à interagir avec le public afin présenter un récit populaire et démocratique.

### 8.3.3. Conclusion : les influences du réalisme poétique sur l'essor d'un cinéma social

Les analyses de quatre films canoniques du réalisme poétique ont montré comment la production cinématographique de ce courant traduit le même imaginaire du 'peuple' que le roman de l'entre-deux-guerres et reprend les mêmes éléments constitutifs de l'esthétique populiste que j'ai décrit auparavant pour la littérature : la mise en scène pittoresque de la misère urbaine, la représentation d'un lien social sympathique entre personnages de milieux modestes de sorte que le spectateur les considère comme des modèles identificatoires ainsi que les portraits de l'ouvrier en tant qu'expert amoureux de

---

<sup>292</sup> J. RENOIR, *Le crime de M. Lange*, op. cit., 01:15:41-01:15:44.

son métier peuvent tous être repérés dans les quatre films choisis, mais aussi dans une grande partie de la production qui n'a pas été considéré dans ce contexte<sup>293</sup>. Cependant, la confrontation de *La Belle équipe* avec *Le Crime de Monsieur Lange* a bien montré différentes conceptions par rapport au jugement des milieux sociaux mis en scène : tandis que Renoir présente le 'peuple' comme une communauté opprimée par la bourgeoisie et souligne, que la solidarité entre les personnages demeure toutefois inébranlable, Duvivier souligne les lignes de faille de cette solidarité populaire : peu importe la version de *La Belle équipe*, Duvivier montre que le compagnonnage de ses héros ne doit pas seulement faire face à la malveillance de la bourgeoisie, mais aussi aux tensions sexuelles et surtout au mauvais caractère des femmes et au manque de contrôle des émotions des ouvriers comme Jean, Jacques ou même Tintin<sup>294</sup>. Par ailleurs, autant le réalisateur que le scénariste de *La Belle équipe* insistent sur l'apolitisme de leur œuvre et en effet, la réalisation du film contourne chaque prise de partie : même au moment où Tintin plante le drapeau sur le toit, il prétend certes y mettre « le drapeau des travailleurs », mais le public peut bien voir qu'il tient en main le drapeau français et non le drapeau rouge de l'Internationale communiste<sup>295</sup>.

*Le Crime de Monsieur Lange*, en revanche, ne prononce pas plus directement une sympathie pour le PC ou pour le communisme en soi, mais la coopérative que Lange et ses collègues mettent en place pour reprendre l'imprimerie de Batala, est montrée comme une entreprise à succès qui améliore les conditions de vie de tous : même le concierge râleur doit admettre que c'est la « copé » qui a financé la clinique pour son fils Charles et qui a rénové la loge et installé la minuterie dans l'escalier<sup>296</sup>. L'autonomie des ouvriers porte donc des fruits évidents qui excusent même le meurtre de Batala. Ce message subversif et antibourgeois montre une prise de position nette à laquelle l'esthétique populiste, dont le film dispose, ne s'oppose pas : Renoir montre clairement que la misère et la proximité des milieux criminels s'explique seulement par l'exploitation des ouvriers par des bourgeois corrompus. En revanche, la proximité des différentes professions

---

<sup>293</sup> Il convient de citer notamment *Le Jour se lève* (Carné/Prévert 1938) qui s'inscrit parfaitement dans l'esthétique populiste du réalisme poétique, mais aussi *Pension Mimosas* (1935) de Jacques Feyder se présente comme un bon exemple. D'autres films classiques comme *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo, ou les deux œuvres de René Clair *Sous les toits de Paris* (1930) ou *A nous la liberté !* (1931) s'intègrent généralement dans l'esthétique populiste, mais se distinguent dans certains détails – les deux premiers nommés par les milieux particuliers qui sont l'objet du film, le dernier par la focalisation sur les différences entre les classes bourgeoises et ouvrières de sorte que la vie quotidienne des milieux populaires est guère représentée.

<sup>294</sup> Il convient de rappeler que ce sont aussi les émotions qui conduisent à la fuite de Jacques, qui ne sait pas résister à ses sentiments pour Huguette, et à la mort de Tintin qui est trop heureux d'ouvrir la guinguette et manque par conséquent d'attention quand il danse sur le toit à côté du drapeau qu'il y a installé et tombe, cf. J. DUVIVIER, *La Belle équipe*, *op. cit.*, 01:09:27-01:09:37.

<sup>295</sup> *Id.*, 01:09:00-01:09:04.

<sup>296</sup> J. RENOIR, *Le crime de M. Lange*, *op. cit.*, 01:00:30-01:00:40.

populaires crée une connivence intime entre les différents personnages. En outre, la volonté de travailler des imprimeurs ensemble à l'enthousiasme de Lange pour ses romans-feuilletons permettent la naissance de la coopérative.

Il n'est pourtant pas possible de considérer *Le Crime de Monsieur Lange* comme un film militant. La comparaison avec le long métrage *La Vie est à nous*, que Renoir tourne également en 1936 pour le PC, s'impose afin de montrer les différences esthétiques qui conduisent à l'idéalisation des milieux populaires dans le premier cas et à la propagande dans le second. Néanmoins, les deux films sont proches dans la vision de la société sous-jacentes et dans l'importance du travail collectif pour la réalisation d'un film. Certes, *Le Crime de Monsieur Lange* est réalisé uniquement par Jean Renoir, mais il s'appuie sur le scénario de Jacques Prévert et réalise le film avec les membres du groupe d'agitprop Octobre dont Prévert faisait également partie<sup>297</sup>. Par conséquent, le film est moins l'œuvre de Renoir seul que le résultat d'un travail collectif auquel se joint Renoir<sup>298</sup>. Quant à *La Vie est à nous*, il s'agit également du résultat d'un travail collectif ce qui est même signalé dans le générique au début du film où aucun nom ne figure, mais la mention « Un film réalisé collectivement par une équipe de techniciens, d'artistes et d'ouvriers »<sup>299</sup> ; le scénario est écrit probablement par Pierre Unik, Jean-Paul Le Chanois et Jean Renoir lui-même alors que dans le tournage interviennent aussi Henri Cartier-Bresson qui tourne la vente de *L'Humanité* et l'assaut des fascistes, alors que Renoir et Le Chanois assument les scènes de l'usine, Renoir seul les scènes d'école et du chômeur, interprété par Jacques Becker, ainsi que les discours politiques, Jacques Becker celle des paysans et Jacques Brunius, également membre d'Octobre, contribue le montage des scènes d'archives. *La Vie est à nous* est donc l'œuvre d'une coopérative, une des premières de Ciné-Liberté, coopérative communiste qui visait le caractère collectif de la production.

Il est aisé de percevoir le but déclaré de Ciné-Liberté, l'émancipation des classes populaires au travers du cinéma<sup>300</sup>, dans *La Vie est à nous* : le film se présente sous la forme d'un mélange de scènes d'archives – montés pour la plupart à la façon d'un documentaire, mais aussi avec des effets satiriques – et des scènes de fiction qui doivent représenter les

---

<sup>297</sup> Cf. P. ORY, « Le Crime de M. Lange », *op. cit.*, notamment p. 270sq.

<sup>298</sup> En effet, Blakeway souligne l'importance du groupe Octobre sur toute l'œuvre de Prévert qui lui aurait donné la sensibilité pour la facette coopérative dans la création de films ce qui se transmettrait aussi dans la camaraderie des acteurs devant l'écran, cf. C. BLAKEWAY, *Jacques Prévert, op. cit.*, p. 79.

<sup>299</sup> J. RENOIR, *La Vie est à nous*, Ciné Archives, 2016, 01:01:42, 00:00:04. Je citerai toujours cette version restaurée du film.

<sup>300</sup> Cf. V. VIGNAUX, « Ciné-Liberté, une coopérative cinématographique entre engagement et émancipation », dans D. Tartakowsky *et al.* (éd.), *La Vie est à nous*, Paris, Ciné Archives, 2016, p. 33-45, notamment p. 38.



bienfaits quotidiens des députations du Parti communiste. Le film se termine sur des extraits de discours des grandes figures du communisme français comme Maurice Thorez, Paul Vaillant-Couturier ou Marcel Cachin. Cette forme hybride est tout à fait nouvelle dans le cinéma français de l'époque et se rapproche plutôt du théâtre brechtien<sup>301</sup>.

Par conséquent, *La Vie est à nous* poursuit une voie beaucoup plus poussée que les films de l'époque afin de tisser le lien entre la réalité et la narration : si Carné inclut dans *Hôtel du Nord* des scènes de coupe documentaire, il ne signale pas les origines différentes de ces scènes alors que Renoir souligne l'altérité des archives par un jeu entre images et son : à titre d'exemple, le film s'ouvre sur quelques scènes qui montrent la richesse paysagère de la France et une voix off commente ces scènes avec les chiffres de production du secteur agricole de la France en 1930 ; mais si le public a donc l'impression d'assister à un documentaire à la gloire de la production française, une coupe et une nouvelle scène qui montre un instituteur devant ses élèves révèle que la voix off n'est que sa leçon aux élèves qui doit leur inculquer la fierté nationale alors que leur mode de vie dans une zone marginale de la capitale, contraste avec son récit de la grandeur de la Nation<sup>302</sup>. Dans une autre scène, le public verra un discours d'Hitler, mais sa voix est remplacée par l'aboïement d'un chien<sup>303</sup>. Ce jeu entre document et scènes fictionnelles, entre l'archive visuelle et la plage sonore qui crée un effet de satire, est loin de l'esthétique du réalisme poétique et se rapproche davantage des jeux de montage chez les surréalistes et les autres avant-gardes.

Cependant, la comparaison entre *La Vie est à nous* et *Le Crime de Monsieur Lange* n'est pas complètement aberrante, car les scènes de fiction permettent un certain rapprochement. Pour l'économie de cette analyse, il suffit de s'intéresser à l'histoire du chômeur qui domine la plus grande partie de la seconde moitié du film<sup>304</sup>. Le spectateur voit un chômeur et sa compagne dans leur mansarde ; elle cherche à le retenir parce qu'il veut la quitter pour trouver du travail. Le décor, quoique sobre, ne réussit pas à traduire la pauvreté des deux personnages, étant donné que la mansarde semble spacieuse, haute et propre, même si seulement une image dans un cadre décore les murs ornés d'un papier peint géométrique. Les costumes identifient cependant les deux personnages comme

---

<sup>301</sup> B. EISENSCHITZ, « *La Vie est à nous*, film d'actualité », dans D. Tartakowsky *et al.* (éd.), *La Vie est à nous*, Paris, Ciné Archives, 2016, p. 13-27, p. 26.

<sup>302</sup> J. RENOIR, *La Vie est à nous*, *op. cit.*, 00:01:10-00:06:40

<sup>303</sup> *Id.*, 00:12:20-00:12:31.

<sup>304</sup> *Id.*, 00:40:08-00:53:11.

ouvriers<sup>305</sup> : la femme porte une robe en toile épaisse et rigide, pratique pour le travail en usine<sup>306</sup> ; lui porte une veste noire sale et une chemise simple en dessous<sup>307</sup> et des pantalons épais. Il commence à chercher du travail comme mécanicien de voitures et en trouve dans un garage tenu par un gros propriétaire en costume trois pièces qui fume à l'entrée<sup>308</sup>. Il est rapidement licencié parce qu'il travaille trop lentement. Par la suite, il erre dans les rues et cherche à manger à la soupe populaire mais en est rejeté avec d'autres gens dans la queue parce qu'il y a trop de personnes. Cette scène traduit bien la pauvreté des gens : les personnes dans la queue portent tous plusieurs couches de vêtements, des écharpes, bonnets ou chapeaux ce qui donne l'impression de froid. Après l'échec auprès de la soupe populaire, le chômeur perd l'espoir et s'assoit à un coin de la rue où deux hommes le recueillent et l'emmènent dans un café communiste. Là, il reçoit à boire et à manger et regarde le chœur de l'union de la jeunesse. Il peut soutenir un ouvrier et réparer le projecteur de la scène qu'il dirige ensuite, la baguette garnie à la main<sup>309</sup>. Le parti le nourrit et lui donne en outre du travail ; enfin, pendant les discours des politiciens du PC, on peut l'apercevoir avec sa compagne ce qui montre que le parti lui a donc permis de rentrer chez elle<sup>310</sup>.

Ce bref résumé montre que la mise en scène de la pauvreté en ville est donc montrée, mais avec moins de talent que dans les films du réalisme poétique. Mais l'amour du métier y figure ce que l'on peut voir dans la joie que le chômeur exprime quand il sait réparer le projecteur<sup>311</sup>. L'instabilité de la communauté n'est en revanche guère montrée : certes, il quitte sa compagne à cause de l'indigence, mais la séquence a justement l'objectif d'illustrer l'efficacité de la solidarité communiste et montre comment le parti peut aider. C'est aussi vrai pour le film entier : il n'y a pas d'instabilité du lien social, mais le soutien du Parti qui opère partout – en ville, dans les zones rurales – et pour toutes les professions – ouvriers, paysans, mécaniciens diplômés. En outre, les illustrations de la vie quotidienne des classes populaires restent très sommaires dans ce film, étant donné que l'objectif du film est d'illustrer dans la première partie la lutte antifasciste et dans la seconde le soutien que le Parti peut fournir. Par conséquent, le film procède pour la plus grande partie à la

---

<sup>305</sup> Pour lui, interprété par Jacques Becker, cette identification est seulement possible au moment où il commence son travail parce qu'il porte un costume chez sa compagne. Le costume doit signaler qu'il est diplômé, comme il affirme plus tard devant son employeur.

<sup>306</sup> J. RENOIR, *La Vie est à nous, op. cit.*, 00:40:12.

<sup>307</sup> *Id.*, 00:43:50.

<sup>308</sup> *Id.*, 00:44:05-00:44:52.

<sup>309</sup> *Id.*, 00:52:50-00:52:53.

<sup>310</sup> *Id.*, 00:57:08-00:57:15.

<sup>311</sup> *Id.*, 00:52:32-00:52:42.

création de l'imaginaire d'un ennemi, le fascisme qui transparaîtrait dans les couches les plus riches de la France : Renoir revient notamment au mythe politique courant à cette époque des deux cents familles les plus riches qui opprimeraient le reste de la population et les illustre comme joueurs irresponsables, qui ne comprennent pas la portée d'une politique sociale et qui se distraient en tirant avec une mitraillette sur une silhouette qu'ils déguisent en ouvrier<sup>312</sup>. La dernière scène est particulièrement frappante parce qu'elle est montée ensemble avec une autre, précédée par un carton descriptif : « Les fascistes s'exercent »<sup>313</sup>. De cette manière, Renoir et le collectif de Ciné-Liberté dénonce la haute bourgeoisie comme le foyer du fascisme auquel le Parti Communiste s'affronte.

Les films du réalisme poétique n'empruntent pas cette tonalité combative pour évoquer la classe bourgeoise. Bien au contraire, la bourgeoisie y figure uniquement comme classe antagoniste peu définie et l'attention se porte bien davantage sur les conditions de vie des milieux modestes et pauvres qui servent de foyer de la 'poésie' du récit<sup>314</sup>. Dans cette mise en scène de la pauvreté urbaine, les films esthétisent la précarité des conditions de vie et l'indigence des logements par l'utilisation d'un décor qui d'une part illustre la pauvreté, mais d'autre part rend par le jeu des lumières et des contrastes une certaine transcendance inquiétante à l'atmosphère qui s'apparente notamment dans les adaptations de *Le Quai des brumes* et *Hôtel du Nord* au fantastique social macorlanien. Cette esthétique, que Mac Orlan développe dans ses romans et théorise à l'exemple du cinéma et de la photographie, imprègne donc à nouveau la production cinématographique et devient dans le cinéma de l'entre-deux-guerres une forme de présentation stéréotypée. Le pari des réalisateurs et scénaristes de l'époque, qui conduit à la formation du réalisme poétique, est que cette forme de transcendance romantique forgée et théorisée par Mac Orlan ainsi que la reprise des stéréotypes du mélodrame attire un public plus vaste qu'un réalisme cru qui condamne les processus de marginalisation<sup>315</sup>. Les adaptations de son roman et de celui de Dabit ne reflètent pas uniquement le fantastique social, mais ils reprennent aussi les sujets centraux de l'esthétique populiste comme l'instabilité de la communauté populaire et la fierté de l'identité ouvrière. Mais ce faisant, les adaptations de l'époque ne réussissent

---

<sup>312</sup> Pour le mythe des deux cents familles, cf. J. GARRIGUES, « Les deux cents familles au regard des droites, de 1934 à nos jours », dans O. Dard et G. Richard (éd.), *Les droites et l'économie en France au XXe siècle*, Paris, Riveneuve, 2011, p. 295-304.

<sup>313</sup> J. RENOIR, *La Vie est à nous*, *op. cit.*, 00:09:48-00:10:22.

<sup>314</sup> Cf. C. HESSE *et al.*, *Filmstile*, *op. cit.*, p. 105sq.

<sup>315</sup> C'est aussi l'opinion de Blakeway à propos du *Crime de Monsieur Lange* : « If this romantic, adventure-style evocation of the lives of laundresses and printers lacked authenticity, it was this formula which aroused interest and sympathy for the proletarian cause more effectively, perhaps, than any kind of *Zolaesque* realism » (C. BLAKEWAY, *Jacques Prévert*, *op. cit.*, p. 95).

en réalité qu'à transmettre les éléments esthétiques du populisme au cinéma sans s'intéresser à la fidélité de la traduction des récits : ni *Le Quai des brumes*, ni *Hôtel du Nord* ne racontent plus les récits des romans, mais ré-imaginent les romans et ne gardent que les noms des protagonistes.

En dehors de l'adaptation des romans, des films comme *Le Crime de Monsieur Lange* et *La Belle équipe* montrent par ailleurs que l'esthétique populiste se diffuse également dans les productions originales du cinéma. Étant donné que les deux films coïncident avec le début du gouvernement du Front Populaire, ils ont souvent été perçus comme des expressions de l'esprit de ce gouvernement. Si une telle vision n'est pas complètement erronée, il faut préciser qu'ils ne l'expriment pas directement car le Front Populaire n'est pas encore élu au moment de leur tournage, mais les idées et l'esprit de ce gouvernement se répandent déjà. Cet esprit est exactement celui des romans populistes ; il s'agit donc bien de l'esthétique populiste qui trouve dans les deux films de 1936 des répercussions, accompagnée d'une vision optimiste de la société. Cet optimisme, qui est moins prononcé dans le roman, n'est qu'une particularité de 1936 et n'est pas forcément voulu par les créateurs cinématographiques comme le prouve l'exemple des deux fins de *La Belle Équipe* ; les grands films de 1938, *Le Quai des brumes* ou *Le Jour se lève*, aussi, retournent à un jugement plus pessimiste et tragique de la société. En conséquence, il est donc évident que l'esthétique populiste se répand au cinéma et au plus tard avec les films de Duvivier, Renoir et Carné à partir de 1936 qui comptent aujourd'hui parmi les chefs-d'œuvre du réalisme poétique.

## Conclusion

Au travers des analyses de la culture de l'entre-deux-guerres, j'ai à la fois choisi de prendre comme point de départ la production littéraire et de resserrer pour la plupart des analyses le cadre temporel à la période de 1928 à 1935, période où l'imaginaire du 'peuple' est particulièrement représenté dans la littérature française et qui participe donc à la préparation du discours sur le 'peuple' prédominant du Front populaire. Ce parti pris pour la littérature d'une période restreinte de l'entre-deux-guerres ne veut cependant pas dire que d'autres expressions aux alentours de la période ne sont pas entrées dans les analyses ; le cinéma du réalisme poétique qui atteint son apogée seulement à partir de 1936, mais qui s'appuie explicitement sur la production littéraire précédente, est particulièrement pertinent dans l'analyse de la mise en récit des imaginaires du 'peuple'.

Il ne s'agit donc pas d'une recherche sur les clichés récurrents qui se retrouvent uniquement dans la littérature, mais les recherches élargissent la notion de texte au point d'inclure également des analyses de la presse, de la photographie et du cinéma. A vrai dire, la découverte des *topoi* du 'peuple' n'est pas non plus l'unique intérêt de mes recherches ; je me suis particulièrement intéressé à l'enjeu esthétique de cet imaginaire, c'est-à-dire aux paradigmes narratifs et formels d'une telle mobilisation de la notion de 'peuple'. En référence au *Manifeste du roman populiste* de 1929, qui a fortement animé la réflexion théorique autour de la représentation du 'peuple' en littérature, j'ai proposé d'appeler l'ensemble des paradigmes sous-jacents esthétique populiste. Comme le terme de populisme est cependant très chargé aujourd'hui par son utilisation dans les domaines de la politique et de la philosophie politique, il était nécessaire de revenir sur les théories centrales du populisme et de dégager la compréhension du terme dans le contexte présent.

En conséquence, le populisme de l'esthétique se caractérise par son enracinement dans l'imaginaire du 'peuple' du XIXe siècle qui s'exprime le plus clairement chez Jules Michelet : selon lui, le 'peuple' n'est pas une classe, mais l'ensemble des pauvres qui représente la majorité de la nation. Le 'peuple' serait donc paradoxalement le foyer identitaire et moral de la société tout en étant sa part opprimée. L'esthétique populiste s'empare de cet imaginaire du 'peuple' et cherche à valoriser cette position paradoxale dans la société : par conséquent, elle cherche des moyens de représenter la pauvreté et la marginalité des personnages 'peuple' et tente d'insister sur la pression que l'économie, la politique ou bien la société bourgeoise applique à un système social populaire qui fonctionne sans problème. Ainsi, elle valorise l'altérité des personnages populaires et l'explique comme une trace que le travail a laissée en eux. En d'autres termes, l'esthétique

populiste est un système de représentation qui montre le ‘peuple’ et ses coutumes comme ‘différents’ mais insiste sur le renversement des hiérarchies établies en soulignant la valeur supérieure de tout ce qui est perçu comme typiquement populaire.

Afin qu’une telle esthétique populiste puisse s’établir, certaines conditions doivent être remplies préalablement. Par conséquent, le deuxième chapitre de ce travail s’est intéressé à découvrir ces conditions au sein du champ littéraire. L’analyse a montré que le champ littéraire se trouve dans une époque de restructuration qui prend comme point de départ la Première Guerre mondiale, la mode des récits de guerre ainsi que « La crise de l’esprit » que Paul Valéry a constatée pour la société française de cette époque. La guerre et ses récits ont suscité l’intérêt renouvelé de nouveaux auteurs pour les classes populaires et leur représentation dans la littérature – autant dans la fonction d’écrivains que de sujet. Ces prédispositions, ainsi que l’entrée de nouveaux organes de presse littéraire comme *Monde*, soutenu par le Parti Communiste, ouvrent le champ littéraire à l’influence politique et conduit à une lente perte d’indépendance du champ littéraire qui, simultanément, crée un champ de production médiane qui s’intéresse notamment à la diffusion de l’esthétique politique. Ce champ médian demeure cependant instable parce qu’il ne peut exister que jusqu’au moment où les tensions politiques et les contraintes d’adhérer à une direction politique deviennent trop grandes. L’esthétique populiste fleurit donc dans une ambiance d’indécision politique : le respect des traditions littéraires établies, prôné par les agents de la droite, et les esthétiques héroïques du ‘peuple’, répandus chez les militants de gauche, s’opposent tous les deux au tableau de la médiocrité que dresse l’esthétique populiste.

Mais l’esthétique populiste ne dépend non seulement des agents du champ littéraire, mais aussi des conventions de la littérature. Par conséquent, il était nécessaire d’historiser la notion de ‘réalisme’ qui parcourt la période et qui se trouve à la base de l’esthétique populiste. S’opposant à la mode du « retour à Zola » que lance *Monde* en 1928, la plupart des écrivains qui mettent en jeu l’esthétique populiste cherchent à renouer avec le naturalisme de Maupassant et à le faire fusionner avec une forme de transcendance fantastique. Le terme de fantastique social de Pierre Mac Orlan s’impose dans ce contexte et illustre les influences de l’expressionnisme allemand cinématographique, de la Nouvelle Objectivité plastique et photographique ainsi que du ‘pittoresque’ romantique pour le renouveau du réalisme à cette époque.

Une fois ces précisions de base établies, trois études de cas ont servi à illustrer la manière dont l’esthétique populiste procède en littérature : le roman *Le Quai des brumes* de Pierre Mac Orlan a montré notamment que la misère de la population urbaine est mise

en récit à travers les description des espaces ambigus : l'indécision que les quartiers populaires et leurs parties sombres inspirent au lecteur doit refléter l'instabilité des conditions de vie des personnages populaires. En outre, Pierre Mac Orlan peint une société populaire qui sort perdante de la Grande Guerre et qui ne peut gravir l'échelle sociale qu'au prix d'abandonner son humanité. Ainsi, le 'peuple' de Mac Orlan est présenté comme l'envers miséreux de la modernité alors que celle-ci est décrite comme froide, inhumaine et menaçante. La comparaison avec quelques autres romans de l'époque confirme cette prise de position anti-moderne et montre une parenté claire avec l'esthétique populiste.

Cela se reflète également dans la manière dont des auteurs comme Eugène Dabit mettent en scène la vie en communauté, à titre d'exemple dans *L'Hôtel du Nord* : dans ce roman, les rapports sociaux demeurent toujours précaires ; néanmoins, l'hôtel représente un endroit où les personnages peuvent mener une vie relativement libre et nouer des liens sociaux. La véritable menace de la convivance se situe en dehors des personnages et de l'hôtel : il se manifeste dans le pouvoir économique de la grande entreprise qui demande la destruction de tout le quartier. En règle générale, les romans de Dabit montrent la corruption de la vie en communauté par l'embourgeoisement et la richesse, notamment dans *Villa Oasis ou les faux bourgeois* ou *Un mort tout neuf*. Dans le roman *La Rue sans nom* de Marcel Aymé, aussi, le milieu populaire est certes présenté avec ses lignes de faille, mais la véritable menace de la communauté est la destruction de la rue par les forces publiques et les plans d'assainissement et de modernisation du quartier. L'esthétique populiste joue donc avec la convention établie du XIXe siècle de l'équivalence entre les « classes laborieuses » et les « classes dangereuses » ; la véritable menace n'est cependant pas le 'peuple', mais le pouvoir économique ou politique.

Enfin, l'esthétique populiste se manifeste dans l'identité paradoxale du 'peuple' : établissant souvent l'équivalence entre le 'peuple' et les ouvriers, elle insiste sur le portrait de personnages qui ne sont pas à proprement parler ouvriers. La plupart des romans qui s'inscrivent explicitement dans la mouvance populiste traitent de petits employés de banque (*Le Charbon ardent*) ou d'autres bureaux, alors que les romans plus proches de la littérature prolétarienne n'évoquent guère plus que le travail des artisans comme c'est le cas chez Guilloux et chez Henry Poulaille. Même ces œuvres, qui se caractérisent par la revendication de l'identité ouvrière des auteurs, ne décrivent pas la monotonie du travail taylorisé qui est devenu désormais réalité pour la plupart des ouvriers français, mais le travail manuel de charpentier afin de styliser l'identité ouvrière comme celle d'un expert

du travail 'honnête', 'réel', puisque son travail forme le monde qu'il habite. La mise en scène des ouvriers comme constructeurs de la réalité doit souligner l'importance de leur activité et montrer l'importance de leur condition dans le tissu social.

L'esthétique populiste poursuit toujours le but ultime de renverser les hiérarchies en s'appuyant sur un parti pris anti-bourgeois sans pour autant inciter à l'engagement politique. Bien au contraire, l'idéalisation du statut particulier du 'peuple', telle qu'elle a été décrite, affaiblit la revendication politique. Cela se montre dans les reportages photographiques sur les ouvriers et leur travail : certes, les clichés s'intéressent à des secteurs qui restent inaperçus par la littérature, mais les reportages de Berl et Krull et à plus forte raison le projet *La France travaille* qui se nourrit des clichés de François Kollar, ne représentent pas l'indigence ou l'indignation ouvrières.

Le film français, quant à lui, adopte consciemment les paradigmes esthétiques du populisme comme le prouvent les premiers articles de Marcel Carné. Dans le processus de l'adaptation des romans populistes, mais aussi dans la réalisation de scénarios originaux, des réalisateurs comme Carné, Duvivier ou Renoir, des scénaristes comme Prévert, Aurenche, Jeanson ou Spaak, des décorateurs comme Meerson ou Trauner et même des acteurs comme Arletty ou Gabin montrent leur héritage populiste, même si les adaptations des romans prennent des libertés extraordinaires. L'héritage se manifeste dans la double valeur du décor comme marqueur du réalisme du récit et comme symbole transcendant qui illustre la parenté au fantastique social, mais aussi dans la revalorisation du lien social par la mise en scène d'une communauté solidaire qui doit affronter les aléas du hasard et la méchanceté de la bourgeoisie, et enfin dans l'identité populaire qui n'est pas nécessairement ouvrière, mais qui se manifeste dans une mobilisation de l'argot et de l'accent faubourien. Même si le cinéma doit trouver d'autres moyens afin de réaliser l'esthétique populiste, elle reprend le même imaginaire du 'peuple' et aboutit à la même revalorisation des milieux pauvres et modestes comme foyer de l'identité française.

Ces remarques révèlent la pertinence de l'approche : la considération du populisme comme esthétique centrale de la production culturelle de l'entre-deux-guerres revalorise d'abord des œuvres littéraires qui ont souvent été oubliées par l'histoire littéraire et leur concède une place plus avantageuse. Plus important encore est de montrer comment la société française s'est imaginée en cette époque et qu'à la suite de la Première Guerre mondiale, elle a senti le besoin de 'démocratiser' ses produits culturels en mettant au centre 'l'homme moyen', sans aspirations et sans drame, qu'elle identifie au 'peuple'. Les romans, photographies, reportages et films cités signalent la prise de conscience de



l'importance des questions sociales qui seront au centre de la politique du Front populaire ; néanmoins, l'esthétique populiste ne demeure que le berceau de la valorisation du 'peuple' et des classes populaires sans pour autant conduire automatiquement à l'engagement politique. Néanmoins, les années 1930 peuvent être considérés comme le « laboratoire »<sup>1</sup> de la littérature engagée telle qu'elle se manifeste après la guerre dans les écrits d'auteurs comme Jean-Paul Sartre<sup>2</sup>.

### **Les échappatoires de l'esthétique populiste et de son imaginaire**

Les analyses précédentes cherchaient à élucider un imaginaire social appelé imaginaire du 'peuple', ainsi que les manières de le représenter, nommées esthétique populiste. Celle-ci a été notamment repérée dans les romans qui se situent autour de la mouvance du roman populiste et de la littérature prolétarienne. Le parti pris réaliste du roman des années 1930 a aussi permis de dégager des parallèles avec des écritures proches du documentaire, notamment dans le cas des grands reportages sur les ouvrières et ouvriers en France. L'esthétique populiste va donc bien au-delà de la production littéraire de Lemonnier et Thérive et sous-tend une très grande partie de la production artistique de l'entre-deux-guerres, mais elle se manifeste *a fortiori* la littérature et les arts qui entretenaient dans la période de 1928 à 1935 un rapport très étroit avec celle-ci, c'est-à-dire la photographie et le cinéma.

Dans toutes les analyses précédentes, le regard portait du cœur du champ littéraire dans lequel les éléments de l'esthétique populiste sont constitués le plus clairement. À force de révéler les correspondances entre les œuvres et d'en dégager le même traitement esthétisant des motifs de la pauvreté, de l'instabilité sociale de la communauté populaire ainsi que du travail ouvrier, les analyses peuvent donner l'impression que d'autres esthétiques n'étaient pas pensables en même temps et qu'une représentation artistique de la pauvreté et des couches sociales inférieures s'accompagnait donc forcément de l'esthétisation de la misère comme une garantie de pittoresque et de bon jugement de la société, du sens profondément solidaire du 'peuple', mais toujours menacé par le pouvoir et l'économie, ainsi que de l'identité ouvrière comme une forme d'héroïsme artisanal, s'appuyant sur le savoir-faire du travailleur expert.

Si ces idées reçues et leur mise en scène esthétique sont très courantes pendant l'époque choisie, il faut néanmoins souligner qu'une autre manière de présenter le 'peuple' était tout à fait possible : autant Céline à partir de *Voyage au bout de la nuit* que Raymond

---

<sup>1</sup> Cf. A. PEYROLES, *Roman et engagement: le laboratoire des années 1930*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

<sup>2</sup> C'est aussi le jugement de Benoît Denis, cf. B. DENIS, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 250.

Queneau avec *Le Chiendent* fournissent des échantillons d'une expression littéraire du 'peuple' qui se séparent de l'imaginaire et de l'esthétique dominants ; cependant, un bref regard sur les ouvrages mentionnés révélera que leur départ de l'esthétique populiste s'appuie sur l'imaginaire du 'peuple' et de l'esthétique populiste déjà répandus. Par conséquent, si les premiers romans de Céline et de Queneau sont comparés dans les pages suivantes à la production qui les entoure, cette comparaison permettra de résumer les résultats des chapitres précédents et de les confronter à ces œuvres entrées au canon de la littérature française du siècle dernier. De cette manière, le regard conclusif des marges de la nébuleuse populiste permettra de mieux juger l'espace des possibles esthétiques pendant la première moitié des années 1930.

### **Céline : une restructuration de l'imaginaire qui brouille les pistes**

Marie-Christine Bellosta a déjà montré que *Voyage au bout de la nuit* a d'abord été reçu comme un roman conforme aux préceptes de la littérature prolétarienne telle que Barbusse l'a esquissée dans les pages de *Monde*<sup>3</sup>. Reprenant les résultats de l'analyse du champ dans le deuxième chapitre du travail présent, il est cependant possible d'élargir ce constat : en effet, le roman de Céline correspond aussi bien aux conceptions du roman populiste selon le *Manifeste du roman populiste* qui n'exige que le portrait de la vie quotidienne des 'petites gens', de leur travail et de leurs soucis à partir d'un point de vue de l'intérieur, contrairement au naturalisme scientifique de Zola qui évoquerait les destins populaires d'une position de narrateur omniscient. Aucune caractéristique stylistique ou littéraire ne différencie la littérature prolétarienne selon les idées de Barbusse et le roman populiste de Léon Lemonnier, au point où le premier aurait eu tendance à considérer Thérive et Lemonnier comme des associés. Mais même le groupe d'écrivains prolétariens d'Henry Poulaille, qui s'oppose ardemment à Lemonnier, ne propose pas une esthétique drastiquement différente de celle de ses adversaires ce qui permettait à Dabit, qui faisait partie du groupe de Poulaille, de remporter le premier Prix du roman populiste avec *L'Hôtel du Nord*. Dans la même optique, il ne serait pas erroné de constater chez Céline du roman populiste<sup>4</sup>. À première vue, son projet littéraire semble s'inscrire dans l'esthétique populiste : à partir de son langage littéraire, il crée l'effet d'un personnage populaire qui raconte sous forme de témoignage le parcours de sa vie.

---

<sup>3</sup> M.-C. BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, PUF, 1990, p. 92sq.

<sup>4</sup> Pour cette raison, Meizoz soutient que Céline « tente opportunément d'inscrire son livre dans les deux mouvements » (J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant: (1919 - 1939) ; écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, p. 369).

De surcroît, Céline a soigné sa posture d'écrivain proche des cercles du roman populiste et de la littérature prolétarienne ce dont témoignent non seulement sa correspondance avec Lemonnier, mais aussi ses apparitions en public<sup>5</sup>. En effet, au moment d'entrer dans le champ littéraire, Céline resserre les liens entre son personnage auctorial et le protagoniste de son roman en recyclant un « script prolétarien »<sup>6</sup> typique de son époque : il se présente comme nouvel entrant d'origine pauvre et ouvrière qui peut raconter la vie quotidienne de la majorité avec 'authenticité'<sup>7</sup>. La posture de Céline au moment d'entrer dans le champ littéraire confirme donc son appartenance à la nébuleuse du roman populiste.

Néanmoins, un bref regard sur *Voyage au bout de la nuit* dévoile plusieurs différences importantes dans son imaginaire du 'peuple'. En effet, Céline invertit souvent les logiques de cet imaginaire : alors que la plupart des romans de l'époque peignent le 'peuple' comme une communauté ouvrière à la base solidaire, mais victime de l'oppression par la bourgeoisie, par les logiques du marché et en général par la modernisation des façons de vivre, Céline présente une société qui fait l'expérience continue de la misère et qui est complètement désintégrée à cause de l'égoïsme de chacun. Selon Bellosta, l'imaginaire de la société qui transparaît dans *Voyage au bout de la nuit* est foncièrement opposé à la conviction rousseauiste que l'homme est bon par nature et que la liberté de chaque individu conduirait à la disparition du mal<sup>8</sup>. Cette opposition à Rousseau non seulement explique le « moralisme noir »<sup>9</sup> du *Voyage*, elle indique aussi l'atomisation de l'imaginaire du 'peuple' en foule aliénée. Mais elle souligne aussi la récusation de la démocratie comme système politique caractérisant les pamphlets politiques de Céline.

Or, la récusation de la démocratie dépend notamment d'un imaginaire différent du 'peuple' que celui qui a été analysé jusqu'ici. Tout d'abord, ces différences se manifestent au niveau de la mise en scène de la misère urbaine et de l'inquiétude qui secoue la vie quotidienne dans les quartiers populaires. Certes, *Voyage au bout de la nuit* se rapproche dans de nombreux passages du fantastique social macorlanien, notamment

---

<sup>5</sup> Dans leur correspondance, Lemonnier propose à Céline de présider un déjeuner d'auteurs populistes que Céline doit finalement refuser à cause d'autres plans (cf. L.-F. CELINE, *Correspondance privée*, 22 juin 1936, Bibliothèque nationale de France, NAF 14111, feuille 33). À part cela, Céline apparaît comme invité lors de l'ouverture du salon d'art populiste (ANONYME, « Vernissage au Gaillac », *Bec et ongles*, 21 octobre 1933, p. 14).

<sup>6</sup> J. MEIZOZ, « Pseudonyme et posture chez Céline », dans P. Roussin, A. Schaffner et R. Tettamanzi (éd.), *Céline à l'épreuve. Réceptions, critiques, influences*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 171-186, p. 179.

<sup>7</sup> Pour plus de détails à propos de cette auto-stylisation en ouvrier, cf. P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 24-42.

<sup>8</sup> M.-C. BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 235.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 161.

dans le jugement fondamental que la Première Guerre mondiale aurait à la fois ouvert la porte à l'essor de l'individualisme et à l'irrationalisme<sup>10</sup> ; mais chez Céline, le sentiment du danger n'est pas provoqué uniquement par l'irruption de l'industrie dans la vie urbaine, sinon bien davantage par l'homme en soi, et cela partout dans le monde<sup>11</sup>. L'inquiétude du narrateur prend donc seulement dans certains cas comme point de départ la misère moderne des grandes villes et s'explique bien davantage par une conviction philosophique fondamentale : que la société humaine est essentiellement marquée par le mal<sup>12</sup>.

En outre, la description de la banlieue et des quartiers populaires ne recèle aucun pittoresque, mais insiste sur le dégoût que de tels paysages inspirent au narrateur, comme le montre déjà la description du paysage autour d'Issy-les-Moulineaux où Bardamu se promène avec sa mère<sup>13</sup>. La banlieue et ses habitants figurent dans *Voyage au bout de la nuit* uniquement comme un repoussoir illustrant la déchéance de la société entière. Céline reprend donc le symbolisme de la banlieue comme signe de la destruction de la nature par la misère, qui est déjà présent chez Hugo ou Huysmans<sup>14</sup>.

Par conséquent, l'imaginaire de la communauté populaire a évolué chez Céline par rapport à l'esthétique populiste : au lieu de montrer une solidarité dont la seule menace est la destruction des quartiers populaires et l'éviction des personnages populaires du centre de la société, Céline peint le tableau d'une communauté désintégrée, seulement intéressée à s'enrichir. Mais le personnage de Bardamu, aussi, fait preuve d'un manque de solidarité : en vérité, son seul mobile d'aider la malade est de vouloir gagner cent francs ; au moment de partir, il regrette l'argent<sup>15</sup>. Les mêmes défauts que le narrateur aperçoit dans la société qui l'entoure les distinguent donc aussi. Le pessimisme face à la société est donc total chez Céline, au point qu'il inclut son narrateur dans la condamnation morale. Encore une fois, Céline prend donc le contre-pied de toute tendance humaniste, bien

---

<sup>10</sup> A. DERVAL, « La part du fantastique social dans *Voyage au bout de la nuit* : Mac Orlan et Céline », *Roman 20-50*, vol. 17, juin 1994, p. 83-96, p. 87-89.

<sup>11</sup> peu importe si le protagoniste Bardamu est en permission à Paris et va à une foire où il voit « un mort derrière chaque arbre » (L.-F. CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *Romans I*, H. Godard (éd.), Nouv. éd., Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1992, p. 65), s'il se résout à aller en Afrique où « les rares énergies [...] se consumaient en haines si mordantes, si insistantes, que beaucoup de colons finissaient par en crever sur place » (*Id.*, p. 137), s'il se retrouve aux États-Unis, où Bardamu expérience le travail taylorisé et juge qu'« on en devenait machine aussi soi-même » (*Id.*, p. 241), ou s'il s'installe enfin dans la banlieue parisienne de Rancy où Bardamu reconnaît la méchanceté profonde de l'humanité entière en constatant que « les gens se vengent des services qu'on leur rend » (*Id.*, p. 261), le narrateur ne peut pas s'échapper de la hantise de la mort et de la violence.

<sup>12</sup> M.-C. BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 35sq.

<sup>13</sup> L.-F. CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 105. La description de Rancy et ses habitants est un autre exemple de la construction de la banlieue comme un terrain repoussant, cf. *Id.*, p. 257.

<sup>14</sup> P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 227.

<sup>15</sup> L.-F. CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 322.

ancrée dans l'esthétique populiste, et insiste en revanche sur l'immoralité inhérente de chacun<sup>16</sup>.

Enfin, *Voyage au bout de la nuit* s'insère d'abord dans le sillage du roman populiste et de la littérature prolétarienne. Soulignant dans les interviews son état de médecin au dispensaire, s'occupant uniquement des pauvres, ainsi qu'insistant sur son enfance prétendument pauvre, Céline a notamment éveillé l'intérêt des critiques proches de la littérature prolétarienne<sup>17</sup>. En outre, son roman apparaît la même année que *Le Pain quotidien* d'Henry Poulaille, qui se démarque tout comme le roman de Céline par son usage fréquent de techniques d'oralisation et de termes d'argot. Céline surpasse même Poulaille qui ne « décloisonne » pas complètement le récit et utilise les techniques d'oralisation seulement afin de rendre les dialogues des personnages. Cette proximité entre Poulaille et Céline a cependant entraîné une réception du roman comme récit prolétarien. Mais en vérité le lecteur peut facilement se rendre compte que la mise en scène du personnage du narrateur ne correspond pas à la description de l'identité ouvrière telle qu'elle se montre dans les romans de Poulaille et de Guilloux par exemple. Certes, Bardamu ainsi que Robinson exercent pendant un certain temps le métier d'ouvrier dans les usines de Ford, mais ils n'y développent aucun savoir-faire.

Contrairement à Poulaille qui décrit l'amour du métier de Magneux et le savoir-faire que celui-ci emploie afin d'accomplir son travail, les ouvriers de Céline n'ont pas droit à développer une propre pensée, considérée nocive<sup>18</sup>. Désormais, Bardamu comme les autres ouvriers, ne pense plus à son propre compte et prend congé de son identité pour subsister comme ouvrier<sup>19</sup>. Céline brosse donc le tableau du travail ouvrier comme une activité qui culmine à l'aliénation. Cependant, il n'adhère pas à la représentation de la condition ouvrière telle que des auteurs communistes comme Paul Nizan la représentent en même temps : l'aliénation n'est en aucun moment montrée, ni par la voix du narrateur qui prend de la distance par rapport à son activité passée, ni par un personnage, comme le point de départ d'une indignation ou d'une revendication des droits des ouvriers. Au lieu de promouvoir la révolution, Céline montre la résignation de Bardamu qui se soustrait

---

<sup>16</sup> Cf. M.-C. BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 242.

<sup>17</sup> À propos de cette mise en scène, cf. P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, *op. cit.*, surtout p. 24-42.

<sup>18</sup> Le médecin qui examine Bardamu au début de son activité précise dès son entrée à l'usine : « Ça ne vous servira à rien ici vos études, mon garçon ! Vous n'êtes pas venu ici pour penser, mais pour faire les gestes qu'on vous commandera d'exécuter... Nous n'avons pas besoin d'imaginatifs dans notre usine. C'est de chimpanzés dont nous avons besoin... Un conseil encore. Ne nous parlez plus jamais de votre intelligence ! On pensera pour vous mon ami ! Tenez-vous-le pour dit » (L.-F. CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 241).

<sup>19</sup> *Id.*, p. 242.

au travail afin de passer son temps chez la prostituée Molly. En représentant la condition ouvrière, Céline se refuse donc aussi à une littérature militante.

Pendant la plus grande partie du roman, le narrateur n'est pas par ailleurs montré comme un prolétaire au sens propre. Bardamu obtient après la guerre le diplôme de médecin et travaille d'abord au dispensaire, ensuite à son propre compte dans la banlieue fictive de Rancy. Il représente donc un membre des intellectuels, qui restent même en dehors des récits populistes de Thérive et de Lemonnier, bien que le style oralisé du *Voyage* ainsi que la présentation du personnage nient toute forme d'intellectualisme ou d'appartenance à la classe bourgeoise. De cette manière, Céline cherche à épouser dans le personnage de Bardamu l'identité du médecin qui analyse le monde avec celle du pauvre qui relate l'expérience de la misère de l'intérieur et crée ainsi le personnage du médecin des pauvres, habitué à accomplir « le sale boulot »<sup>20</sup>. Dans sa posture d'écrivain, Céline prolonge ce travail et cherche sa position comme adversaire de Georges Duhamel, lui aussi médecin, mais qui écrit dans un style conventionnel et qui cherche ainsi à revêtir une autre position sociale<sup>21</sup>. Avec son deuxième roman, *Mort à crédit*, il essaie par la suite d'approfondir cette posture de l'écrivain d'un autre métier, issu du 'vrai peuple' et corrobore ainsi de plus en plus l'identité du personnage du narrateur et sa posture d'écrivain<sup>22</sup>. Néanmoins, il ne s'agit que d'une fiction.

Cette fiction engage cependant un autre imaginaire du 'peuple', c'est-à-dire un 'peuple' qui peut inclure des hautes fonctions mal payées comme celle du médecin des pauvres ; cet imaginaire ne s'intègre guère dans la mise en scène du travail ouvrier typique de l'esthétique populiste. Si *Voyage au bout de la nuit* semble donc consciemment citer les catégories centrales de cette esthétique, le roman ne s'y associe pas, mais présente une interrogation consciente de l'imaginaire du 'peuple' de l'entre-deux-guerres, tout en arrivant à la conclusion que la société entière est malade d'individualisme et de méchanceté. Cette conclusion s'oppose notamment à l'humanisme qui parcourt une grande partie des romans de l'époque, mais aussi à la grisaille du quotidien telle qu'elle est mise en scène par des écrivains comme Eugène Dabit.

### **Queneau : ironisation de l'esthétique**

Le premier roman de Raymond Queneau, *Le Chiendent*, qui paraît un an après le *Voyage au bout de la nuit*, représente aussi une attaque de la littérature proche du populisme, mais va aussi à l'encontre du roman de Céline. En effet, Queneau affirme qu'il a revu et

---

<sup>20</sup> P. ROUSSIN, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, op. cit., p. 179.

<sup>21</sup> J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, op. cit., p. 385.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 392-419.

corrigé le manuscrit du *Chiendent* après avoir pris conscience du roman de Céline et a notamment retravaillé le style de son roman afin d'y introduire une oralisation plus téméraire<sup>23</sup>. Mais contrairement à Céline qui emploie l'oralisation afin de créer une œuvre anti-littéraire et anti-élitaire, Queneau poursuit le but d'une ironisation du style établi tout en signalant à la fois l'artifice du style oralisé. Quant à l'imaginaire du 'peuple', il ne le transforme pas ; en revanche, le but de l'ironisation de la production littéraire de son époque se retrouve également au niveau de l'esthétique qu'il emploie pour mobiliser cet imaginaire : en citant consciemment les éléments constitutifs de l'imaginaire, il fournit un commentaire ironique de l'esthétique populiste.

L'action du *Chiendent* se déroule en grande partie dans deux banlieues distinctes : une banlieue pavillonnaire, Obonne, et un terrain industriel, Blagny, où est situé la baraque à frites des Belhôtel. Par ce moyen, Queneau situe son roman dans la banlieue parisienne, probablement au nord de la capitale<sup>24</sup> et reprend les poncifs du mal-loti en banlieue qui se manifestent en même temps dans les romans publiés dans le sillage du *Manifeste du roman populiste*. Queneau évoque à partir du personnage Étienne Marcel et de sa famille le sort des « mal-lotis » qui doivent se contenter d'un habitat incomplet et insalubre, aux marges de la capitale. Même Obonne ne correspond pas à l'idéal de la banlieue verte et le rêve pavillonnaire qui caractérise les aspirations petites-bourgeoises de l'époque est donc mis à mal dans le roman. Quant à Blagny, le lecteur apprend surtout la présence d'une grande usine, mais aussi que des « [o]rdures et papiers usagés complètent un paysage de terrains vagues et de planches »<sup>25</sup>. Ainsi, les deux banlieues décrites dans *Le Chiendent* se caractérisent par leur grisaille morose, qui correspond à la monotonie du quotidien que les personnages ressentent dans la plupart de leurs activités<sup>26</sup>.

Néanmoins, Queneau ne se prive pas d'inclure des allusions au fantastique social qui se manifeste par exemple chez Pierre Mac Orlan dans l'évocation des banlieues. Ainsi,

---

<sup>23</sup> Cf. *Id.*, p. 439.

<sup>24</sup> Si les deux noms sont fictifs, 'Obonne' semble correspondre à une orthographe oralisée d'Eaubonne' qui est à 10 kilomètres du périphérique parisien, au nord de la capitale, cf. A. BLANK, *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*, Tübingen, Narr, 1991, p. 227 note 164. Du reste, les personnages partent dans leurs déplacements vers Obonne et Blagny de la gare du Nord ce qui suggère donc la situation des deux banlieues au nord de Paris, cf. R. QUENEAU, *Le Chiendent, Œuvres complètes II : Romans I*, H. Godard (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2002, p. 11 et 13.

<sup>25</sup> *Id.*, p. 27.

<sup>26</sup> « Depuis des années, ce même instant se répétait identique, chaque jour, samedi, dimanche et jours de fête exceptés » (*Id.*, p. 3), « [...] il constate avec amertume que ces banalités correspondent parfaitement à la réalité » (*Id.*, p. 10), « Il se répète ; mais ne vous répétez-vous pas ? Qui ne se répète pas ? » (*Id.*, p. 17), « En général, il n'y a rien d'intéressant à voir » (*Id.*, p. 28), « Mais il est temps de rentrer. La foule commence à se diriger vers la gare. 6h1/2. On attendra une demi-heure le dîner, puis la pipe, un dernier tour au jardin, la nuit, le sommeil. Demain, le travail recommence » (*Id.*, p. 30). Pour cette raison, Blank décrit le contenu du roman comme « banal » (A. BLANK, *Literarisierung von Mündlichkeit, op. cit.*, p. 227).

la forêt proche d'Obonne devient la scène d'un duel abscons qui doit avoir lieu entre Théo, le beau-fils d'Étienne, et Narcense ; quand le premier ne vient pas, le second se pend à un arbre et est secouru par Saturnin. Cette scène rappelle la violence pittoresque et la présence du crime dans la banlieue que des auteurs comme Francis Carco ou Pierre Mac Orlan repèrent dans leur œuvre<sup>27</sup>. Cependant, ce crime est atteint chez Queneau d'un effet burlesque : la motivation de la tentative de suicide reste complètement obscure et le conflit entre les deux personnages ne semble guère vraisemblable.

Par conséquent, toute forme de fantastique social est ironisée par l'humour du récit. En outre, la misère de la banlieue, qui se manifeste par exemple dans la villa-ruine pittoresque, est traitée avec humour et d'une façon inverse aux romans de l'époque : alors que le pavillon en construction serait chez Carco ou Mac Orlan l'espace parfait pour la mise en scène du crime, une famille banale y vit ; seulement lorsque le pavillon devient une maison close, sa construction est achevée. En conséquence, Queneau renverse les logiques de l'esthétique populiste.

Un phénomène similaire se laisse observer dans le traitement de l'imaginaire du 'peuple'. Le roman s'ouvre sur l'image d'une grande masse d'individus sans personnalité dont la seule activité est le déplacement en direction de leur domicile après le travail<sup>28</sup>. Le protagoniste Étienne Marcel surgit pour la première fois dans cette foule. Cependant, Queneau ne s'intéresse pas à la présentation réaliste-socialiste des mouvements de masse. L'incipit de son roman rappelle certes *The Man of the crowd* d'Edgar Allen Poe, vu que simultanément à l'apparition du protagoniste apparaît également un observateur qui le poursuit ; néanmoins, la « silhouette » qu'il observe ne se distingue en rien des autres silhouettes dont est composée la foule, contrairement au personnage de la nouvelle de Poe. Tout au contraire, la silhouette est décrite comme une forme sans volonté propre. Il n'y a aucune raison valable pour que cette ombre d'Étienne Marcel retienne l'attention du narrateur. Ce faisant, Queneau envisage une conception du 'peuple' tout à fait différente de celle des auteurs communistes, mais aussi de Thérive ou Lemonnier : il s'agit d'une foule qui souffre la monotonie de la vie quotidienne sans manifester une volonté de révolte ou une particularité quelconque. De ce point de vue, Queneau rejoint l'opinion peu favorable à l'égard du peuple d'André Breton dans *Nadja*<sup>29</sup>. En outre, une telle

---

<sup>27</sup> Queneau en crée même *L'atmosphère* en décrivant « la petite herbe drue de la clairière, éclairée par la lune » (R. QUENEAU, *Le Chiendent*, *op. cit.*, p. 56) qui est la scène de la tentative de suicide de Narcense. Le jeu entre la lumière claire et l'obscurité qui cache d'abord son corps pendu qui oscille à l'arbre rappelle beaucoup les effets de lumière qui accompagnent le siège du Lapin Agile dans *Le Quai des brumes*.

<sup>28</sup> *Id.*, p. 3.

<sup>29</sup> A. BRETON, *Nadja*, repris dans *Œuvres complètes* I, M. Bonnet (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1988, p. 683 : « Les bureaux, les ateliers commençaient à se vider, du haut en bas des maisons des



position face à Étienne Marcel souligne la conception du protagoniste comme un exemple égal à tout autre personnage de la foule ; Étienne Marcel *représente* le peuple et son quotidien.

Outre la mise en scène d'une foule uniforme, le récit révèle à partir de son protagoniste exemplaire les lignes de faille dans ce 'peuple' qui est d'abord perçu comme une masse grise<sup>30</sup>. *Le Chiendent* met en scène une société en désordre, marquée par la pauvreté et l'instabilité des conditions de vie ce que la villa des Marcel a déjà indiqué : le travail au « Comptoir des Comptes » de Marcel ne suffit pas afin de garantir la subsistance de la famille et achever le bâtiment.

Le seul moyen de terminer la villa est de gagner l'argent nécessaire à la limite de la légalité, comme le montre la suite de la narration : En effet, une fois Marcel parti à la guerre contre les Étrusques, son beau-fils installe un bordel dans le pavillon qui payera les travaux<sup>31</sup>. Généralement, l'exploitation ou le vol sont les seuls moyens susceptibles d'améliorer les conditions de vie dans *Le Chiendent* : ainsi, le rêve des Belhôtel est en effet la possession d'une maison close ; Mme Cloche, à son tour, rêve de voler le trésor qu'elle soupçonne chez le père Taupe. Les personnages du roman sont assignés à une place très précise dans la société, car la moindre transgression peut faire chavirer l'ordre social – jusqu'à faire éclater la guerre au cours de laquelle Mme Cloche devient la reine des Étrusques<sup>32</sup>. Lasse de cette guerre, elle décide avec le protagoniste Marcel et un autre personnage de la terminer et de reprendre les positions sociales qu'ils assumaient avant la guerre, de sorte que le roman se termine sur la même phrase avec laquelle il a commencé.

Une telle épanadiplose ironise surtout la littérature populiste qui prône retour à la vie normale après la Première Guerre Mondiale : de par sa structure cyclique, le roman de Queneau montre que l'instabilité de la société peut provoquer facilement un retour à la guerre – au lieu de stabiliser l'ordre – et que les conditions de vie des 'petites gens' ne changent même pas après une nouvelle guerre. Car la guerre ne contribue pas à la révolution, comme c'est l'espoir de Barbusse à partir de *Le Feu* ;<sup>33</sup> les protagonistes du

---

portes se fermaient, des gens sur le trottoir se serraient la main, il commençait tout de même à y avoir plus de monde. J'observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures. Allons, ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution. »

<sup>30</sup> Plus précisément, les masses sont décrites plus tard comme « des tas d'humains tout noirs » ou comme « du papier à mouches », cf. R. QUENEAU, *Le Chiendent*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>31</sup> *Id.*, p. 240.

<sup>32</sup> R. QUENEAU, *Le Chiendent*, *op. cit.*, p. 243.

<sup>33</sup> H. BARBUSSE, *Le Feu. Journal d'une escouade*, Paris, Gallimard, 2013, p. 16 : « Mais les trente millions d'esclaves jetés les uns sur les autres par le crime et l'erreur, dans la guerre de la boue, lèvent leurs faces humaines où germe enfin une volonté. L'avenir est dans les mains des esclaves, et on voit bien que le vieux monde sera changé par l'alliance que bâtiront un jour entre eux ceux dont le nombre et la misère sont infinis. »

*Chiendent* reviennent en arrière sans respecter l'ordre temporel et s'intègrent dans leur quotidien comme si rien ne s'était produit. De ce point de vue, Queneau montre que 'l'ordre' au sein des classes populaires que prônent les romanciers populistes n'est qu'une façade derrière laquelle se cache l'instabilité, la misère et la fragmentation de la société. Chez Queneau, le 'peuple' n'est pas une unité stable qui représente la nation ; il n'est qu'un mythe qui camoufle la grisaille de quelques existences médiocres<sup>34</sup>.

Le motif de l'identité ouvrière, quant à lui, n'apparaît pas dans le roman. Madame Cloche est le seul personnage qui constate une partition de la société en deux classes. Mais la particularité de cette partition est qu'elle s'effectue par le bas : elle, démunie et veuve qui pratique des avortements illégaux, distingue d'elle et de ses proches les « bourgeois ». De cette manière, Queneau renverse également les hiérarchies établies et montre comment des personnages comme Marcel, appartenant à une classe moyenne peu définie, sont écartés et soupçonnés d'être des escrocs par des individus qui se situent en-dessous d'eux, selon les hiérarchies établies.

Une telle ironisation du populisme et de l'ordre qu'il défend se retrouve au niveau de la structuration du discours. Le style de Queneau s'oppose au 'purisme' de Thérive et de Lemonnier par la manière dont la narration est « contaminée »<sup>35</sup> par le langage parlé. La contamination de l'orthographe et des registres langagiers montre que l'écriture de Queneau s'oppose à l'ordre établi et se révolte contre les traditions. Ce faisant, l'orthographe n'est pourtant pas fantaisiste ; il cherche à se rapprocher du langage parlé.

Ainsi, Queneau cherche à intégrer le langage populaire ; sa manière de se rapprocher du 'peuple' n'est pas la recherche d'un ordre qui pourrait représenter l'unité nationale. Queneau poursuit plutôt le but d'un style dialogique<sup>36</sup> et de ce fait populaire ; néanmoins, il hérite du même discours démocratique qui informe aussi le recours au 'peuple' du populisme, tant au niveau de ses sujets qu'aux idéaux linguistiques. Mais il radicalise les techniques d'oralisation au point qu'il est clair que ce choix stylistique ne doit pas créer un effet de réel<sup>37</sup>. En effet, *Le Chiendent* brise toutes les règles de la *mimèsis* réaliste, notamment par la fin du roman où les personnages se rendent compte qu'ils sont des personnages de roman et décident de rentrer dans leurs situations du début. Cette position

---

<sup>34</sup> D. SCHILLING, « *Le Chiendent* entre histoire et fiction ou les parfaits banlieusards de Raymond Queneau », *The Romanic Review*, vol. 95, n° 1-2, mars 2004, p. 41-61, p. 53.

<sup>35</sup> À propos du terme de « contamination » chez Queneau, cf. J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 447-450.

<sup>36</sup> Le terme est employé dans le sens de M. M. BACHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>37</sup> Cf. J. MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 461.

anti-réaliste<sup>38</sup> de Queneau souligne donc sa position opposée à l'esthétique populiste qui se base sur l'idéal de l'authenticité. Queneau reprend l'imaginaire du 'peuple' utilisé dans le roman et montre son caractère factice : ainsi, il expose non seulement son roman comme une œuvre d'art, mais dénonce toute l'esthétique et l'imaginaire comme étant une construction artificielle qui ne correspond pas à la réalité.

### **Marges historiques pour la diffusion de l'esthétique populiste**

*Voyage au bout de la nuit* et *Le Chiendent* prennent tous les deux congé de l'imaginaire du 'peuple' et de l'esthétique populiste, propres aux romans de leur époque. Les conventions de cette forme de représentation peuvent donc être dépassées, mais comme le montrent les remarques ci-dessus, un tel dépassement dépend néanmoins d'une certaine appréhension de l'imaginaire et de l'esthétique. Cela prouve la puissance et l'omniprésence de ces conventions. À l'orée de la Seconde Guerre mondiale et face à la montée du fascisme en Allemagne et en Italie, la puissance de radiation de l'imaginaire et de l'esthétique perdent cependant de leur force. Il faut donc s'interroger sur cette seconde limitation de l'esthétique populiste qui s'explique par les conditions historiques de sa diffusion dans la société française.

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Jean-Paul Sartre revient sur la littérature d'« un humanisme discret »<sup>39</sup> qu'il repère chez des auteurs comme Jean Prévost, Pierre Bost ou André Chamson ; ces auteurs, qui n'auraient pas hésité à « coqueter avec le populisme »<sup>40</sup> et qui auraient été pendant le temps de l'entre-deux-guerres les porte-paroles de la classe moyenne et de leur moralisme, n'ont pas réussi à s'imposer dans le champ littéraire selon Sartre parce qu'ils ont mal compris les enjeux historiques de leur époque :

Ils se sont limités, par probité, à nous raconter des vies médiocres et sans grandeur, alors que les circonstances forgeaient des destins exceptionnels dans le Mal comme dans le Bien ; [...] leur morale, qui pouvait soutenir les cœurs dans la vie quotidienne, qui les eût peut-être soutenus pendant la Première Guerre mondiale, s'est révélée insuffisante pour les grandes catastrophes. [...] Ainsi l'Histoire leur a volé leur public comme elle a volé ses électeurs au parti radical. Ils se sont tus, j'imagine, par dégoût, faute de pouvoir adapter leur sagesse aux folies de l'Europe.<sup>41</sup>

D'après Sartre, les auteurs qui se sont efforcés d'exprimer la médiocrité de la vie quotidienne des classes moyennes en France et qui, par conséquent, s'insèrent dans le sillage du populisme littéraire, n'ont pas saisi l'urgence de la situation historique qu'ils ont

---

<sup>38</sup> Cf. D. SCHILLING, « *Le Chiendent* entre histoire et fiction ou les parfaits banlieusards de Raymond Queneau », *op. cit.*, p. 44 qui explique que « rien n'autorise à une lecture 'documentaire' du roman quenien, la vraisemblance spatiale y étant subordonnée à la distanciation humoristique ».

<sup>39</sup> J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 2008, p. 199.

<sup>40</sup> *Id.*, p. 200.

<sup>41</sup> *Id.*, p. 204sq.

vécu et ont, pour cette raison, manqué à garder leur public, qui aurait eu besoin que les écrivains fissent appel aux pulsions instinctives ou à la part irrationnelle de l'homme. Tenant compte de l'influence importante du fantastique social de Pierre Mac Orlan à l'époque qui s'avère une esthétique qui cherche à exprimer au plan spatial l'angoisse devant la modernisation de la société, cette explication de la perte du public ne semble ni suffisante, ni justifiée pour expliquer la lente disparition du champ littéraire de l'esthétique populiste. Pour cette raison, je propose deux autres raisons qui expliquent l'évanouissement du populisme littéraire : d'une part, l'esthétique populiste ne réussit pas à s'imposer comme une esthétique clairement définie à cause des luttes internes au champ littéraire entre les mouvances du roman populiste et de la littérature prolétarienne et à cause de la montée de l'AEAR ; d'autre part, l'esthétique ne peut pas non plus s'établir à long terme comme un parti pris, partagé par la majorité des écrivains, à cause de la politisation du champ littéraire.

A l'intérieur du champ littéraire, la diversification des unions et groupements à partir de 1932 avec la création du Groupe des Écrivains Prolétariens de Poulaille et l'essor de l'AEAR, le débat autour de l'esthétique revendiqué autant par Poulaille que par Lemonnier – et, de manière moins directe, par de nombreux autres agents du champ – devient moins visible. Le surgissement de l'AEAR aurait cependant pu consolider l'esthétique populiste, étant donné qu'elle a prôné l'union entre écrivains communistes et bourgeois dans la défense des ouvriers et des opprimés. Des auteurs comme Eugène Dabit s'associent pour cette raison à l'AEAR, après quelques hésitations. Mais la méfiance de Lemonnier et Thérive ainsi que de Poulaille devant cette association, qui se déclare « révolutionnaire » et pour cette raison trop proche de la lutte politique du Parti Communiste, est trop grande pour que ces auteurs puissent y adhérer, d'autant plus que les auteurs surréalistes et Aragon, qui se situent au niveau du champ littéraire dans des positions antagonistes, adhèrent également à l'association depuis 1932<sup>42</sup>.

De cette manière, le populisme ne peut pas se manifester dans le champ littéraire comme un véritable mouvement littéraire : la dernière tentative de Lemonnier de convoquer un « Front littéraire commun »<sup>43</sup> en 1935 arrive trop tard : la plupart des agents auxquels Lemonnier fait appel adhèrent déjà à l'AEAR et ont accepté de se rapprocher du PC – sans en accepter des préceptes esthétiques – ; Poulaille, quant à lui, se retranche

---

<sup>42</sup> Cf. J.-M. PERU, « Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la littérature prolétarienne (1925-1935) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, p. 47-65, p. 59. Les surréalistes sont cependant exclus de l'AEAR en juin 1933 par leur manque d'adaptation aux exigences du groupe (cf. *Id.*, p. 61, note 83).

<sup>43</sup> L. LEMONNIER, « Encore un manifeste ? “Front littéraire commun” », *L'Œuvre*, 14 mai 1935, p. 5.

derrière sa position en tant qu'unique défenseur authentique et désintéressé des écrivains ouvriers.

L'esthétique populiste ne perpétue pas non plus comme convention purement stylistique ce que ces luttes de positionnement au sein du champ littéraire ne suffisent pas à expliquer. Il faut aussi constater que la situation historique exige un décalage important de l'attention des intellectuels : les développements politiques en Europe avec la prise de pouvoir de Mussolini en Italie et la montée du nazisme en Allemagne entraînent la perte d'intérêt parmi les sympathisants de la gauche pour les questions de la représentation et de la défense du 'peuple', en faveur d'un nouvel intérêt pour l'action antifasciste. Cela se manifeste déjà avant la fondation de l'AEAR : entre le 27 et le 29 août 1932, a lieu le Congrès d'Amsterdam, organisé par Henri Barbusse et Romain Rolland, pour la défense de l'internationalisme et du pacifisme. L'union des deux noms, représentants de deux formes de littérature engagée – Barbusse du côté prolétarien et militant, Rolland du côté bourgeois et plus abstrait –, signale la volonté de créer une association contre la menace fasciste. Cela devient encore plus clair à partir d'une seconde conférence à la salle Pleyel entre le 4 et 6 juin 1933 contre la menace hitlérienne, organisée par un comité dont à nouveau Rolland fait partie et qui fusionne avec la première organisation sous la forme du Comité Amsterdam-Pleyel<sup>44</sup>. En outre, lorsque l'AEAR édite sa propre revue *Commune*, cette volonté primordiale de s'opposer à l'avènement du fascisme y est aussi écrite en exergue : « *Commune* rend publique la lutte que mène l'A.E.A.R. Elle est une revue de combat. *Commune*, en face des confusions à travers lesquelles la culture présente marche au fascisme, proclame que la seule révolution est la révolution prolétarienne »<sup>45</sup>. Dans son auto-description, la revue est donc caractérisée d'abord par sa lutte contre le fascisme.

Cet essor du mouvement antifasciste explique la lente disparition de l'esthétique populiste au sein du champ littéraire : le combat contre le fascisme prend le dessus sur le sujet du 'peuple' et les questions de sa représentation. Cela explique aussi le manque de textes littéraires sur la réalité vécue du Front populaire de l'époque qu'Anne Roche a déjà constaté : même si le champ littéraire est fortement politisé pendant la période des années 1930, le militantisme des auteurs se manifeste moins dans des textes littéraires qui mettent en scène le Front Populaire que dans des textes comme *L'Espoir* (1937) d'André Malraux qui sait exprimer, à travers la mise en scène de l'engagement des volontaires pendant la

---

<sup>44</sup> Cf. A. ROCHE, *Les Écrivains et le Front populaire*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1986, p. 16.

<sup>45</sup> *Commune* 1 (juillet 1933), première page non-numérotée.

Guerre civile Espagnole, l'enjeu de la lutte antifasciste et mobilise d'une manière efficace le mythe révolutionnaire<sup>46</sup>.

Il faut néanmoins contredire Anne Roche lorsqu'elle constate que les écrivains des années 1930 « n'*informent* pas la politique du Front populaire »<sup>47</sup> : certes, à partir de 1936 l'attention des écrivains se porte notamment sur l'opposition au fascisme, mais la défense des classes populaires, la politique qui culmine dans la fondation de nombreux syndicats ouvriers, la défense des grandes grèves ouvrières et le renforcement des droits des ouvriers et des employés – introduction du congé payé et limitation du travail hebdomadaire à 40 heures – ainsi que l'idée de la représentation des valeurs républicaines par un « Rassemblement populaire » – comme s'appelle officiellement la ligue entre le PC, le PS, les Radicaux, la CGT, la CGTU, la Ligue des droits de l'homme, le Comité des intellectuels antifascistes et le Comité Amsterdam-Pleyel pour les élections de 1936 – correspondent parfaitement à l'esthétique populiste qui se développe dans le champ littéraire au cours de la première moitié de la décennie. Autrement dit, l'imaginaire du Front populaire n'est peut-être plus guère présenté dans la littérature après 1936, mais il donne naissance à un fort débat dans le champ littéraire dès 1928 et informe bien en avance le champ politique, ainsi que les autres domaines artistiques comme la photographie et le cinéma, dans lesquels l'esthétique populiste et l'imaginaire du 'peuple' survivent plus longtemps.

### **Perspectives de recherche**

Ma thèse a tenté de montrer la prédominance de l'esthétique populiste pendant les années 1930 jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, notamment dans la période entre 1928 à 1935, phase la plus essentielle pour l'épanouissement d'une telle esthétique dans le champ littéraire. Ce cadre resserré devait être ouvert au-delà des limites temporelles imposées, mais aussi au-delà des frontières entre les discours et les médias en incluant également certains exemples retenus de la presse, de la photographie et du cinéma afin de dévoiler des parallèles entre les systèmes et les périodes. Dans ce cadre, l'intention principale était donc de signaler l'importance de l'esthétique populiste et d'élargir le canon littéraire qui jusqu'ici ignore largement la production autour de l'étiquette du roman populiste. Mais dans ce cadre, il n'était malheureusement pas toujours possible d'approfondir certains axes de recherche.

En l'occurrence, ma thèse a illustré la manière dont le cinéma hérite de l'esthétique populiste et se l'approprié afin de créer son propre sous-genre de populisme, le réalisme

---

<sup>46</sup> Cf. A. ROCHE, *Les Écrivains et le Front populaire*, *op. cit.* p. 310.

<sup>47</sup> *Id.*, p. 10.

poétique. Dans les créations du binôme Carné-Prévert, cette esthétique peut survivre dans sa version pessimiste au Front populaire et se manifeste même au-delà de la fin de la Seconde Guerre mondiale de sorte que François Truffaut loue toujours les efforts de Prévert et les chefs-d'œuvre du réalisme poétique contre le cinéma de la « *Tradition de la Qualité* »<sup>48</sup> décriée. Cette survie de l'esthétique populiste dans le film au-delà de l'entre-deux-guerres s'explique en partie par la redécouverte des classiques de Carné comme *Le Quai des brumes* dont la diffusion a été interdite pendant l'Occupation. Il serait cependant intéressant d'observer de plus près comment le réalisme poétique survit au Front littéraire et quelles transformations il subit pendant l'Occupation et pendant la Libération afin de mieux pouvoir observer les interférences entre le champ politique et la production cinématographique pendant l'entre-deux-guerres. Une telle recherche pourrait révéler plus clairement les raisons de la politisation différente du cinéma et pourquoi l'imaginaire du 'peuple' de la littérature y demeure presque sans retouches, alors que l'esthétique essaie de faire fusionner les préceptes littéraires du réalisme avec la création d'une atmosphère émotionnelle, procédé hérité du film expressionniste allemand.

Par ailleurs, je n'ai pas eu l'occasion d'approfondir les rapports entre l'esthétique populiste et la photographie humaniste, genre artistique qui s'établit notamment à partir de l'exposition photographique organisée par Edward Steichen au MoMA en 1955<sup>49</sup>. Même si les représentants de ce mouvement photographique comptent parmi les créateurs les plus iconiques de l'art photographique comme Henri Cartier-Bresson, Brassai ou Willy Ronis, et que le courant a été l'objet de monographies<sup>50</sup>, le rapport entre photographie humaniste et son héritage littéraire, en l'occurrence l'esthétique populiste, n'a pas encore été l'objet de recherches satisfaisantes. Le travail de photographes comme Robert Doisneau, qui reprend à la fin des années 1940 avec l'auteur moderniste Blaise Cendrars le sujet de la banlieue parisienne<sup>51</sup>, pourrait être considéré comme un 'pont' qui facilitant la traduction de l'esthétique populiste au sein de la création photographique.

En règle générale, j'ai intégré mes recherches dans le contexte de la production artistique qui entoure les œuvres analysées, mais l'ampleur des analyses n'a pas permis d'ouvrir davantage l'horizon des recherches. Cependant, il serait intéressant d'observer

---

<sup>48</sup> F. TRUFFAUT, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma*, vol. 31, janvier 1954, p. 15-30, p. 15, italiques reprises de l'original. Cf. aussi J. D. ANDREW, *Mists of regret: culture and sensibility in classic French film*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1995, p. 340-342.

<sup>49</sup> Cf. K. MOORE, « Le MoMA : institution de la photographie moderniste », dans A. Gunthert et M. Poivert (éd.), *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, s. l., Citadelles & Mazenod, 2007, p. 508-527.

<sup>50</sup> Cf. par exemple M. de THEZY, *La Photographie humaniste: 1930-1960, histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992.

<sup>51</sup> Cf. B. CENDRARS et R. DOISNEAU, *La Banlieue de Paris*, Paris, P. Seghers, 1949.

plus en détail les interférences entre les productions médiatiques et la construction de la réalité par la presse ou les discours politiques. Le travail présent ne peut que suggérer une forte interdépendance entre les domaines divers sans pour autant corroborer cette hypothèse. Étant donné qu'un tel travail demanderait le dépouillement rigoureux d'un corpus de documents historiques, d'une centaine de journaux quotidiens, de tapuscrits et de protocoles de discussions politiques, de textes philosophiques sur les théories de l'État, les dimensions d'une thèse n'auraient pas permis l'attention au détail dont j'ai cherché à faire preuve.

Un sujet particulier a été signalé au long des analyses, mais demanderait un approfondissement : celui du rôle des genres. En effet, si l'on s'intéresse à l'imaginaire du 'peuple', il faut s'interroger également sur la représentation des rôles des hommes et des femmes. L'analyse du roman *Le Pain quotidien* et des personnages interprétés par Jean Gabin a déjà montré que l'imaginaire de la société de l'entre-deux-guerres s'appuie sur une séparation rigoureuse des sexes qui met les hommes en la position de dominants. Le fait que les auteures sont quasi absentes du champ littéraire de l'époque corrobore l'impression que la société française de l'époque est encore strictement patriarcale et que les femmes n'ont pas droit à la parole. Une lecture ciblée sur l'image de la masculinité peut cependant relever les malaises d'une telle description patriarcale de la société. Les recherches de Iacopo Leoni sur André Thérive montrent par exemple la rupture du lien entre père et fils dans son œuvre et signalent ainsi une certaine crise de la masculinité<sup>52</sup>. Ces approches de la littérature de l'entre-deux-guerres devraient être approfondies afin de mieux appréhender les rôles des sexes. Afin d'y aboutir, il serait intéressant d'analyser les rôles des genres dans des romans d'auteures comme Antonine Couillet-Tessier ce qui n'était malheureusement pas possible à cause de la décision de se concentrer sur un corpus composé des œuvres et des écrivains les plus discutés dans le contexte du populisme.

Le choix restreint du corpus explique aussi d'autres lacunes qui peuvent sembler surprenantes. Certes, une analyse complète de la littérature de l'entre-deux-guerres ne peut pas exclure des auteurs comme Aragon, Jules Romains, André Gide, Marcel Arland ou Roger Martin du Gard, mais l'implication directe de ces auteurs dans la discussion autour du roman populiste est minime, de sorte que l'exploration de l'esthétique de l'entre-deux-guerres, est traité de manière exhaustive dans cette thèse même en les excluant. Cela ne veut pas dire qu'un rapprochement entre l'esthétique populiste et Roger Martin du Gard,

---

<sup>52</sup> Cf. par exemple I. LEONI, « André Thérive : résignation contre négation », *Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture*, n° 6, 15 décembre 2016, en ligne.



par exemple, ne soit pas intéressant : en effet, cet auteur contribue à l'image du roman populiste, étant donné qu'il accompagne Eugène Dabit pendant ses corrections du premier manuscrit de *L'Hôtel du Nord*<sup>53</sup>. Il faudrait donc s'interroger sur la part de son influence sur Dabit – question qui ne peut pas être complètement résolue, car Dabit a détruit le premier manuscrit de son roman – mais aussi sur sa position face à l'esthétique populiste. Plusieurs perspectives s'offrent donc pour des recherches ultérieures qui pourraient élargir les observations de la thèse présente.

### **Perspective : le retour de l'esthétique populiste ?**

Dans cette thèse, l'esthétique populiste a toujours été considéré comme un phénomène historique qui s'intègre dans la situation du champ littéraire et dans les conventions et paradigmes courants de l'époque de l'entre-deux-guerres. Pourtant, il faut se demander si l'esthétique populiste ne peut pas être considérée comme un phénomène transhistorique qui ne trouve que des actualisations diverses selon la période dans laquelle elle se manifeste. Dans ce contexte, il est possible de s'interroger ce qui est encore resté ou ce qui resurgit de l'esthétique populiste dans la littérature de l'extrême contemporain.

Dans ce cadre, un projet littéraire semble s'imposer. En 2014, le politologue français Pierre Rosanvallon donne naissance à la plateforme *raconterlavie.fr* qui est accompagnée d'une collection de courts ouvrages dans les éditions du Seuil. Un essai du politologue, *Le Parlement des invisibles*, explique l'idée derrière le projet et la nécessité de la plateforme sur laquelle chacun peut télécharger son propre récit :

Face à la mal-représentation par les partis, qui conduit à idéologiser et à caricaturer la réalité, il faut construire une *représentation-narration* pour que l'idéal démocratique reprenne vie et forme. Le temps est venu de proposer une forme d'ensemble à toutes les attentes de reconnaissance qui se manifestent, pour les constituer en un mouvement explicite, leur donner un sens positif et une cohérence. Cette forme aura une dimension authentiquement démocratique parce qu'elle tissera, à partir de multiples récits de vie et prises de parole, les fils d'un monde commun. Forme démocratique encore, parce que la connaissance qu'elle produira aura en elle-même une vertu émancipatrice, en permettant aux individus de se réapproprier leur existence et de se situer dans le monde. Cette connaissance les aidera à sortir du désenchantement dans lequel ils sont enfermés.

Donner la parole, rendre visible, c'est en effet aider des individus à se mobiliser, à résister à l'ordre existant et à mieux conduire leur existence. C'est aussi leur permettre de rassembler leur vie dans un récit qui fait sens, de s'insérer dans une histoire collective. L'histoire du monde ouvrier a montré que c'était essentiel.<sup>54</sup>

La citation montre la proximité au *Manifeste du roman populiste* : Rosanvallon soutient la même idée de base selon laquelle beaucoup de personnes, notamment des couches

---

<sup>53</sup> À ce propos, cf. P.-E. ROBERT, *D'un Hôtel du Nord l'autre. Eugène Dabit 1898 - 1936*, Paris, 1986, p. 65sq.

<sup>54</sup> P. ROSANVALLON, *Le Parlement des invisibles*, Paris, Raconter la vie/Le Seuil, 2014, p. 23.

défavorisées, ne jouissent pas d'une véritable représentation au sein de la société. Une première différence entre Lemonnier et Rosanvallon saute aux yeux : le dernier s'oppose aux dysfonctionnements du système démocratique au sein des États modernes ; chez Lemonnier, en revanche, le jugement ne porte pas aussi loin, étant donné qu'il ne constate que l'absence d'une représentation littéraire des « petites gens ». Pourtant l'idée de base est la même : le 'peuple' n'est pas représenté et il faut y remédier. Alors que Lemonnier veut inciter les écrivains à narrer le quotidien des basses classes, Rosanvallon invite tous les lecteurs à « raconter » leur vie quotidienne ce qui inclut selon lui des témoignages, des analyses sociologiques, des enquêtes journalistiques ou ethnographiques, la littérature, la poésie et la chanson<sup>55</sup>. Si Lemonnier ne veut promouvoir que le roman, chaque forme d'expression verbale est acceptée dans le projet de Rosanvallon qui s'adresse, par ailleurs, plus explicitement à des écrivains amateurs.

Mais c'est sur le plan esthétique que Rosanvallon se rapproche davantage de Lemonnier. Les deux partagent la conception d'une « crise » qui explique le besoin d'une nouvelle forme de représentation littéraire. Rosanvallon confirme son dévouement au réalisme, s'opposant à la représentation mensongère des partis politiques « qui conduit à idéologiser et à caricaturer la réalité ». Comme chez Lemonnier, Rosanvallon justifie cette nécessité de fournir de nouveaux récits réalistes de la vie quotidienne par le besoin de renforcer l'idée de démocratie et par la volonté de renforcer l'idée du 'peuple' uni : « Il s'agit de redonner consistance au mot 'peuple', en l'appréhendant dans sa vitalité »<sup>56</sup>. Même si Rosanvallon ne cite pas le roman populiste ou la littérature prolétarienne de l'entre-deux-guerres parmi les précurseurs de son mouvement, il s'inscrit donc dans le même héritage jusqu'au point où il cherche même à réactiver la notion de 'peuple' afin de décrire sa conception de la masse opprimée de la société sans l'évoquer comme une classe.

Cependant, deux éléments distinguent son projet de celui de Lemonnier : Rosanvallon insiste sur la multiplicité des expériences et souligne pour cette raison qu'il n'y a pas un seul 'peuple', mais qu'il doit être considéré comme une mosaïque ; de l'autre, il inscrit une portée politique dans son projet en affirmant qu'il doit « aider des individus à se mobiliser, à résister à l'ordre existant et à mieux conduire leur existence ». Néanmoins l'insistance sur la multiplicité des visions et la singularité de chaque expérience relatée limite justement la portée politique, car elle exclut consciemment chaque forme de prise

---

<sup>55</sup> *Id.*, p. 55.

<sup>56</sup> *Id.*, p. 12.

de parole organisée, par exemple de la part des syndicats<sup>57</sup>. Par conséquent, la portée démocratique du projet est tronquée, au sens où les acquisitions existantes des systèmes démocratiques qui défendent les intérêts des dominés ne sont même pas considérés comme des alliés. En outre, la coexistence de la collection et de la plateforme en ligne crée un écart entre les textes littéraires : d'un côté, ceux qui sont payants et à qui l'édition attache donc une certaine valeur, de l'autre, ceux de la part du public, dont la plupart n'aboutit pas à une version imprimée, gratuits et par conséquent moins appréciés, surtout parce que les récits demeurent pour la plupart invisibles dans la masse de publications sur la plateforme. La valeur de l'égalité n'existe donc pas au niveau des formats de l'édition.

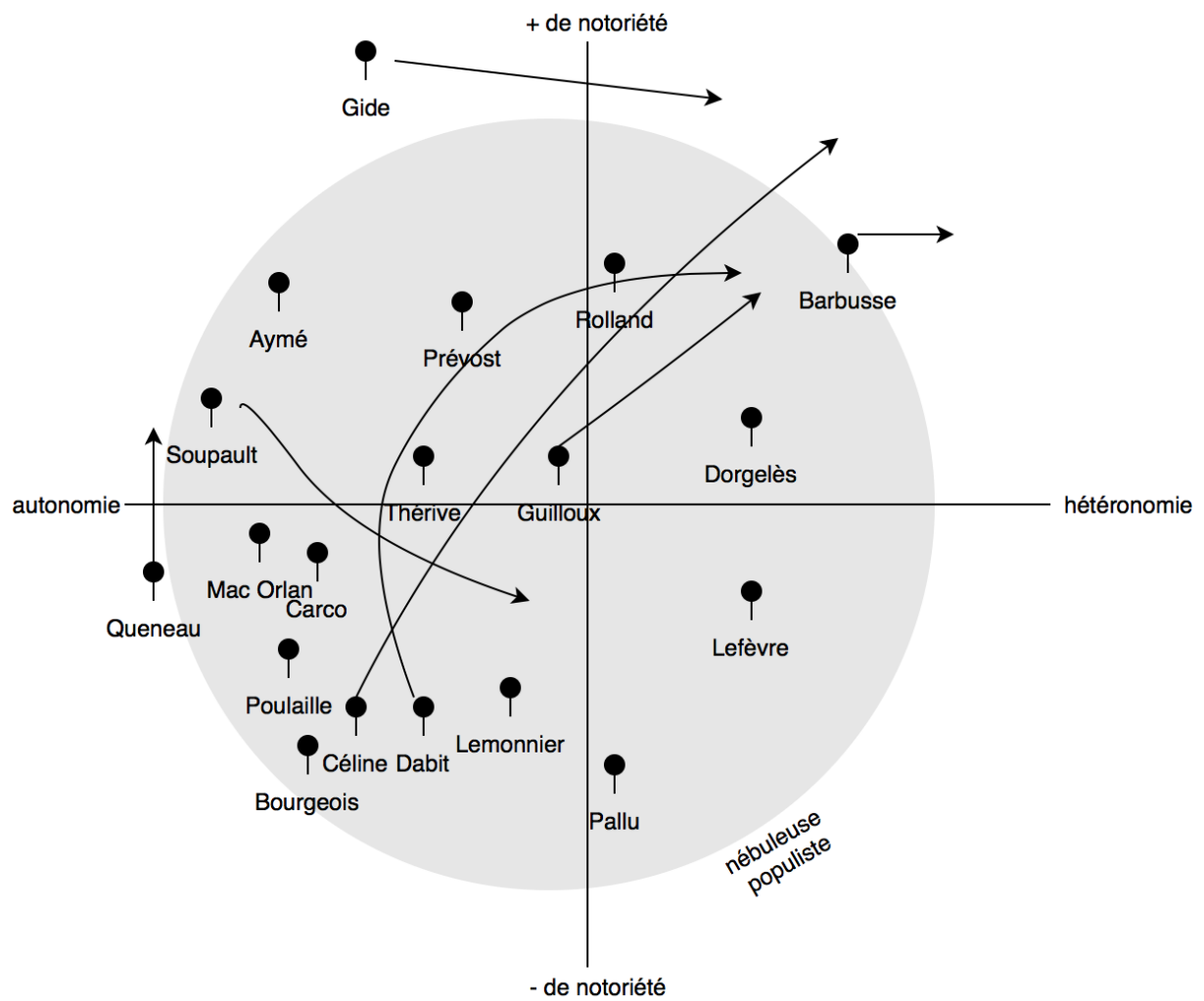
Il serait intéressant d'engager une analyse plus détaillée autant de l'essai de Rosanvallon que de la collection, qui inclut des textes d'auteurs affirmés comme Annie Ernaux, mais aussi des inconnus (quasi) anonymes comme l'ouvrier Anthony, tout en comparant les esthétiques des deux mouvements et d'observer si la proximité que j'ai indiquée ci-dessus se manifeste aussi aux niveaux plus profonds. Cela prouverait que l'esthétique populiste est plus que le produit de son époque historique : elle peut réapparaître et même informer la production littéraire de l'extrême contemporain.

---

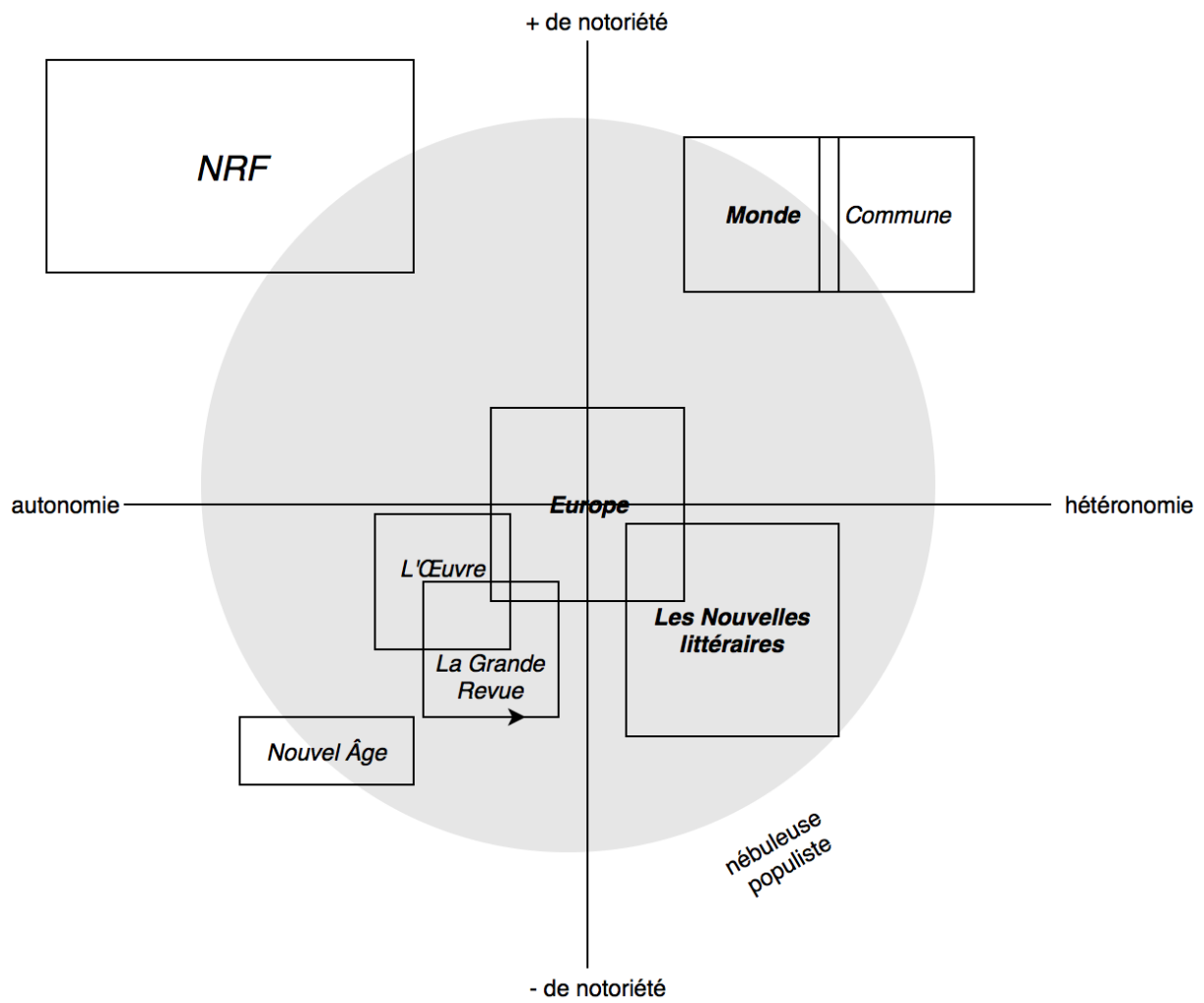
<sup>57</sup> Cf. C. GRENOUILLET, « Raconter le travail : le projet politique du site Internet *Raconter la vie* », dans M. Heck et A. Adler (éd.), *Écrire le travail au XXI<sup>e</sup> siècle, quelles implications politiques ?*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2016, p. 67-79, p. 70.

## Annexes

### Annexe 1 : Schéma des positions approximatives et des trajectoires des auteurs cités et constitution de la nébuleuse populiste



Annexe 2 : Schéma des positions approximatives des revues littéraires cités entre 1928 et 1935



### **Annexe 3 : André Thérive à Léon Lemonnier (14 juillet 1929)**

Cher Monsieur,

Votre lettre et le projet qui nous est cher, me rappellent au devoir de vous écrire. N'oubliez pas le nom de Céline Lhote, qui a publié (Renaissance du Livre) Les Fortifs du paradis et la Petite fille aux mains sales, où il y a la matière, non la forme de romans admirables.

C'est en octobre que paraîtra mon roman et aussi le livre de Deffoux sur le Naturalisme. Double actualité.

Je n'aime pas trop humilisme qui sent son Ch.-L. Philippe. Je me demande si on pourrait lancer dans un nouveau sens, populisme ou démotisme (démotique, etc...).

Vous devez être en vacances, mais si vous venez me voir à la rentrée je vous montrerai quelques articles que j'ai écrits dans l'esprit qui nous séduit tous deux. Pour une fois, je pense en effet qu'il ne faut pas du tout craindre le ridicule. Ce sont les manifestes qui s'imposent à l'histoire et aux manuels, non les œuvres, hélas !

N'oubliez pas comme maîtres C.H. Hirsch, et Chéreau, pour ses œuvres d'autrefois. Et dites-moi qui vous pensez annexer à notre école.

Bonnes vacances, puisque vous êtes universitaire, et que ce mot n'est pas vain pour vous. Et au revoir, j'espère, au plus tôt.

A. Thérive

Que pensez-vous de Bove ? Je ne trouve pas cela réaliste pour un sou...

A. THERIVE, « Lettre à Léon Lemonnier », 14 juillet 1929, Bibliothèque nationale de France, NAF14111, p. 193-194, soulignage repris de l'original.

#### **Annexe 4 : André Thérive à Léon Lemonnier (5 août 1929)**

Cher Monsieur,

Je ne sais pas trop ce que signifie populiste. (Völkisch se traduit par raciste). Toujours est-il que le mot, réservé à un parti étranger est comme vierge en français.

Puisque vous êtes à Paris voulez-vous que j'aille vous voir jeudi 8, soit à 17 heures, soit (ce que je préférerais) à 21 heures ? Rien ne vaut un entretien.

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. Je vous parlerai de la meilleure façon de récolter des appuis et patronages, et de s'accrocher à l'actualité.

Mille cordiaux sentiments,

A. Thérive

Tout considéré, je vous prête ces deux articulets où il y a une phrase de Lacretelle et une de Montherlant utiles à noter pour vous. Et aussi un rappel de Duhamel, que vous trouveriez aussi dans une brochure sur ce romancier – Ne perdez pas ces textes, je vous prie.

Th.

A. THERIVE, « Lettre à Léon Lemonnier », 5 août 1929, Bibliothèque nationale de France, NAF14111, p. 195-196, soulignage repris de l'original.

Diffusion non autorisée



Diffusion non autorisée

E.

né

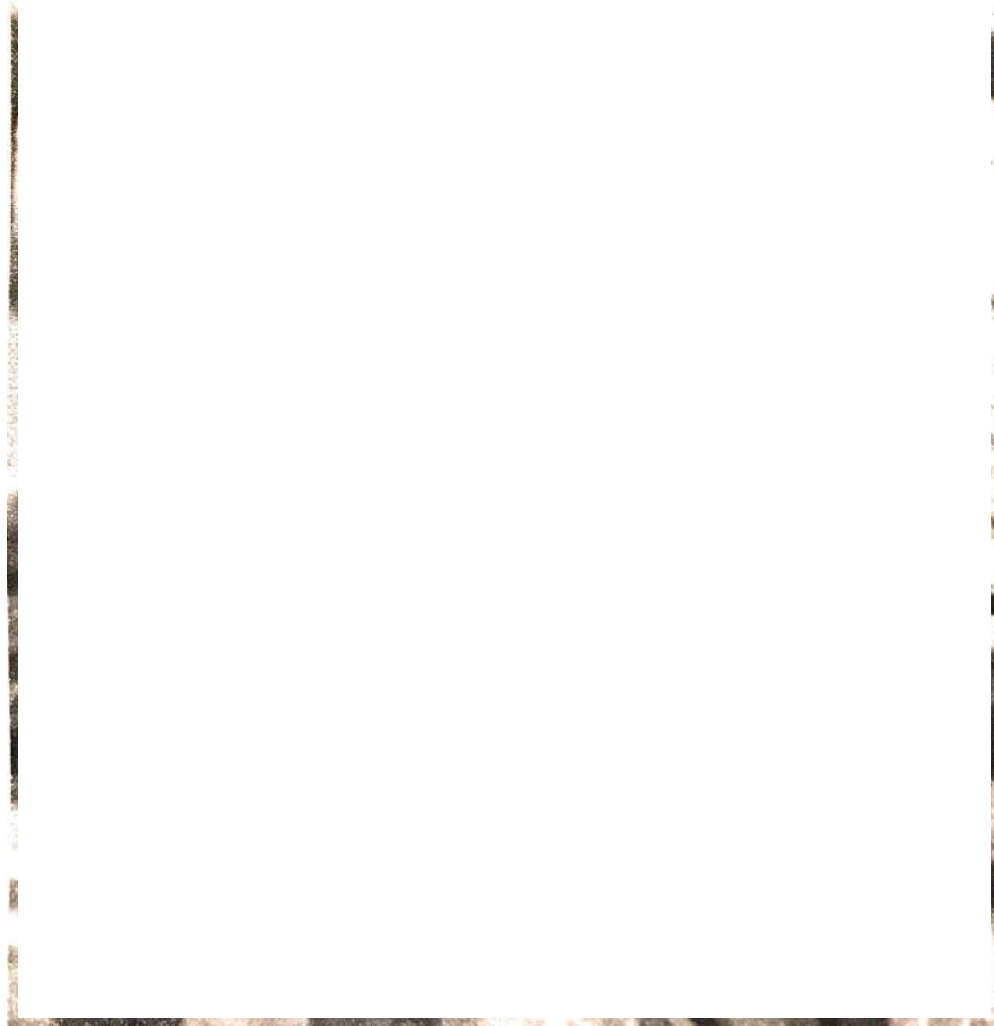
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10506793t/f1.item.r=Atget%20Marchand%20de%20paniers>].

Diffusion non autorisée

Photographie tiré de P. HAMP, « Mineurs », dans Horizons de France (éd.), *La France travaille I*, Paris, Horizons de France, 1932, p. 13-76, p. 75.

Diffusion non autorisée

## Diffusion non autorisée



Tiré de : P. HAMP, « Mineurs », dans Horizons de France (éd.), *La France travaille I*, Paris, Horizons de France, 1932, p. 13-76, p. 21.

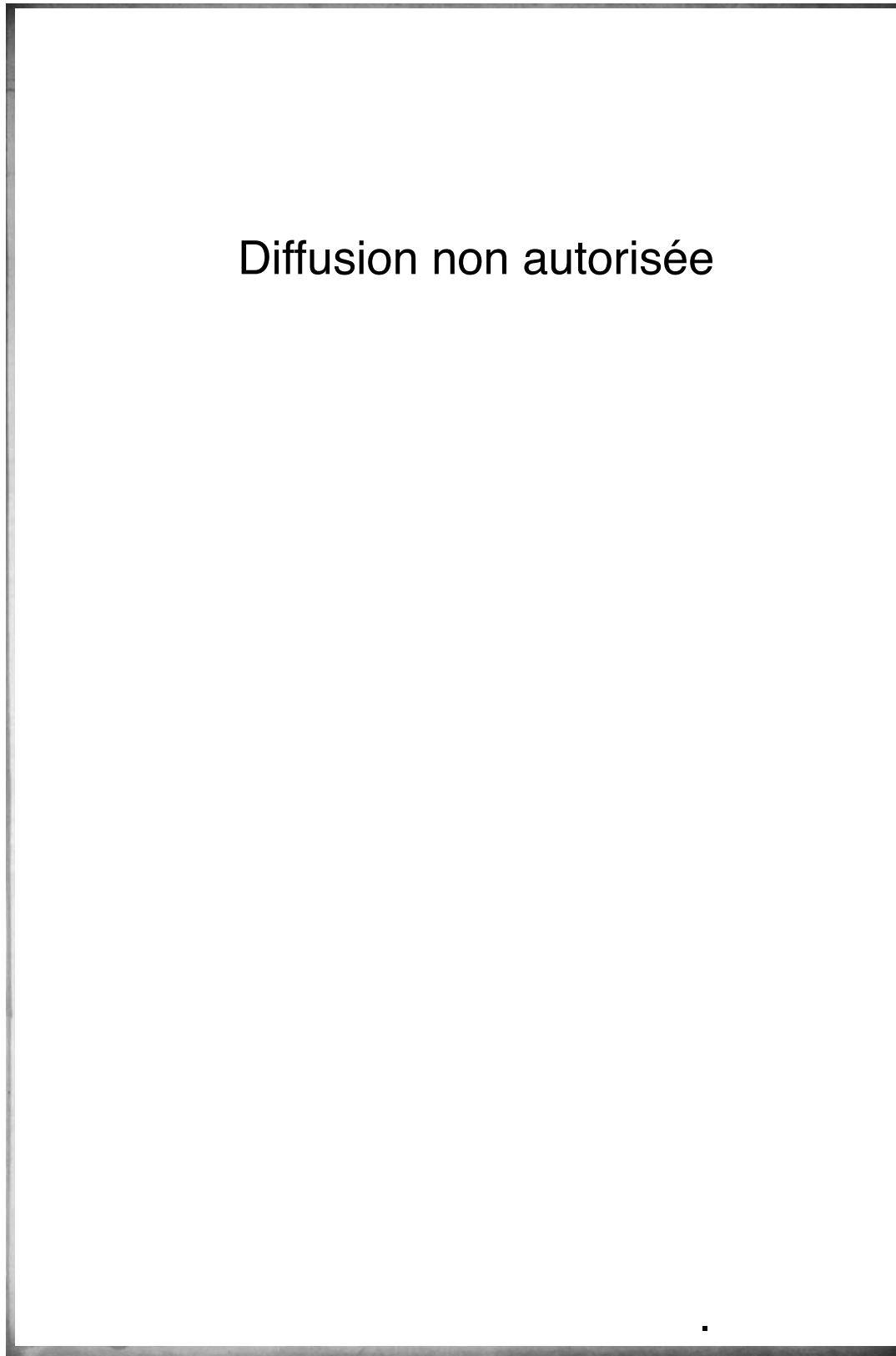
Diffusion non autorisée

Tiré de : P. HAMP, « Mineurs », dans Horizons de France (éd.), *La France travaille I*, Paris, Horizons de France, 1932, p. 13-76, p. 14.

Diffusion non autorisée

Tiré de : P. HAMP, « Mineurs », dans Horizons de France (éd.), *La France travaille I*, Paris, Horizons de France, 1932, p. 13-76, p. 74.

Annexe 12 : Première page de « Les Ouvrières de Paris » avec la photo de Germaine Krull, « *Celle-là aime l'usine* »



E. BERL et G. KRULL, « Les ouvrières de Paris I », *VU*, n° 247, 1932, p. 1925-1928, p. 1925.

Diffusion non autorisée

Tiré de : E. BERL et G. KRULL, « Les ouvrières de Paris VI », *VU*, n° 252, 1933, p. 43-47, p. 47.



Diffusion non autorisée

Tiré de : BRASSAI, *Brassai. Le flâneur nocturne*, S. Aubenas et Q. Bajac (éd.), Paris, Gallimard, 2012, cliché 98.

## Bibliographie

### Corpus primaire

EUGENE DABIT

#### *Textes narratifs*

*L'Hôtel du Nord*, Paris, Denoël, 1956.

*La Zone verte*, Paris, Gallimard, 1935.

*Petit-Louis*, Paris, Gallimard, 1988.

*Un mort tout neuf*, Paris, Éd. Sillage, 2009.

*Villa Oasis ou les faux bourgeois*, Paris, Gallimard, coll. « Collection l'imaginaire », n° 388, 1998.

*Ville lumière*, 3. éd, Paris, Dilettante, 1990.

#### *Essais*

*Faubourgs de Paris*, Paris, Gallimard, 1990.

*Journal intime. 1928 - 1936*, Paris, Gallimard, 1989.

#### *Articles de presse*

« Découvertes », dans *Le Mal de vivre*, Paris, Gallimard, 1939, p. 256-261.

« Rétrospective Loutreil (1885-1925) », *Europe*, n° 39, 15 mars 1926, p. 426-428.

#### *Correspondances*

Correspondance privée, 17 décembre 1930. Bibliothèque nationale de France, NAF-14111, 34.

Correspondance privée, 17 février 1930. Bibliothèque nationale de France, NAF-14111, 33.

Avec Roger MARTIN DU GARD, *Eugène Dabit, Roger Martin Du Gard: Correspondance I: (1927-1929)*, Pierre Bardel (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1986.

Avec Roger MARTIN DU GARD, *Eugène Dabit, Roger Martin Du Gard: Correspondance II: (1930-1936)*, Pierre Bardel (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1986.

LEON LEMONNIER

#### *Romans*

*La Femme sans péché*, Paris, Flammarion, 1927.

#### *Autour du manifeste*

« Du naturalisme au populisme », *La Revue mondiale*, 1<sup>er</sup> octobre 1929.

« Encore un manifeste ? “Front littéraire commun” », *L'Œuvre*, 14 mai 1935, p. 5.

- « Front littéraire commun », *La Grande Revue*, juillet 1935, p. 22-26.
- « Front littéraire commun », *Mercure de France*, n° 890, 15 juin 1935, p. 225-236.
- « Le roman populiste », *Le Mercure de France*, 15 novembre 1929, p. 5-19.
- « Populisme », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 18 janvier 1930, p. 4.
- « Populistes d'hier et de demain », *L'Œuvre*, 15 octobre 1929, p. 5.
- « Réponse à l'enquête sur Émile Zola et la nouvelle génération », *Monde*, 2 novembre 1929, p. 3.
- « Un manifeste littéraire : le roman populiste », *L'Œuvre*, 27 août 1929.
- Manifeste du roman populiste*, Paris, Jacques Bernard, 1930.
- Populisme*, Paris, La Renaissance du Livre, 1931.

PIERRE MAC ORLAN

*Textes narratifs*

*Le Quai des brumes*, Paris, Gallimard, 1927.

*Marguerite de la nuit. Suivi de À l'hôpital Marie Madeleine*, Paris, Grasset, 1925.

*Essais*

« Atget », dans Pierre Mac Orlan, *Masques sur mesure*, Paris, Cercle du bibliophile, 1970, p. 348-361.

« Le Décor sentimental », dans Pierre Mac Orlan, *Masques sur mesure*, Paris, Cercle du bibliophile, 1970, p. 13-108.

« Le Fantastique », dans *Œuvres complètes VI*, Évreux, Cercle du bibliophile, 1969, p. 329-342.

*Chroniques de la fin d'un monde*, Paris, Arléa, 2010.

*Écrits sur la photographie*, Clément Chéroux (éd.), Paris, Textuel, 2011.

*Petit manuel du parfait aventurier*, Sylvain Goudemare (éd.), Paris, Éd. Sillage, 2009.

*Rues secrètes*, Paris, Arléa, 2009.

*Préfaces et articles de presse*

« A propos du *Quai des brumes* », *Le Figaro*, 18 mai 1938, p. 4.

« Belleville & Ménilmontant. Préface de Willy Ronis, Belleville-Ménilmontant », dans Pierre Mac Orlan, *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2011, p. 75-79.

« Considérations sur le sang et sur sa valeur », dans Pierre Mac Orlan, *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, Paris, Phébus, 2000, p. 67-68.

« Désarroi littéraire », dans Pierre Mac Orlan, *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, Paris, Phébus, 2000, p. 105-108.

« L'art littéraire d'imagination et la photographie », dans *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2011, p. 53-57.

« La photographie et la poésie du monde », dans *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2011, p. 119-123.

« Le demi-jour européen », dans Pierre Mac Orlan, *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, Francis Lacassin (éd.), Paris, Phébus, 2000, p. 109-113.

« Le fantastique criminel », dans Pierre Mac Orlan, *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, Francis Lacassin (éd.), Paris, Phébus, 2000, p. 69-72.

« Préface », dans André Kertész et Pierre Mac Orlan, *Paris vu par André Kertész*, sans lieu, 1934.

« Quatre serviteurs du démon des pensées secrètes », dans Pierre Mac Orlan, *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, Francis Lacassin (éd.), Paris, Phébus, 2000, p. 73-77.

## HENRY POULAILLE

### *Textes narratifs*

*Le Pain quotidien*, Paris, Grasset, 1986 ; version originale : *Le Pain quotidien*, Paris, Librairie Valois, coll. « Les Romans du nouvel âge », 1931.

*Seul dans la vie à quatorze ans*, Paris, Stock, 1980.

### *Essais*

*La littérature et le peuple*, Jérôme Radwan (éd.), Bassac, Plein chant, « Nouvel âge littéraire 2 », 2003.

*Nouvel âge littéraire*, Bassac, Plein Chant, 1986.

### *Articles de presse*

« Réponse à l'enquête sur Émile Zola et la nouvelle génération », *Monde*, 2 novembre 1929, p. 3.

« Réponse à l'enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, 13 octobre 1928, p. 6.

## ANDRE THERIVE

### *Textes narratifs*

*Le Charbon ardent*, Paris, Grasset, 1929.

### *Essais*

*Le Français, langue morte ?*, Paris, Plon, 1923.

### *Articles de presse*

« Journalisme », dans Editions Horizons de France (éd.), *La France travaille II*, Paris, Horizons de France, 1934, p. 382-395.

- « La poésie sans fil », *La Revue critique des idées et des livres*, XXX, n° 179, 25 décembre 1920, p. 651-662.
- « Les livres : Eugène Dabit, *Un mort tout neuf* », *Le Temps*, 22 mars 1934, p. 3.
- « Les livres », *Le Temps*, 10 janvier 1930, p. 3.
- « Les romans et le peuple », *L'Opinion*, 24 octobre 1925, p. 15-17.
- « Plaidoyer pour le naturalisme », *Comœdia*, 5 mars 1927, p. 1.
- « Un retour offensif du naturalisme », *La Revue critique des idées et des livres*, 25 novembre 1920, p. 455-460.
- « Une nouvelle école littéraire : le Populisme », *Europe Centrale*, 9 novembre 1929, p. 90sq.

#### AUTRES ECRIVAINS

##### *Œuvres romanesques et poétiques citées*

- AGEE James et Walker EVANS, *Let us now praise famous men*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1969.
- ARAGON Louis, « Le Paysan de Paris », dans Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, éd. par Olivier Barbarant, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2007, p. 143-301.
- AYME Marcel, *La Rue sans nom*, *Œuvres romanesques complètes I*, Yves-Alain Favre (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1989 ; version originale : *La Rue sans nom*, Paris, Gallimard, 1930.
- BARBUSSE Henri, *Le Feu. Journal d'une escouade*, Paris, Gallimard, 2013.
- BERNADOTTE Henry de, *Les Chemineaux de l'Orient*, Paris, Albert Messein, 1921.
- BOURGEOIS Lucien, *Faubourgs. Douze récits prolétariens*, Bassac, Plein chant, 2015.
- *Poèmes des faubourgs et d'ailleurs*, Bassac, Plein chant, 2015.
- BRETON André, « Les Vases communicants », dans André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1992, vol. II, p. 101-215.
- *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 2001.
- *Nadja*, repris dans *Œuvres complètes I*, Marguerite Bonnet (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1988.
- CARCO Francis, *L'Équipe. Roman des Fortifs*, Paris, Albin Michel, 1925.
- CELINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, *Romans I*, Henri Godard (éd.), Nouv. éd., Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1992.
- DE BERANGER Pierre Jean, « La fée aux rimes », dans *Dernières chansons de P.J. Béranger (1834-1851)*, Paris, 1842, p. 232.
- DORGELES Roland, *Le Château des brouillards*, Paris, Albin Michel, 1932.
- GENEVOIX Maurice, *Ceux de 14*, Charles Rivet (éd.), Paris, Larousse, 2012.
- GUILLOUX Louis, *Carnets, II: 1944/1974*, Paris, Gallimard, 1982.
- *La Maison du peuple*, suivi de *Compagnons*, Paris, Grasset, 2004.
- HAMP Pierre, *Mes métiers*, Paris, Gallimard, 1929.

- HUGO Victor, *Les Misérables*, Maurice Allem (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2001.
- NIZAN Paul, *Antoine Bloyé*, 1. éd, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », n° 50, 2005.
- PALLU Jean, *L'Usine*, Emmanuel Bluteau (éd.), Le Raincy, La Thébaïde, 2018.
- PREVOST Jean, *Faire le point*, Abbeville, F. Paillart, 1931.
- *Les frères Bouquiquant*, Paris, Gallimard, 2000.
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu IV : Le Temps retrouvé*, Yves Baudrier, Jean-Yves Tadié, Anne Chevalier et Eugène Nicole (éd.), Paris, Gallimard, 1989.
- QUENEAU Raymond, *Le Chiendent, Œuvres complètes II : Romans I*, Henri Godard (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2002.
- SOUPAULT Philippe, *Les Dernières nuits de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Collection l'imaginaire », n° 374, 1997.

*Essais cités*

- BATAILLE Georges, « Abattoir », *Documents*, vol. 6, 1929, p. 329.
- BARBUSSE Henri, « Préface d'Henri Barbusse à l'édition de 1931 », dans Lucien Bourgeois, *Faubourgs. Douze récits prolétariens*, Bassac, Plein chant, 2015, p. 167-168.
- BAUDELAIRE Charles, « Le peintre de la vie moderne », dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1976, p. 1152-1192 & 1711-1713.
- BENDA Julien, *La trahison des clercs*, 29<sup>e</sup> éd., Paris, Grasset, 1926.
- BENJAMIN Walter, « Kleine Geschichte der Photographie », dans *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2012, p. 45-64.
- « Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Gesammelte Schriften 5: Das Passagen-Werk*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1989, p. 60-77.
- « Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts », dans Walter Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Siegfried Unseld (éd.), Francfort, Suhrkamp, 1961, p. 185-200.
- BERL Emmanuel, *Mort de la pensée bourgeoise*, Paris, R. Laffont, 1970.
- BONTEMPELLI Massimo, « Analogies », « 900 ». *Cahiers d'Italie et d'Europe*, vol. 4, t 1927, p. 7-13.
- « Conseils », « 900 ». *Cahiers d'Italie et d'Europe*, vol. 3, printemps 1927, p. 7-13.
- « Fondements », « 900 ». *Cahiers d'Italie et d'Europe*, vol. 2, hiver 1926, p. 7-12.
- « Justification », « 900 ». *Cahiers d'Italie et d'Europe*, vol. 1, automne 1926, p. 9-12.
- « L'Avventura novecentista », dans *Opere scelte*, sans lieu, Mondadori Editore, 1978, p. 747-803.
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes I*, Marguerite Bonnet (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1999.
- *Position politique du surréalisme* [1935], repris dans *Œuvres complètes II*, Marguerite Bonnet (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1992.

- *Second manifeste du surréalisme*, repris dans *Œuvres complètes I*, Bonnet, Marguerite (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1999.
- CAMUS Albert, « Avant-propos », dans Louis Guilloux, *La Maison du peuple*, suivi de *Compagnons*, Paris, Grasset, 2004, p. 11-16.
- CARCO Francis, *De Montmartre au Quartier Latin*, Paris, Albin Michel, 1927.
- CARNE Marcel, *Ma Vie à belles dents. Mémoires*, Paris, L'Archipel, 1996.
- CELINE Louis-Ferdinand, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937.
- COCTEAU Jean, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926.
- COLLECTIF (éd.), *Hommage à Eugène Dabit*, Paris, Gallimard, 1939.
- COURBET Gustave, *Peut-on enseigner l'art ?*, Caen, L'Echoppe, 1990.
- DANIEL-ROPS, *Notre inquiétude. Essais*, Paris, Perrin, 1927.
- FOURNEL Victor, *Les rues du vieux Paris. Galerie populaire et pittoresque*, Paris, Firmin-Didot, 1879.
- HAMP Pierre, *L'Art et le travail*, Paris, Stock, 1923.
- HUGO Victor, *William Shakespeare*, Dominique Peyrache-Leborgne (éd.), Paris, Flammarion, 2003.
- LAPOINTE Savinien, *Une voix d'en bas. Poésies*, Paris, Bureau de l'imprimerie, 1844.
- MASSIS Henri, « Les chapelles littéraires », *La Revue universelle*, vol. 5, 1921, p. 221-236.
- *Dix ans après. Réflexions sur la littérature d'après-guerre.*, Paris, Desclée de Brouwer, 1932.
- MICHELET Jules, *Le Peuple*, Paul Viallaneix (éd.), Paris, Flammarion, 1974.
- NORTON CRU Jean, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Étincelles, 1929.
- PAULHAN Jean, *Les fleurs de Tarbes*, *Œuvres complètes III*, Bernard Baillaud (éd.), Paris, Gallimard, 2011.
- QUENEAU Raymond, « Lectures pour un front », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Ed. revue et augmentée., Paris, Gallimard, 1973, p. 157-220.
- « Préface », dans Pierre Mac Orlan, *Œuvres complètes I*, Gilbert Sigaux (éd.), Évreux, Cercle du bibliophile, 1969, p. VII-XX.
- RIVIERE Jacques, « La crise du concept de littérature », *N.R.F.*, n° 125, 1924, p. 159-170.
- *Le Roman d'aventure*, Alain Clerval (éd.), Paris, Des Syrtes, 2000. Publication originale comme « Le roman d'aventure », *NRF*, vol. 53-54-55, mai 1913, p. 748-765, 914-932, 56-77.
- ROLLAND Romain, *Le Théâtre du peuple*, Chantal Meyer-Plantureux (éd.), Bruxelles, Complexe, 2003.
- SAINTYVES Pierre, *Manuel de folklore*, Paris, Librairie Emile Nourry, 1936.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 2008.
- THIERRY Albert, « Des conditions de la paix », dans Centre international de recherches sur l'anarchisme (éd.), *Refuser de parvenir. Idées et pratiques*, Paris/Lausanne, Nada éditions, 2016, p. 279-286.

TRUC Gonzague, « Sur l' "école" ou l' "esprit" d'action française en littérature », *La Revue des vivants*, vol. 9-10, octobre 1932, p. 401-407.

— *Apologie pour l'Action française*, Paris, Editions Bossard, 1926. In-16.

VALERY Paul, *La Crise de l'esprit* [1919], repris dans *Œuvres I*, Jean Hytier (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1957. 988-1014.

VENDRYES Joseph, *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1968.

VLAMINCK Maurice, « De L'Hôtel du Nord à Sébastopol », dans Collectif (éd.), *Hommage à Eugène Dabit*, Paris, Gallimard, 1939, p. 127-130.

### *Correspondances*

CELINE Louis-Ferdinand, Correspondance privée, 22 juin 1936. Bibliothèque nationale de France, NAF-14111, 30.

DUBOURG Maurice et André GIDE, *Eugène Dabit et André Gide*, Avec 18 lettres inédites d'André Gide, Paris, Plaisir du bibliophile, 1953.

### *Ouvrages photographiques et reportages*

ATGET Eugène, *Marchand de paniers*, 1899, Photographie positive sur papier albuminé, d'après négatif sur verre au gélatino-bromure, 22,2 x 17,1 cm. BnF, Estampes Oa 615 t.1, microfilm G067180.

BERL Emmanuel et Germaine KRULL, « Les ouvrières de Paris », *VU*, n° 247-252, 1933 1932, p. 1925-1928, 2011-2014, 2047-2051, 2079-2082, 12-15, 43-47.

BRASSAI, *Brassai. Le flâneur nocturne*, Sylvie Aubenas et Quentin Bajac (éd.), Paris, Gallimard, 2012.

CENDRARS Blaise et Robert DOISNEAU, *La Banlieue de Paris*, Paris, P. Seghers, 1949. Éd. originale illustrée de 130 photogr. en noir et blanc reproduites à pleine page en héliogravure.

DANJOU Henri et Germaine KRULL, « Les clochards dans les bas-fonds de Paris », *VU*, n° 31, 1928, p. 668-670.

EDITIONS HORIZONS DE FRANCE (éd.), *La France travaille I*, Préface de Paul Valéry, Paris, Horizons de France, 1932.

— *La France travaille II*, Paris, Horizons de France, 1934.

HAMP Pierre, « Mineurs », dans Horizons de France (éd.), *La France travaille I*, Paris, Horizons de France, 1932, p. 13-76.

PREVOST Jean, « Mariniers et bateliers », dans Horizons de France (éd.), *La France travaille I*, Paris, Horizons de France, 1932, p. 141-164.

RIM Carlo, « La Villette rouge », *VU*, n° 166, 1931, p. 698-700.

STEICHEN Edward, « The FSA Photographers », dans Thomas J. Maloney (éd.), *US Camera 1939*, New York, William Morrow & Co, 1938, p. 44-45.

VALERY Paul, « Préface », dans Editions Horizons de France (éd.), *La France travaille I*, Préface de Paul Valéry, Paris, Horizons de France, 1932, p. 7-11.



*Films cités*

- CARNE Marcel, *Hôtel du Nord*. *Édition Collector*, MK2 éditions, 2006, 2 DVD, 01:32:17.
- *Le Quai des brumes*, StudioCanal vidéo/Universal music, 2004, 01:27:01.
- DUVIVIER Julien, *La Bandera*, M6 interactions, 2007, DVD, 01:36:00.
- *La Belle équipe*, Pathé distribution / Fox Pathé Europa, 2017, DVD, 01:43:00.
- RENOIR Jean, *La Vie est à nous*, Ciné Archives, 2016, 01:01:42.
- *Le Crime de Monsieur Lange*, StudioCanal vidéo/Universal music, 2004, DVD, 1:16:27.

*Critique littéraire, critique du cinéma et de la photographie*

- AMBRIERE Francis, « Eugène Dabit », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 8 février 1930, p. 3.
- ANONYME, « La belle équipe », *L'Humanité*, 2 octobre 1936, p. 4.
- « Les livres. La résolution de Kharkov », *L'Humanité*, 20 octobre 1931, p. 4.
- « Les livres. La résolution de Kharkov », *L'Humanité*, 03 novembre 1931, p. 4.
- « Une vigoureuse manifestation contre la littérature pseudo-prolétarienne », *L'Humanité*, 8 décembre 1931, p. 2.
- « Vernissage au Gaillac », *Bec et ongles*, 21 octobre 1933, p. 14.
- ANTOINE, « “La belle équipe” au cinéma “Le Paris” », *Le Journal*, 26 septembre 1936, p. 8.
- ARAGON Louis, « Livres : Antoine Bloyé », *Commune*, vol. 7-8, sans date, p. 824-826.
- *Pour un réalisme socialiste*, Paris, Denoël et Steele, 1935.
- ARLAND Marcel, « Réponse à l'enquête sur Emile Zola et la nouvelle génération », *Monde*, 16 novembre 1929, p. 4.
- « Sur un nouveau mal du siècle », *N.R.F.*, n° 125, 1924, p. 149-158.
- AYME Marcel, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 9 août 1930, p. 4.
- BARBUSSE Henri, « Émile Zola », *Monde*, 6 octobre 1928, p. 4.
- « Notre enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, 20 octobre 1928, p. 4.
- « Ouvrir les chemins », *Monde*, 9 juin 1928, p. 6.
- BERNARD Marc, « Le souvenir d'Eugène Dabit », *La Lumière*, 5 septembre 1936.
- BLOCH Jean-Richard, « Littérature prolétarienne et littérature bourgeoise », *Europe*, n° 85, 15 janvier 1930, p. 110-111.
- « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 8 février 1930, p. 1.
- BOISSON Marius, « Populisme, nouvelle école !... », *Comœdia*, 6 septembre 1929, p. 3.
- BOULENGER Marcel, « Le “populisme” et le cas d'Eugène Sue », *Le Figaro*, 8 septembre 1929, p. 5.
- BOUNINE Ivan, « Le fol artiste », *Europe*, n° 1, février 1923, p. 62-74.

- CARNE Marcel, « Ce qu'on ne verra pas dans *Hôtel du Nord* », *Cinéma*, spécial Noël, décembre 1938.
- « Le cinéma et le monde », *Cinéma*, novembre 1938, p. 9-12.
- « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », *Cinéma*, vol. 13, novembre 1933, p. 12-14.
- CELINE Louis-Ferdinand, *Céline et l'actualité littéraire. 1932-1957 I*, Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Cahiers Céline », 1976.
- CHARENSOL Georges, « Écoles et populisme », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 28 décembre 1929, p. 10.
- CHARPENTIER John, « Les romans », *Mercur de France*, n° 789, 1<sup>er</sup> mai 1931, p. 663-668.
- « Les romans », *Mercur de France*, n° 822, 15 septembre 1932, p. 653-658.
- COSSIN Jacques, « Enquête internationale sur le populisme », *La Grande Revue*, octobre 1930, p. 529-546, 208-231, 398-415, 587-622.
- COULAUD Yvon, « Visite à Joinville. Promenade et curiosité... et dix minutes d'équilibre ! », *Constellations*, avril 1936, p. 6.
- CREMIEUX Benjamin, « Le bilan d'une enquête », *N.R.F.*, n° 120, 1923, p. 287-294.
- DELREE Thérèse, « L'imprimerie au studio: Jean Renoir tourne "Sur la cour" », *Pour vous*, n° 363, 31 octobre 1935, p. 10-11.
- DERAIN Lucie, « La poésie de la Rue à la manière de Villon. *La Rue sans nom* », *Cinéma*, n° 272, 4 janvier 1934, p. 17.
- DURTAİN Luc, « Chômage », *VU*, n° 213, 1932, p. 506-507bis.
- « Réponse à l'enquête à propos des écoles littéraires », *La Revue mondiale*, 15 novembre 1929, p. 241.
- « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 23 août 1930, p. 4.
- « Réponse à l'enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, 9 août 1928, p. 4.
- *L'Autre Europe : Moscou et sa foi*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1928.
- DUVAL Jean, « Comptes rendus: Eugène Dabit - *Villa Oasis ou les Faux Bourgeois* », *Europe*, 15 septembre 1932, p. 120-122.
- EDSCHMID Kasimir, « La situation des Intellectuels en Allemagne », *Europe*, n° 1, février 1923, p. 88-101.
- ENGELSON Suzanne, « Littérature marxiste », *Nouvel âge*, n° 5, mai 1931, p. 469.
- FAYARD Jean, « Hôtel du Nord », *Candide*, 21 décembre 1938.
- « Les Films nouveaux. La belle équipe », *Candide*, 24 septembre 1936, p. 17.
- « Les Films nouveaux. Le Crime de Monsieur Lange », *Candide*, 20 février 1936, p. 19.
- FEGDAL Charles, « Le Salon populiste sous le signe des châtaignes », *La semaine à Paris*, vol. 596, 20 octobre 1933, p. 5-6.
- FREVILLE Jean, « Les livres. Revues révolutionnaires », *L'Humanité*, 12 janvier 1931, p. 4.

- « Une littérature de soumission », *L'Humanité*, 2 février 1932, p. 4.
- « Zola et nous », *L'Humanité*, 24 mars 1931.
- GACHON Lucien, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 30 août 1930, p. 5.
- GAUMENT Jean et Camille CE, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 6 septembre 1930, p. 6.
- GENEVOIX Maurice, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 2 août 1930, p. 4.
- GOREL Michel, « Des gratte-ciel d'Amérique aux faubourgs parisiens », *Cinémonde*, n° 277, 8 février 1934, p. 114.
- GUEHENNO Jean, « Notes de lecture : Le Secret », *Europe*, n° 85, 15 janvier 1930, p. 112-116.
- « Notes de lecture : Littérature prolétarienne », *Europe*, 15 décembre 1931, p. 568-576.
- GUILLOUX Louis, « Compte rendu : Eugène Dabit - *L'Hôtel du Nord* », *Monde*, 30 mai 1930, p. 4.
- « Compte rendu: Jacques Chardonne - Les Varais », *Europe*, n° 83, 15 novembre 1929, p. 460-462.
- « Compte-rendu: Henry Poulaille, *Nouvel âge littéraire* », *Europe*, n° 95, 15 novembre 1930, p. 411-413.
- « Compte-rendu: Jean Pallu, *L'Usine* », *Europe*, n° 106, 15 octobre 1931, p. 262-263.
- « Réponse à l'enquête sur Emile Zola et la nouvelle génération », *Monde*, 26 octobre 1929, p. 4.
- HABARU Augustin, « L'oubli de Zola », *Monde*, 1<sup>er</sup> juin 1929, p. 4.
- « Notre grande enquête. Littérature prolétarienne ? », *Monde*, 8 avril 1928, p. 4.
- « Populisme ? », *Monde*, 21 décembre 1929, p. 3.
- HUBERMONT Pierre et Albert AYGUESPARSE, « Réponse à l'enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, 15 septembre 1928, p. 5.
- JALOUX Edmond, « L'Esprit des livres. Un mort tout neuf, par Eugène Dabit - Mythologie personnelle, par Maxime Alexandre », *Les nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 28 avril 1934, p. 3.
- JAMMES Francis, « Lettre de Francis Jammes à Henry Pourrat sur le roman paysan », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 26 juillet 1930, p. 1-2.
- JEANSON Henri, « Jean Renoir. Le plus grand metteur en scène du parti communiste français », *La Flèche*, 12 août 1938, p. 35-36.
- « Lettre à Eugène Dabit », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 24 décembre 1938, p. 4.
- JOLINON Joseph, « Réponse à l'enquête sur Emile Zola et la nouvelle génération », *Monde*, 26 octobre 1929, p. 4.

- LAMANDE André, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 6 septembre 1930, p. 6.
- LAURY Jean, « Au Marivaux *Hôtel du Nord* », *Le Figaro*, 22 décembre 1948.
- LEFEVRE Frédéric, « La littérature et le peuple », *La Voix*, 15 juin 1930, p. 4.
- « La littérature et le peuple. Une heure avec Eugène Dabit », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 27 décembre 1930, p. 1 et 7.
- « Le populisme et *Le Charbon ardent* », *La Voix*, 20 octobre 1929, p. 4.
- « Marcel Aymé, romancier populiste », *La Voix*, 24 novembre 1929, p. 4.
- « Un nouveau réalisme », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 6 septembre 1930, p. 3.
- « Une heure avec M. André Thérive », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 17 janvier 1931, p. 1-2.
- « Une heure avec M. André Thérive », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 23 juin 1928, p. 1 et 8.
- LOT Fernand, « Les nouveaux films. La belle équipe », *Comœdia*, 26 septembre 1936, p. 4.
- « Les nouveaux films. Le Crime de M. Langes [sic!] », *Comœdia*, 8 janvier 1936, p. 4.
- MARYE Édouard, « Romans. La Femme sans péché », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 16 novembre 1929.
- MORAND Paul, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 6 septembre 1930, p. 6.
- PICARD Gaston, « Faut-il revenir aux Écoles littéraires ? », *La Revue mondiale*, 15 novembre 1929, p. 233-263, 343-367.
- POURRAT Henri, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 13 septembre 1930, p. 7.
- RAGEOT Georges, « La jeune génération et Zola », *Monde*, 19 octobre 1929, p. 3.
- REDACTION MONDE, « A tous ! », *Monde*, n° 1, 6 septembre 1928, p. 1.
- « Littérature prolétarienne ? », *Monde*, n° 3, 23 juin 1928, p. 1.
- REDACTION NOUVEL AGE, « Au lecteur », *Nouvel âge*, n° 1, janvier 1931, p. 1-2.
- REMY Tristan, « Compte-rendu: Lucien Bourgeois, *Faubourgs* », *Europe*, n° 106, 15 octobre 1931, p. 266-267.
- « Front littéraire commun ? Front littéraire unique ? Une réponse de Tristan Rémy », *L'Œuvre*, 2 juillet 1935, p. 5.
- « Réponse à l'enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, 6 octobre 1928, p. 6.
- REUILLARD Gabriel, « Réponse à l'enquête à propos des écoles littéraires », *La Revue mondiale*, 15 novembre 1929, p. 354-355.
- RICTUS Jehan, « Réponse à l'enquête *Roman paysan et littérature prolétarienne* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 13 septembre 1930, p. 7.
- SADOUL Georges, « A propos de quelques films récents », *Commune*, vol. 39, novembre 1936, p. 372-379.

- SOUPAULT Philippe, « Compte Rendu : Eugène Dabit – *Un mort tout neuf* », *Europe*, n° 135, mars 1934, p. 447-448.
- STEPHAN Raoul, « Le populisme et le roman populiste », *La Grande Revue*, juillet 1938, p. 512-523.
- TERY Gustave, « Les Vrais Socialistes doivent être Antisémites », *L'Œuvre*, 23 mars 1911.
- TRUC Gonzague, « Du roman et de l'erreur du populisme », *Comœdia*, 10 décembre 1929, p. 3.
- VINNEUIL François, « L'écran de la semaine. *Le Quai des brumes* », *L'Action française*, 20 mai 1938, p. 5-6.
- « L'écran de la semaine. Réalisme : *Hôtel du Nord* », *L'Action française*, 30 décembre 1938.

*Documents divers*

- BRECHT Bertolt, *Kuble Wampe: Protokoll des Films und Materialien*, Wolfgang Gersch et Werner Hecht (éd.), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verl, 1969.
- GILPIN William, *Observations, relative chiefly to picturesque beauty. Made in the year 1772, on several parts of England, particularly the mountains and lakes of Cumberland and Westmoreland II*, London, 1786.
- JEFFORD Edward et John George BARTHOLOMEW, *Paris pour tous*, Paris, J. M. Dent, 1919.
- KROPOTKIN Petr Alekseevič, *La conquête du pain*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Tresse et Stock, 1892.
- NRF, « Publicité pour *Lucie-Paulette* », *Nouvelle Revue Française*, n° 262, juillet 1935, p. 219.
- PREVERT Jacques, *Jenny. Le Quai des brumes. Scénarios*, Paris, Gallimard, 1988.
- PRICE Uvedale, *An essay on the picturesque, as compared with the sublime and beautiful; and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape.*, London, 1796.
- ROH Franz, *Nach-Expressionismus: magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.
- TAYLOR Isidore Justin Séverin, Charles NODIER et Alphonse de CAILLEUX, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Ancienne Normandie I*, sans lieu, 1820.
- VAILLANT-COUTURIER Paul, « Paris encerclé par le prolétariat révolutionnaire », *L'Humanité*, 13 mai 1924, p. 1.
- VERNET Carle, *Cris de Paris*, François-Séraphin (1778-1825) Lithographe Delpech (éd.), Paris, F.-S. Delpech, 1815.

## Bibliographie secondaire

### Généralités

- ALBERT Pierre, *Histoire de la presse*, Paris, Presses Univ. de France, coll. « Que sais-je? », n° 368, 2010.
- ASHOLT Wolfgang, « La critique littéraire et le sens de la vie », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, vol. 34, 3/4, 2010, p. 447-455.
- AUERBACH Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 5. Aufl, Bern, Francke, 1971.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978.
- BAL Mieke, *Travelling concepts in the humanities. A rough guide.*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.
- BARTHES Roland, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, 1968, p. 84-89.
- *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
- BÖHME Gernot, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, sans lieu, Fink, 2001.
- BOWERS Maggie Ann, *Magic(al) realism*, London ; New York, Routledge, 2004.
- CASTORIADIS Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- CERTEAU Michel de, Luce GIARD et Pierre MAYOL (éd.), *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994.
- DEL TORO Alfonso, « En guise d'introduction. Transmédialité – hybridité – translatio – transculturalité : un modèle », dans Alfonso del Toro (éd.), *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques, Europe, Maghreb.*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 39-80.
- ECO Umberto, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teoria della cultura di massa*, Milan, Bompiani, 1994.
- ELLESTRÖM Lars, « The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations », dans Lars Elleström (éd.), *Media borders, multimodality and intermediality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 11-48.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », dans Michel Foucault, *Dits et écrits. 1954-1986*, vol. 4, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.
- *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 2010.
- FREUD Sigmund, « Das Unheimliche », dans Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet XII*, Anna Bernays (éd.), Frankfurt/Main, Fischer, 1999, p. 227-278.
- GADAMER Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1972.
- GUELTON Bernard, « Repérer et jouer la fiction entre deux médias », dans Bernard Guelton (éd.), *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 9-28.

- HABERMAS Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.
- HEMPFER Klaus W., « Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard) », dans Michael Titzmann (éd.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen, De Gruyter, 1991, p. 7-43.
- *Gattungstheorie. Information und Synthese*, Munich, Fink, 1973.
- JAKOBSON Roman, *Questions de poétique*, Tzvetan Todorov (éd.), Tzvetan Todorov (trad.), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Poétique », 1973. Recueil de textes, dont certains écrits avec la collaboration de Petr Bogatyrev. Boris Cazau. Lawrence Jones, Claude Lévi-Strauss, etc., extraits de diverses revues et publications, 1919-1973 et traduits pour la plupart de diverses langues.
- KANA NGUETSE Paul, « Intermédialité et Postcolonialité dans *L'Histoire du fou et Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Béti », dans Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho et Adama Coulibaly (éd.), *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 89-115.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.
- LEONARD Albert, *La Crise du concept de littérature en France au XXe siècle*, Paris, Corti, 1974.
- LOTMAN Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, Rolf-Dietrich Keil (trad.), 4., München, Fink, 1993.
- LUHMANN Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, 1. Aufl., [Nachdr.], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.
- LUKACS Georg, *Balzac et le réalisme français*, Paul Laveau (trad.), Paris, François Maspéro, 1967.
- MEYER Urs, « From Intermediality to Transmediality: Cross-Media Transfer in Contemporary German Literature », dans Nadja Gernalzick et Gabriele Piszcz-Ramirez (éd.), *Transmediality and Transculturality*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2013, p. 27-38.
- MÜLLER-FUNK Wolfgang, *Die Kultur Und Ihre Narrative. Eine Einführung*, Dordrecht, Springer, 2007.
- MUNSTERS Wil, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Paris, Droz, 1991.
- MURAT Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie générale française, 2013.
- NEUMEYER Harald, *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999.
- PAVEL Thomas, *La pensée du roman*, Nouvelle édition, revue et refondue, Paris, Gallimard, 2014.
- PENZENSTADLER Franz, « Elegie und Petrakrismus. Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik », dans *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Actes du colloque de la Freie Universität Berlin, 23.10.-27.10.1991, Stuttgart, Steiner, 1993, p. 77-114.
- RAJEWSKY Irina O., « Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », dans Lars Elleström (éd.), *Media borders, multimodality and intermediality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 51-68.

- *Intermedialität*, Tübingen, Francke, 2002.
- RAUH Andreas, *Die besondere Atmosphäre: ästhetische Feldforschungen*, Bielefeld, transcript, 2012.
- RIPPL Gabriele (éd.), *Handbook of intermediality. Literature - image - sound - music*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2015.
- SEGEBERG Harro, *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- VAN DEN BERG Hubert, « “Übernationalität” der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung », dans Wolfgang Asholt et Walter Fähnders (éd.), *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde - Avantgardekritik - Avantgardeforschung*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 255-288.
- WOLF Werner, « Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies », dans Walter Bernhart, Steven Paul Scher et Werner Wolf (éd.), *Word and Music Studies : Defining the Field*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 37-58.
- « The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature », Ed. Martin Heusser, Andreas Fischer, Andreas H. Jucker, Narr: Tübingen, 2008, p. 15-43.

*Approches narratologiques et analyse littéraire*

- BLANC Jean-Noël, *Polarville : images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses Univ. de Lyon, 1991.
- BLANK Andreas, *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*, Tübingen, Narr, 1991.
- BONOLI Lorenzo, « Ecritures de la réalité », *Poétique*, n° 137, janvier 2004, p. 19-34.
- BOSY Grażyna, « Les Images de la métropole. Entre le fugitif et la contemplation : Charles Baudelaire et l'acte créateur du poète flâneur », dans Angelica Rieger, Angelika Corbineau-Hoffmann et Anne Laporte (éd.), *Paris. Créations d'un espace culturel. Actes de la section 25 du 7ème Congrès de l'Association des Francoromanistes Allemands : « ville, culture, espace » à Essen, 29/09 au 02/10/2010*, Aachen, Shaker, 2011, p. 113-124.
- CHEVALIER Michel (éd.), *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éditions, 1993.
- CHEVALIER Michel, « Géographie et littérature », dans Michel Chevalier (éd.), *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 3-80.
- COLLOMB Michel, *La littérature art déco. Sur le style d'époque*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.
- DENNERLEIN Katrin, *Narratologie des Raumes*, Berlin; New York, De Gruyter, 2009.
- DUBOIS Jacques, *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*, Paris, Éd. du Seuil, 2000.
- GLINOER Anthony, *La littérature frénétique*, 1re éd, Paris, Presses universitaires de France, 2009.



- GUSKI Andreas, *Literatur und Arbeit: Produktionsskizze und Produktionsroman im Russland des 1. Fünfjahrplans (1928-1932)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1995.
- HEINICH Nathalie, « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Mots*, vol. 56, n° 1, 1998, p. 33-49.
- HELLER Leonid, « Remarques sur la littérature factographique en Russie », *Communications*, vol. 71, n° 1, 2001, p. 143-177.
- HORVATH Christina, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- HÜLK Walburga, « Narrative der Krise », dans Uta Fenske, Walburga Hülk et Gregor Schuhen (éd.), *Die Krise als Erzählung: transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*, Bielefeld, Transcript, 2013, p. 113-131.
- ISHIKAWA Kiyoko, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme: Aragon, Breton, Desnos, Soupault*, Paris, France, L'Harmattan, 1998.
- LANTENOIS Annick, « Analyse critique d'une formule : "retour à l'ordre" », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 45, n° 1, 1995, p. 40-53.
- LESCHKE Rainer, « Medientheorie und Krise », dans Uta Fenske, Walburga Hülk et Gregor Schuhen (éd.), *Die Krise als Erzählung: transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*, Bielefeld, Transcript, 2013, p. 9-31.
- LINK Jürgen, « Zum Anteil apokalyptischer Szenarien an der Normalisierung der Krise », dans Uta Fenske, Walburga Hülk et Gregor Schuhen (éd.), *Die Krise als Erzählung*, Bielefeld, transcript Verlag, 2013.
- LOCHARD Yves, *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques (1848 - 1914)*, sans lieu, Presses Universitaire de Vincennes, 1998.
- MEAUX Danièle, « La tentative d'une forme policière alliant le texte et la photographie », *Dalbousie French Studies*, vol. 89, 2009, p. 11-18. JSTOR.
- NITSCH Wolfram, « Topographien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume », dans Jörg Dünne et Andreas Mahler (éd.), *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin, München, Boston, De Gruyter, 2015, p. 30-40.
- NÜNNING Ansgar, « Grundzüge einer Narratologie der Krise: Wie aus einer Situation ein Plot und eine Krise (konstruiert) werden », dans Henning Grunwald et Manfred Pfister (éd.), *Krisis!: Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*, München [u.a.], Fink, 2007, p. 48-71.
- « Making Crises and Catastrophes – How Metaphors and Narratives shape their Cultural Life », dans Carsten Meiner et Kristin Veel (éd.), *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2012, p. 59-88.
- « Making Events – Making Stories – Making Worlds: Ways of Worldmaking from a Narratological Point of View », dans Vera Nünning, Ansgar Nünning et Birgit Neumann (éd.), *Cultural Ways of Worldmaking*, Berlin, New York, De Gruyter, 2010, p. 191-214.
- « Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie », dans Alexandra Strohmaier (éd.), *Kultur - Wissen - Narration*, Bielefeld, transcript Verlag, 2013, p. 15-53.
- NÜNNING Vera, « Literatur als Lebenswissen: Die Bedeutung von Literatur für menschliches Verstehen und Zusammenleben am Beispiel von Ian McEwans

- Roman *Enduring Love* (1998) », dans Wolfgang Asholt et Ottmar Ette (éd.), *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm - Projekte - Perspektiven*, Tübingen, Narr Verlag, 2010, p. 145-168.
- POLLAK Michael et Nathalie HEINICH, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, n° 1, 1986, p. 3-29.
- PRINCE Gerald, « Romanesques et roman : 1900-1950 », dans Gilles Declercq et Michel Murat (éd.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 183-191.
- RIFFATERRE Michael, « Le témoignage littéraire », *Romanic Review*, vol. 93, 1/2, janvier 2002, p. 217.
- ROUSSIN Philippe, « L'économie du témoignage », *Communications*, vol. 79, n° 1, 2006, p. 337-363.
- SENOT Marie-Amélie, « 'Dark passage' : de l'errance à l'enquête », dans Collectif (éd.), *La ville magique*, Paris/Lille, Gallimard ; Lille métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2012, p. 160-172.
- SMADJA Stéphanie, « Le style simple dans les années 1920 : le mode majeur de la prose française », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 18, 18 décembre 2016 (en ligne : <https://journals.openedition.org/contextes/6229>).
- *La nouvelle prose française: étude sur la prose narrative au début des années 1920*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.
- THERENTY Marie-Ève, « La rue au quotidien. Lisibilités urbaines, des tableaux de Paris aux déambulations surréalistes », *Romantisme*, n° 171, 11 avril 2016, p. 5-14.
- STIERLE Karlheinz, *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München, Dt. Taschenbuch-Verl, 1998.
- WEINSTEIN Marc, « Essai de lecture poéticienne de la *Littérature du fait* (1929) », *Revue des Études Slaves*, vol. 73, n° 4, 2001, p. 747-762.
- Approches sociologiques en littérature*
- ARON Paul, « L'idéologie », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 2, 16 février 2007 (en ligne : <https://journals.openedition.org/contextes/177>).
- ASHOLT Wolfgang et Ottmar ETTE (éd.), *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm - Projekte - Perspektiven*, Tübingen, Narr Verlag, 2010.
- ASHOLT Wolfgang et Ottmar ETTE, « Vivre ensemble - ZusammenLeben. Le "savoir sur la vie" de la littérature et la tâche de la critique littéraire », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, vol. 34, 3/4, 2010, p. 443-445.
- BEROUD Sophie et Tania REGIN, « Introduction. Réflexions sur la notion de roman social », dans Sophie Béroud et Tania Régin (éd.), *Le Roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2002, p. 9-16.
- BEROUD Sophie, « De 1914 à 1939. Une littérature de lutte des classes », dans Sophie Béroud et Tania Régin (éd.), *Le Roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2002, p. 71-77.
- BIKIALO Stéphane et Jean-Paul ENGELIBERT (éd.), *Dire le travail: fiction et témoignage depuis 1980*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2012.

- BÖHM Roswitha et Cécile KOVACSHAZY (éd.), *Précarité: littérature et cinéma de la crise au XXI<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2015.
- BÖHM Roswitha, « Assurance précaire. Économie et langage dans les romans d’Emmanuelle Heidsieck », dans Roswitha Böhm et Cécile Kovacshazy (éd.), *Précarité: littérature et cinéma de la crise au XXI<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2015, p. 147-161.
- COHEN Évelyne, « “Charme campagnard et très grande ville” Le peuple de Paris dans la littérature de l’entre-deux-guerres », dans Jean-Louis Robert et Danielle Tartakowsky (éd.), *Paris le peuple: XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 207-223.
- *Paris dans l’imaginaire national de l’entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.
- COQUIO Catherine, « “Vie sacrée” et “vie exacte”. Quelle science de la vie pour une culture de survivants ? », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d’Histoire des Littératures Romanes*, vol. 34, 3/4, 2010, p. 475-490.
- DUCHET Claude, « Introductions. Positions et perspectives », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (éd.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3-8.
- « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », *Littérature*, vol. 1, n° 1, 1971, p. 5-14.
- DÜNNE Jörg, *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, Paderborn, Fink, 2011.
- ETTE Ottmar (éd.), *Trans(it)Areas: convivencias en Centroamerica y el Caribe: un simposio transareal*, Berlin, Edition Tranvia : Verlag Walter Frey, 2011.
- ETTE Ottmar, « Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften », *Lendemains*, n° 125, 2007, p. 7-32.
- « Toute l’étendue de la vie et de la littérature : les formes de savoir sur le vivre, l’expérience du vivre et le vivre ensemble », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d’Histoire des Littératures Romanes*, vol. 34, 3/4, 2010, p. 457-473.
- *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, Berlin, Kadmos, 2004.
- *ZusammenLebensWissen: List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*, Berlin, Kulturverl. Kadmos, 2010.
- *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin, Kadmos, 2005.
- FERNANDEZ-ZOÏLA Adolfo, « Le travail dans les fictions littéraires », *Travailler*, vol. 7, n° 1, 2002, p. 13-36.
- FINK Wolfgang, *Le peuple, la populace et le prolétariat: l’émergence du personnage de l’ouvrier dans le roman allemand, 1780-1848*, Paris, Maison des sciences de l’homme, 2002.
- GLEASON William A., *The leisure ethic: work and play in American literature, 1840-1940*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- GRENOUILLET Corinne, « Raconter le travail : le projet politique du site Internet *Raconter la vie* », dans Maryline Heck et Aurélie Adler (éd.), *Écrire le travail au XXI<sup>e</sup> siècle, quelles implications politiques ?*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2016, p. 67-79.

- *Usines en textes, écritures au travail: témoigner du travail au tournant au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- HECK Maryline et Aurélie ADLER (éd.), *Écrire le travail au XXI<sup>e</sup> siècle, quelles implications politiques ?*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2016.
- HEIMBURGER Susanne, *Kapitalistischer Geist und literarische Kritik: Arbeitswelten in deutschsprachigen Gegenwartstexten*, München, Edition Text + Kritik, 2010.
- LILLGE Claudia, *Arbeit: eine Literatur- und Mediengeschichte Großbritanniens*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2016.
- NENCIONI Giuseppe, *Perché lavorare? Ideologie del lavoro nella letteratura italiana del secondo Ottocento*, Firenze, F. Cesati, 2011.
- POPOVIC Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 151-152, 15 décembre 2011, p. 7-38.
- *Imaginaire social et folie littéraire: le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Univ. de Montréal, 2008.
- PROBST Inga, « Überwindet Arbeit alles oder wird sie überwunden? Narrative der Arbeit - aktuelle Forschungspositionen eines virulenten Themas », dans Torsten Erdbrügger, Ilse Nagelschmidt et Inga Probst (éd.), *Omnia vincit labor?: Narrative der Arbeit - Arbeitskulturen in medialer Reflexion*, Berlin, Frank & Timme, p. 17-47.
- RINK Elisabeth, « Arbeit » und « Proletariat » im deutschen und französischen Roman vor 1848, 1. Auflage, Essen, Klartext, 2014.
- SCOTT William, *Troublemakers: power, representation, and the fiction of the mass worker*, New Brunswick, N.J, Rutgers University Press, 2012.
- SEILLAN Jean-Marie, « « Un genre de roman ni trop haut ni trop bas » : Georges Ohnet et la littérature moyenne », *Belphegor*, n° 15-2, 4 novembre 2017 (en ligne : <https://journals.openedition.org/belphegor/1022>).
- TOMMEK Heribert, « Une littérature moyenne: La littérature allemande contemporaine entre production restreinte et grande production », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 206-207, n° 1, 2015, p. 100-107.
- VIART Dominique, « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature », dans Laurent Demanze et Dominique Viart (éd.), *Fins de la littérature? Esthétique et discours de la fin*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 9-34.
- « Quand l'écriture fait savoir. Contribution à une histoire des relations entre sciences humaines et littérature (française) », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, vol. 34, 3/4, 2010, p. 491-507.
- WHITE Claire, *Work and leisure in late nineteenth-century French literature and visual culture. Time, politics and class*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- WOLF Nelly, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, 1. éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- *Le roman de la démocratie*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

*Ouvrages historiographiques*

- ANDREW Dudley et Steven UNGAR, *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University, 2005.
- BAUDORRE Philippe, « Le réalisme socialiste des années trente: un faux départ », *Sociétés et représentations*, vol. 15, n° 1, 2003, p. 13-38.
- BECKER Jean-Jacques, *La France de 1914 à 1940. Les difficultés de la République*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- BRODIEZ-DOLINO Axelle, « Figures de la pauvreté sous la III<sup>e</sup> République », *Communications*, n° 98, 28 juin 2016, p. 95-108.
- CANNON James, *The Paris Zone: A Cultural History, 1840-1944*, Farnham, Ashgate, 2015.
- CHEVALIER Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle* [1958], Paris, Perrin, 2007.
- DOMMANGET Maurice, *Histoire du premier mai*, Paris, Éditions de la Tête de Feuilles, 1972.
- DUBOIS Claude, *La Bastoche. Une histoire du Paris populaire et criminel*, Paris, Perrin, 2011.
- GARRIGUES Jean, « Les deux cents familles au regard des droites, de 1934 à nos jours », dans Olivier Dard et Gilles Richard (éd.), *Les droites et l'économie en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Riveneuve, 2011, p. 295-304.
- GAZIER Bernard, *La crise de 1929*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- GUESLIN André, *Les gens de rien. Une histoire de la grande pauvreté dans la France du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2004.
- KALIFA Dominique, « Archéologie de l'Apachisme. Les représentations des Peaux-Rouges dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*. *Le Temps de l'histoire*, Numéro 4, 15 novembre 2002, p. 19-37.
- « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés & Représentations*, n° 17, n° 1, 1<sup>er</sup> mars 2004, p. 131-150.
- *Les bas-fonds: histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013.
- KLINGENDER Francis D., *Art and the industrial revolution*, Reprint, St. Albans, Paladin, 1975.
- MARICOURT Thierry, *Histoire de la littérature libertaire en France*, Paris, Albin Michel, 1990.
- MEADEL Cécile, « Programmes en masse, programmes de masse ? La diffusion de la radio en France pendant les années trente », dans Régine Robin (éd.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, Éd. ouvrières, 1991, p. 51-68.
- MOREL Jean-Pierre, *Le roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France, 1920-1932*, Paris, Gallimard, 1985.
- NIOGRET Philippe, *La revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres: (1923 - 1939)*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- ORY Pascal, *La Belle illusion: culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935 - 1938*, Paris, Plon, 1994.
- PROCHASSON Christophe, « Les mots pour le dire : Jean-Norton Cru, du témoignage à l'histoire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 48, n° 4, 2001, p. 160-189.
- *Les intellectuels, le socialisme et la guerre : 1900-1938*, Paris, Éd. du Seuil, 1993.

- RAGON Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française: littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*, Paris, A. Michel, 1986.
- ROBERT Jean-Louis et Danielle TARTAKOWSKY, « Le peuple et Paris », dans Jean-Louis Robert et Danielle Tartakowsky (éd.), *Paris le peuple: XVIIIe - XXe siècle*, Paris, Publ. de la Sorbonne, n° 51, 1999, p. 7-18.
- ROBIN Régine (éd.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, Éd. ouvrières, 1991.
- ROBIN Régine, « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique », *Littérature*, vol. 70, n° 2, 1988, p. 99-109.
- *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.
- SCHOR Ralph, *Histoire de la société française au XXe siècle*, Paris, Belin, 2005.
- TAMAGNE Florence, « Le « crime du Palace » : homosexualité, médias et politique dans la France des années 1930 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, no 53-4, n° 4, 1<sup>er</sup> décembre 2006, p. 128-149.
- UNGAR Steven, « “Atmosphère, atmosphère” : On the Study of France Between the Wars », *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 21, n° 2, 1<sup>er</sup> juin 1997 (en ligne : <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1424>).
- WHITE Hayden, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, Md., Johns Hopkins Univ. Press, 2000.

*Ouvrages et articles sociologiques et politiques*

- ALAJOUANINE Ghislaine, *Plaidoyer pour la convivance. Failles et faillites des sociétés hyperconnectées.*, Paris, Hermann, 2017.
- ANDERSON Benedict, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London/New York, Verso, 1991.
- ANGÉLIL Marc et Cary SIRESS, « The Paris “Banlieue” : Peripheries of inequity », *Journal of International Affairs*, vol. 65, n° 2, 2012, p. 57-67.
- AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BADIOU Alain, « Vingt-quatre notes sur les usages du mot “peuple” », dans Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari et Jacques Rancière (éd.), *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique éditions, 2013, p. 9-22.
- BADIOU Alain, Pierre BOURDIEU, Judith BUTLER, Georges DIDI-HUBERMAN, Sadri KHIARI et Jacques RANCIERE (éd.), *Qu'est-ce qu'un peuple?*, Paris, La Fabrique éditions, 2013.
- BERNS Thomas et Louis CARRE, « Présentation. Le nom de peuple, les noms des peuples. », *Tumultes*, n° 40, 11 juin 2013, p. 13-24.
- BEROUD Louis, *Aux origines de la Révolution russe*, Paris, François-Xavier de Guibert, 2015.
- BOSTEELS Bruno, « Introduction: This people which is not one », Jody Gladding (trad.), dans Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari et Jacques Rancière (éd.), *What is a people?*, New York, Columbia University Press, 2016, p. 1-20.
- BOURDIEU Pierre, « Autour du livre de Pierre Bourdieu La domination masculine. Pierre Bourdieu répond », *Travail, genre et sociétés*, n° 1, 24 juin 2014, p. 230-234.

- « Vous avez dit “populaire” ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, n° 1, 1983, p. 98–105.
- BRAS Gérard, « Le peuple entre raison et affects. À propos d'un concept de la politique moderne », *Actuel Marx*, n° 54, 29 janvier 2014, p. 24-38.
- BRINKMANN Ulrich, Klaus DÖRRE, Silke RÖBENACK, Klaus KRAEMER et Frederic SPEIDEL, *Prekäre Arbeit. Ursachen, Ausmaß, soziale Folgen und subjektive Verarbeitungsformen unsicherer Beschäftigungsverhältnisse*, Bonn, 2006.
- CASTEL Robert et Klaus DÖRRE (éd.), *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt/New York, Campus, 2009.
- CASTEL Robert, « Die Wiederkehr der sozialen Unsicherheit », dans Robert Castel et Klaus Dörre (éd.), *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt/New York, Campus, 2009, p. 21-34.
- *La montée des incertitudes: travail, protections, statut de l'individu*, sans lieu, 2013.
- CASTEL Robert, Paul EDWARDS, Arnaldo BAGNASCO, Michael J. PIORE et Michel LALLEMENT, « Symposium sur le travail. Une sociologie contemporaine », *Sociologie du travail*, n° 51, 2009, p. 126-144.
- COUTURE Jacques, *Convivance. Pour un meilleur vivre-ensemble*, Saint-Denis, Édilivre, 2016.
- CREPON Marc, Barbara CASSIN et Claudia MOATTI, « Peuple, race, nation », dans Barbara Cassin (éd.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert : Seuil, 2004, p. 918-931.
- DIAZ-SALAZAR Rafael, « Trabajadores precarios: el proletariado del siglo XXI », dans Rafael Diaz-Salazar (éd.), *Trabajadores precarios. El proletariado del siglo XXI*, Madrid, Ediciones HOAC, 2003, p. 67-109.
- DURAND Pascal (éd.), *Peuple, populaire, populisme*, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- DURAND Pascal et Marc LITS, « Introduction. Peuple, populaire, populisme », *Hermès, La Revue*, vol. 42, 2005, p. 11-15.
- DUVOUX Nicolas et Jacques RODRIGUEZ, « La pauvreté insaisissable », *Communications*, n° 98, 28 juin 2016, p. 7-22.
- FIORI Ruth, *L'invention du vieux Paris. Naissance d'une conscience patrimoniale dans la capitale*, Sprimont, Pierre Mardaga Editeur, 2013.
- FOURCAUT Annie (éd.), *Banlieue rouge, 1920-1960: années Thorez, années Gabin ; archétype du populaire, banc d'essai des modernités*, Paris, Ed. Autrement, 1992.
- FOURCAUT Annie, « Banlieue rouge, au-delà du mythe politique », dans Annie Fourcaut (éd.), *Banlieue rouge, 1920 - 1960: années Thorez, années Gabin ; archétype du populaire, banc d'essai des modernités*, Paris, Ed. Autrement, 1992, p. 12-37.
- « Les lotissements défectueux en région parisienne : un exemple de gestion technique d'une crise urbaine », dans Yves Cohen et Rémi Baudouï (éd.), *Les chantiers de la paix sociale: 1900-1940*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1995, p. 255-264.
- *La banlieue en morceaux. La crise des lotissements défectueux en France dans l'entre-deux-guerres*, Grâne, France, Créaphis, 2000.

- FOURCAUT Annie, Emmanuel BELLANGER et Mathieu FLONNEAU (éd.), *Paris/banlieues: conflits et solidarités. Historiographie, anthologie, chronologie, 1788 - 2006*, Paris, Créaphis, 2007.
- FREUND Julien, « Sur deux catégories de la dynamique polémogène », *Communications*, vol. 25, n° 1, 1976, p. 101-112.
- GRIGNON Claude et Jean-Claude PASSERON, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Éd. du Seuil, 2015.
- GRODENT Michel, « De dèmos à populus », *Hermès, La Revue*, vol. 42, n° 2, 1<sup>er</sup> août 2005, p. 17-22.
- JEANPIERRE Laurent, « Les populismes du savoir », *Critique*, n° 776-777, 2012, p. 150-164.
- KOSELLECK Reinhart, « Volk, Nation, Nationalismus, Masse », dans Otto Brunner, Werner Conze et Reinhart Koselleck (éd.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland V*, Stuttgart, Klett Cotta, 1990, p. 141-431.
- LACLAU Ernesto, *On Populist Reason*, London/New York, Verso, 2005.
- LINK Fabian, « Peuple (Volk) et race (Rasse) », dans Olivier Christin et Marion Deschamp (éd.), *Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines II*, Paris, Métailié, 2016, p. 71-85.
- MAROTIN François, « L'instinct du peuple : du mythe romantique à l'histoire positive (sur Michelet, Proudhon, Renan) », dans Simone Bernard-Griffiths et Alain Pessin (éd.), *Peuple, mythe et histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, p. 65-76.
- MÜLLER Bertrand, « Folklore et Front populaire : savoir du peuple ? Divertissement pour le peuple ? », Xavier Vigna, Jean Vigreux et Serge Wolikow (éd.), 2006, p. 117-133.
- MORIN Edgar, « Pour une crisologie », *Communications*, vol. 25, n° 1, 1976, p. 149-163.
- PAVEAU Marie-Anne, « Le “roman populiste” : enjeux d’une étiquette littéraire », *Mots*, vol. 55, 1998, p. 45-59.
- « Populisme: itinéraires discursifs d’un mot voyageur », *Critique*, vol. 776-777, n° 1, 2012, p. 75-84.
- PESSIN Alain, « Au temps du romantisme, France et Russie au xix<sup>e</sup> siècle », dans Olivier Ihl, Janine Chêne, Éric Vial et Ghislain Waterlot (éd.), *La tentation populiste au cœur de l'Europe*, Paris, La Découverte, 2003, p. 245-257.
- *Le Mythe du peuple et la société française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1992.
- POSTEL Charles, *The populist vision*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2007.
- RANCIERE Jacques, « Politiques de l’écriture », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 26, 1996, p. 19-37.
- *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- RETTERRATH Jörn, « Was ist das Volk? », *Volks- und Gemeinschaftskonzepte der politischen Mitte in Deutschland 1917–1924*, Berlin, Boston, De Gruyter Oldenbourg, 2016.
- ROSANVALLON Pierre, *Le Parlement des invisibles*, Paris, Raconter la vie/Le Seuil, 2014.
- *Le Peuple introuvable: histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard, 1998.



- ROSENTHAL Uriel, Michael T. CHARLES et Paul 't HART (éd.), *Coping with crises: the management of disasters, riots, and terrorism*, Springfield, Ill., U.S.A, C.C. Thomas, 1989.
- ROUSSIN Philippe, « Démocratie de la fiction », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 6, 19 octobre 2013, p. 17-25.
- « Littérature et démocratie. Quelques interprétations et paradigmes critiques depuis vingt ans », dans Jean Bessière (éd.), *Littératures d'aujourd'hui: contemporain, innovation, partages culturels, politique, théorie littéraire. Domaines européen, latino-américain, francophone et anglophone*, Paris, Champion, 2011, p. 143-164.
- STEBE Jean-Marc, *La crise des banlieues*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, 2010.
- TAGUIEFF Pierre-André, « Du racisme au mot « race » : comment les éliminer ? [Sur les premiers débats et les premières Déclarations de l'Unesco (1949-1951) concernant la « race » et le racisme] », *Mots. Les langages du politique*, vol. 33, n° 1, 1992, p. 215-239.
- « Le populisme et la science politique. Du mirage conceptuel aux vrais problèmes », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 56, n° 1, 1997, p. 4-33.
- « Populismes et antipopulismes: le choc des argumentations », *Mots*, vol. 55, juin 1998, p. 5-26.
- TARRAGONI Federico, « La science du populisme au crible de la critique sociologique : archéologie d'un mépris savant du peuple », *Actuel Marx*, n° 54, 3 octobre 2013, p. 56-70.
- « Le peuple et son oracle. Une analyse du populisme savant à partir de Michelet », *Romantisme*, vol. 170, n° 4, 18 décembre 2015, p. 113-126.
- « Le peuple spectateur et l'émancipation démocratique : sur la sensibilité populiste en littérature », *Raison publique*, n° 19, 2014, p. 199-222.
- VEG Sebastian, « La démocratie, un objet d'étude pour la recherche littéraire ? », *Revue de littérature comparée*, vol. 329, n° 1, 1<sup>er</sup> juillet 2009 (en ligne : [http://www.cairn.info/resume.php?ID\\_ARTICLE=RLC\\_329\\_0101](http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RLC_329_0101)).

#### *Études sur la photographie*

- CHEVRIER Jean-François, « La France travaille : Les vertus de l'illustration », dans Pia Viewing et Jean-François Chevrier (éd.), *François Kollar. Un ouvrier du regard*, Paris, La Martinière, 2016, p. 28-43.
- FRIZOT Michel et Cédric de VEIGY (éd.), *VU: le magazine photographique 1928 - 1940*, Paris, Éditions de La Martinière, 2009.
- GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », *Apparence(s)*, n° 3, 26 novembre 2009 (en ligne : <http://apparences.revues.org/1052>).
- HAUS Andreas et Michel FRIZOT, « Figures de style. Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie », dans Michel Frizot (éd.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 457-476.
- KOLLAR François, *François Kollar. La France travaille, regard sur les années trente*, Bibliothèque Forney et Mairie de Paris (éd.), Catalogue de l'exposition du 3 octobre-16 novembre 1985, Bibliothèque Forney, Paris, La Bibliothèque, 1985.

- KRULL Germaine, *La vie mène la danse*, Françoise Denoyelle (éd.), Paris, Éditions Textuel, 2015.
- LANNOY Pierre, « L'usine, La photographie et la nation. L'entreprise automobile fordiste et la production des photographes industriels », *Genèses*, n° 80, 21 septembre 2010, p. 114-135.
- LE GALL Guillaume, « Atget, figure réfléchie du surréalisme », *Études photographiques*, n° 7, 1<sup>er</sup> mai 2000, p. 91-107.
- « Le travail de la collection : l'ordre et le classement, les séries. Arrêt sur Atget. Exposition BnF », <http://expositions.bnf.fr/atget/arret/20.htm>, 2007, consulté le 3 août 2016.
- LEBART Luce (éd.), *Les silences d'Atget: une anthologie de textes*, Paris, Editions Textuel, 2016.
- LEBART Luce, « Les silences d'Atget », dans Luce Lebart (éd.), *Les silences d'Atget. Une anthologie de textes*, Paris, Editions Textuel, 2016, p. 9-43.
- LEENAERTS Danielle, « Le magazine français *Vu* (1928–40): Naissance de l'information visuelle et utopie de la substitution de l'image photographique au texte écrit », dans Véronique Plesch, Catriona MacLeod et Charlotte Schoell-Glass (éd.), *Elective affinities. Testing word and image relationships*, Amsterdam/New York, Brill/Rodopi, 2009, p. 159-171.
- *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940): entre photographie d'information et photographie d'art*, Bruxelles/New York, Peter Lang, 2010.
- LUGON Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
- MOORE Kevin, « Le MoMA : institution de la photographie moderniste », dans André Gunthert et Michel Poivert (éd.), *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, sans lieu, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 508-527.
- PERONI Michel et Jacques ROUX, « La représentation photographique de l'homme en usine. Un répertoire raisonné », dans Michel Peroni et Jacques Roux (éd.), *Le travail photographié*, Paris [Saint Etienne], CNRS Editions/Publications de l'Université de Saint Etienne, 1996, p. 137-172.
- REBERIOUX Madeleine, « Préface », dans Jean Lacambre (éd.), *Images du travail: peintures et dessins des collections françaises*, Musée national Fernand Léger, Biot, Alpes-Maritimes, 6 juillet-7 octobre 1985, Paris, Ministère de la culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 11-29.
- THEZY Marie de, *La Photographie humaniste: 1930-1960, histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992.
- VAILLAND Roger, « Un homme qui fit en trente ans dix mille photographies de Paris », dans Luce Lebart (éd.), *Les silences d'Atget: une anthologie de textes*, Paris, Editions Textuel, 2016, p. 45-46.
- VIEWING Pia, « La cadence du monde », dans Pia Viewing et Jean-François Chevrier (éd.), *François Kollar. Un ouvrier du regard*, Paris, La Martinière, 2016, p. 8-27.
- WALKER Ian, *City gorged with dreams: surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester, Manchester Univ. Press, 2002.

- ALBERA François, « 1945 : trois « intrigues » de Georges Sadoul », *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, vol. 21, n° 2-3, 2011, p. 49-85.
- ANDREW James Dudley, *Mists of regret: culture and sensibility in classic French film*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1995.
- BATES Robin, « Audiences on the Verge of a Fascist Breakdown: Male Anxieties and Late 1930s French Film », *Cinema Journal*, vol. 36, n° 3, printemps 1997, p. 25-55.
- BILLARD Pierre, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995.
- COMES Philippe de et Michel MARMIN (éd.), *Le Cinéma français : 1930-1960*, Paris, Atlas, 1984.
- COOK David A., *A History of narrative film / David A. Cook*, New York, W.W. Norton, 1996.
- CRISP Colin, *Genre, Myth and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.
- CRISP Colin, *The classic French cinema : 1930-1960*, Bloomington [Ind] Indianapolis, Indiana university press, 1993.
- DYER Richard, *Stars*, London, British Film Institute, 1979.
- EISENSCHITZ Bernard, « *La Vie est à nous*, film d'actualité », dans Danielle Tartakowsky, Bernard Eisenschitz, Pauline Gallinari, Tanguy Perron et Valéry Vignaux (éd.), *La Vie est à nous*, Paris, Ciné Archives, 2016, p. 13-27.
- EISNER Lotte H., *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt/Main, Kommunales Kino, 1975.
- FLITTERMAN-LEWIS Sandy, *To desire differently. Feminism and the French cinema*, Expanded ed., Morningside ed., with a new preface and epilogue, New York, Columbia University Press, 1996.
- GAUTEUR Claude, *Jean Gabin: du livre au mythe*, La Madeleine, Lett Motif, 2015.
- GUILLAUME-GRIMAUD Geneviève, *Le cinéma du Front populaire*, Paris, Lherminier, 1986.
- HESSE Christoph, Oliver KREUTZER, Roman MAUER et Gregory MOHR, *Filmstile*, Wiesbaden, Springer Verlag, 2016.
- JUAN Myriam, « Le cinéma documentaire dans la rue parisienne », *Sociétés & Représentations*, n° 17, janvier 2004, p. 291-314.
- LEFCOURT Jenny, « Aller au cinéma, aller au peuple », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-4, 2004, p. 98-114.
- MCCANN Ben, « "A discreet character?" Action spaces and architectural specificity in French poetic realist cinema », *Screen*, vol. 45, n° 4, 1<sup>er</sup> décembre 2004, p. 375-382.
- MEUSY Jean-Jacques, *Écrans français de l'entre-deux-guerres*, Paris, AFRHC, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2017, vol. 2 : Les années sonores et parlantes.
- MONTEBELLO Fabrice, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire », *Mouvements*, vol. 27-28, 2003, p. 113-119.
- PILLARD Thomas, « Une histoire oubliée : la genèse française du terme « film noir » dans les années 1930 et ses implications transnationales », *Transatlantica. Revue d'études*

américaines. *American Studies Journal*, n° 1, 19 juin 2012 (en ligne : <https://transatlantica.revues.org/5742>).

PREDAL René, *Histoire du cinéma français: des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013.

RAABE Beate, *Explizitheit und Beschaulichkeit: das französische Erzählkino der dreißiger Jahre*, Münster, MakS Publikationen, 1991.

RAMIREZ Francis et Christian ROLOT, « Hôtel(s) du Nord : du populisme en littérature et au cinéma », *Roman 20-50*, vol. 18, 1994, p. 71-80.

SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial: des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949.

SICHERE Bernard, *Gabin, le cinéma, le peuple. Ciné roman*, Paris, Maren Sell, 2006.

TÖTEBERG Michael, « Die Ufa sucht keine Dichter. Der Drehbuchautor: Die Industrie kreiert einen Schriftsteller-Typus », dans Andreas Blödörn, Christof Hamann et Christoph Jürgensen (éd.), *Erzählte Moderne. Fiktionale Welten in den 1920er Jahren*, Göttingen, Wallstein, 2018, p. 395-407.

TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma*, vol. 31, janvier 1954, p. 15-30.

TRUFFAUT François, *Le Cinéma selon François Truffaut*, Anne Gillain (éd.), Paris, Flammarion, 1988.

TUAL Denise, *Le Temps dévoré*, Paris, Fayard, 1980.

VIGNAUX Valéry, « Ciné-Liberté, une coopérative cinématographique entre engagement et émancipation », dans Danielle Tartakowsky, Bernard Eisenschitz, Pauline Gallinari, Tanguy Perron et Valéry Vignaux (éd.), *La Vie est à nous*, Paris, Ciné Archives, 2016, p. 33-45.

VINCENDEAU Ginette, « Gabin unique : le pouvoir réconciliateur du mythe », dans Claude Gauteur et Ginette Vincendeau (éd.), *Jean Gabin. Anatomie d'un mythe*, Paris, Nouveau Monde éditions, 1993, p. 93-206.

#### *Études sur le champ littéraire et la pensée intellectuelle*

BAUDORRE Philippe, « Zola, 1929-1935 ou les ambiguïtés d'un retour de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 65, 1991, p. 7-23.

BERNARD Jean-Pierre A., *Le Parti Communiste Français et la question littéraire: 1921 - 1939*, Grenoble, Presses Univ. de Grenoble, 1972.

— « Le Parti communiste français et les problèmes littéraires (1920-1939) », *Revue française de science politique*, vol. 17, n° 3, 1967, p. 520-544.

BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, n° 1, 1991, p. 3-46.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

CORNICK Martyn, « Une institution française: La Nouvelle Revue Française de Jean Paulhan », *Études littéraires*, vol. 40, n° 1, 2009, p. 77-96.

DENIS Benoît et Jacques DUBOIS, « Du médiocre jusqu'à La Nausée. Canonisation d'un thème et transactions au sein de la hiérarchie littéraire de l'entre-deux-guerres en

- France », dans Denis Saint-Jacques (éd.), *Que vaut la littérature?*, Québec, Éd. Nota Bene, 2000, p. 187-217.
- DENIS Benoît, « La littérature de “bonne volonté” dans la France d’entre-deux-guerres », dans Michael Einfalt et Joseph Jurt (éd.), *Le texte et le contexte: analyses du champ littéraire français, XIXe et XXe siècle*, Paris/Berlin, Éditions MSH/Berlin Verlag A. Spitz, 2002, p. 205-217.
- « Le roman peut-il se passer du réel ? Les querelles du réalisme », dans Geneviève Fabry, Hubert Roland, Véronique Bragard, Georges Jacques, Muriel Lazzarini-Dossin et Sonja Vanderlinden (éd.), *Les frontières du réalisme dans la littérature du XXe siècle. Actes du colloque international (Louvain-la-Neuve 1-3 décembre 2004)*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2006, p. 21-34.
- *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- DUCHATELET Bernard (éd.), *Romain Rolland et la NRF*, Paris, Albin Michel, 1989.
- EINFALT Michael, « La critique littéraire de “L’Action française” », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, vol. 59, 2007, p. 303-319.
- *Nation, Gott und Modernität. Grenzen literarischer Autonomie in Frankreich 1919-1929*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2012.
- FLOWER John E., *Literature and the Left in France: society, politics and the novel since the late 19. century*, Londres, Macmillan, 1983.
- GNOCCHI Maria Chiara, « Classements gênants : les réalismes de l’entre-deux-guerres et leur réception critique », dans Geneviève Fabry, Hubert Roland, Véronique Bragard, Georges Jacques, Muriel Lazzarini-Dossin et Sonja Vanderlinden (éd.), *Les frontières du réalisme dans la littérature du XXe siècle. Actes du colloque international (Louvain-la-Neuve 1-3 décembre 2004)*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2006, p. 93-101.
- HEWITT Nicholas, *Les maladies du siècle: the image of malaise in French fiction and thought in the inter-war years*, Hull, England, Hull University Press, 1988.
- HOUSSAIS Yvon, « *Les Nouvelles littéraires* ou l’invention de l’actualité », « *Les Nouvelles littéraires : une idée de littérature ?* », 17 février 2012 (en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document1452.php>).
- JOLY Laurent, « Les débuts de l’Action française (1899-1914) ou l’élaboration d’un nationalisme antisémite », *Revue historique*, n° 639, 2006, p. 695-718.
- JURT Joseph, *Das literarische Feld: das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- MEIZOZ Jérôme, « Pseudonyme et posture chez Céline », dans Philippe Roussin, Alain Schaffner et Régis Tettamanzi (éd.), *Céline à l’épreuve. Réceptions, critiques, influences*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 171-186.
- *L’Âge du roman parlant: (1919 - 1939); écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.
- *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- PERU Jean-Michel, « Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la littérature prolétarienne (1925-1935) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, p. 47-65.

- *Des Ouvriers écrivent : le débat sur la littérature prolétarienne en France, 1925-1935*, Thèse de doctorat, Lille 3, 1989. 105 x 148 mm.
- PERUS Jean, *À la recherche d'une esthétique socialiste: réflexion sur les commencements de la littérature soviétique, 1917-1934*, Paris, Éd. du Centre national de la recherche scientifique, 1986.
- PEYROLES Aurore, *Roman et engagement: le laboratoire des années 1930*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- RACINE Nicole, « Jacques Robertfrance, homme de revue et homme d'édition », dans Nicole Racine et Michel Trebitsch (éd.), *Sociabilités intellectuelles: lieux, milieux, réseaux*, Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 142-159, Bibliogr. p. 206-220.
- RACINE-FURLAUD Nicole, « Les mouvements en faveur de la littérature prolétarienne en France : 1928-1934 », *Entretiens*, vol. 33, 1974, p. 77-98.
- RAIMOND Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, 4e éd., Paris, Corti, 1985.
- RENARD Paul, *L'Action française et la vie littéraire (1931-1944)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2003.
- RICHARD Lionel, « Monde und die französische Presse ihrer Zeit », dans Thomas Flierl, Wolfgang Klein et Angelika Weissbach (éd.), *Die Pariser Wochenzeitung Monde (1928-1935)*, Bielefeld, Aisthesis, 2012, p. 17-24. PhilBib.
- ROGER Philippe, « Le roman du populisme », *Critique*, vol. 776-777, n° 1, 2012, p. 5-23.
- ROUAYRENC Catherine, *Recherches sur le langage populaire et argotique dans le roman français de 1914 à 1939*, thèse, Paris, Université Paris III, 1988.
- SAPIRO Gisèle, « Das französische literarische Feld: Struktur, Dynamik und Formen der Politisierung », *Berliner Journal für Soziologie*, vol. 14, n° 2, 2004, p. 157-171.
- « De l'usage des catégories de "droite" et de "gauche" dans le champ littéraire », *Sociétés & Représentations*, vol. 11, n° 1, 2001, p. 19-53.
- « Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique : du réalisme à l'autofiction », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 6, 5 juillet 2013, p. 97-110.
- « Formes et structures de l'engagement des écrivains communistes en France. De la "drôle de guerre" à la Guerre froide », *Sociétés & Représentations*, n° 15, n° 1, 2003, p. 154-176.
- « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (éd.), *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècle)*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2006, p. 118-130.
- *La responsabilité de l'écrivain: littérature, droit et morale en France (XIXe - XXIe siècle)*, Paris, Seuil, 2011.
- STERNHELL Zeev, « Anatomie d'un mouvement fasciste en France: le faisceau de Georges Valois », *Revue française de science politique*, vol. 26, n° 26, 1976, p. 5-40.
- TONNET-LACROIX Eliane, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991.

TROTTIER Véronique, « Antonine Couillet-Tessier, Jean Pallu, André Thérive... Le pessimisme du roman populiste des années 1930 : impuissance, repli intérieur et solitude », *Aden. Paul Nizan et les années trente*, n° 11, octobre 2012, p. 75-94.

WINTER Ralph, « “Moderne Hamlets” : Die französische Autorengruppe der Inquiétude 1924-1927 », dans Gerhard Lauer (éd.), *Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationenforschung*, Göttingen, Wallstein, 2010, p. 85-107.

*Études consacrées aux œuvres, auteurs et réalisateurs étudiés*

MARCEL AYMÉ

BRODIN Dorothy Rothschild, *The comic world of Marcel Aymé*, Paris, Debresse, 1964.

CATHELIN Jean, *Marcel Aymé ou le Paysan de Paris*, Paris, Debresse, 1958. Au carrefour des lettres.

FAVRE Yves-Alain, « Notice », dans Marcel Aymé, *Œuvres romanesques complètes I*, Yves-Alain Favre (éd.), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1989, p. 1389-1394.

LECURIEUR Michel, *Marcel Aymé. Un honnête homme*, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 1997.

PIROUX Cyril, « Marcel Aymé, romancier populiste par défaut », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 101-114.

SPANG-HANSEN Ebbe, *La docte ignorance de Marcel Aymé*, Paris, Klincksieck, 1999.

MARCEL CARNE

BAZIN André, « *Le Jour se lève* (1938-1939) et le réalisme poétique de Marcel Carné », dans Jacques Chevalier (éd.), *Regards neufs sur le cinéma*, Paris, Le Seuil, 1953, p. 268-305.

CHANTERANNE David, *Marcel Carné. Le même du cinéma français*, Saint-Cloud, Ed. Soteca, 2012.

LANDRY Bernard-G., *Marcel Carné. Sa vie, ses films*, Paris, J. Vautrain, 1952.

MORISSON Philippe, « Marcel Carné (1906-1996) », sur *Marcel Carné (1906-1996)*, <http://www.marcel-carne.com/carne-et-la-presse/bernard-g-landry-marcel-carne-editions-jacques-vautrain-1952/chapitre-iii-ed-jacques-vautrain-1952/>, sans date, consulté le 20 mars 2019.

TURK Edward Baron, *Child of Paradise : Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*, sans lieu, Harvard University Press, 1989.

LOUIS-FERDINAND CELINE

BELLOSTA Marie-Christine, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, PUF, 1990. StaBi.

DERVAL André, « La part du fantastique social dans Voyage au bout de la nuit : Mac Orlan et Céline », *Roman 20-50*, vol. 17, juin 1994, p. 83-96.

PAGES Yves, *Les fictions du politique chez L. - F. Céline*, Paris, Seuil, 1994.

ROUSSIN Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005.

#### EUGENE DABIT

ALLUIN Bernard, « *L'Hôtel du Nord*: un univers dénué de sens », *Roman 20-50*, n° 18, décembre 1994, p. 27-34.

BARDEL Pierre, « Introduction », dans Eugène Dabit et Roger Martin Du Gard, *Eugène Dabit, Roger Martin Du Gard: Correspondance. I: (1927-1929)*, Pierre Bardel (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1986, p. 7-149.

— « Un écrivain trop oublié : Eugène Dabit », *Littératures*, vol. 14, n° 5, 1967, p. 97-106.

BAURENS Maryvonne, *Eugène Dabit. Dimension et actualité d'un témoignage*, Rom, Università degli studi di Macerata, 1986. BnF.

DEGRAEVE Dirck, « La représentation de l'espace dans *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *Roman 20-50*, n° 18, décembre 1994, p. 35-46.

DRISSEN Klaus D., « Populisten, Anarchisten, Proletarier: *L'Hôtel du Nord* (1929) von Eugène Dabit und *Le Pain quotidien* (1931) von Henri Poulaille », dans Edward Reichel et Heinz Thoma (éd.), *Zeitgeschichte und Roman im Entre-Deux-Guerres*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1993, p. 109-124.

FIGUEROLA Carme, « Lieux magiques ou maudits ? Autour du Paris d'Eugène Dabit », dans *Lieux magiques. Magie des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 77-92.

MACHO VARGAS Azucena, « À propos des espaces dans Villa Oasis d'Eugène Dabit », *Roman 20-50*, n° 50, 1<sup>er</sup> février 2016, p. 137-146.

MARTINET Jean-Luc, « Quelle vision du prolétaire ? *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *Aden. Paul Nizan et les années trente*, n° 11, octobre 2012, p. 97-112.

ROBERT Pierre-Edmond, « Eugène Dabit, écrivain et peintre français (1898-1936) », *Roman 20-50*, n° 18, décembre 1994, p. 7-15.

— *D'un Hôtel du Nord l'autre. Eugène Dabit 1898 - 1936*, Paris, Université Paris VII, 1986.

SCHILLING Derek, « La grande banlieue d'Eugène Dabit. Essai de géopoétique historique », *Poétique*, n° 131, septembre 2002, p. 331-355.

WOLF Nelly, « Image du peuple et forme narrative dans *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit », *Roman 20-50*, n° 5, 1988, p. 105-111.

#### LOUIS GUILLOUX

BAUDORRE Philippe, « Louis Guilloux et la revue Monde », dans Francine Dugast-Portes et Marc Gontard (éd.), *Louis Guilloux, écrivain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 69-87.

GOLVET Sylvie, « L'art romanesque de Louis Guilloux et le tournant des années 1930 », dans Madeleine Frédéric et Michèle Touret (éd.), *L'Atelier de Louis Guilloux*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2012, p. 103-116.



- *Louis Guilloux: devenir romancier*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2010.
- LEBRON Monica, *Les Romans de Louis Guilloux entre 1927 et 1942 : aux frontières du populisme*, Thèse numérisée, Ontario, Western University, 1991.
- PELLETIER Yannick, « L'univers social des artisans et employés. Louis Guilloux », dans Sophie Bérout et Tania Régis (éd.), *Le Roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2002, p. 79-88.
- ROCHE Anne, « Louis Guilloux, entre roman populiste et prolétarien », dans André Not et Jérôme Radwan (éd.), *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, Aix, PUP, 2003, p. 143-152.
- TOURET Michèle, « Louis Guilloux et le populisme, une longue histoire », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 127-146.

#### PIERRE HAMP

- DOTIN Georges, « Pierre Hamp et sa "littérature affamée d'exactitude" », *Nord'*, vol. 50, novembre 2007, p. 35-42.
- GUYOT Dominique (éd.), *Pierre Hamp, inspecteur du travail et écrivain humaniste, 1876-1962*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- « Pierre Hamp, inspecteur du travail et écrivain humaniste, 1876-1962 », dans Dominique Guyot (éd.), *Pierre Hamp, inspecteur du travail et écrivain humaniste, 1876-1962*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 19-134.
- RENARD Paul, « Pierre Hamp dans le Journal d'André Gide : l'alliance des contraires », *Nord'*, vol. 50, novembre 2007, p. 17-24.

#### PIERRE MAC ORLAN

- ALAVOINE Bernard, « Le Quai des brumes: Mac Orlan entre Carné et Simenon », *Roman 20-50*, vol. 47, 2009, p. 49-58.
- BAINES Roger W., « *Inquietude* » in the work of Pierre Mac Orlan, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- BARITAUD Bernard, *Pierre Mac Orlan: sa vie, son temps*, Genève, Droz, 1992.
- BLONDEAU Philippe (éd.), *Roman 20-50, n°47 (juin 2009): Pierre Mac Orlan. La Cavalière Elsa, Le Quai des Brumes, Le bal du Pont du Nord*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- CHAUDIER Stéphane, « Style et intensité dans la prose de Mac Orlan », *Roman 20-50*, vol. 47, 2009, p. 79-90.
- CHEROUX Clément, « Pourtant Mac Orlan. La photographie et le fantastique social », dans Pierre Mac Orlan, *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2011, p. 7-27.
- LACASSIN Francis, « Aux écoutes de l'ombre », dans Pierre Mac Orlan, *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, Paris, Phébus, 2000, p. 13-26.
- LAMY Jean-Claude, *Mac Orlan: l'aventurier immobile*, Paris, Albin Michel, 2002.
- MOTORET Laurence, « Les deux chevauchées de *La Cavalière Elsa* », *Roman 20-50*, vol. 47, janvier 2009, p. 41-48.
- TOMAS Ilda, « Pour une symbolique des couleurs: le rouge chez Pierre Mac Orlan », *Estudios de lengua y literatura francesa*, vol. 7, 1993, p. 169-178.

- *Pierre Mac Orlan. Ombres et lumières*, Granada, Universidad de Granada, 1995. BnF.
- TUDORAS Laura Eugenia, « Retratos literarios del espacio urbano del siglo XX : Barcelona en Pierre Mac Orlan y Michel Deón », *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, vol. 15, 2010, p. 257-266.
- WEINER Susan, « When a prostitute becomes an orphan: Pierre Mac Orlan's *Le Quai des brumes* (1927) in the service of poetic realism », *Studies in French Cinema*, vol. 6, n° 2, septembre 2006, p. 129-140.
- ZIMMERMANN Margarete et Otto Gerhard OEXLE, « Pierre Mac Orlan et la pauvreté: le vécu – l'imaginaire – le littéraire », dans Philippe Blondeau et Bernard Baritaud (éd.), *Mythologies macorlaniennes. Actes du colloque de Péronne, 8-10 octobre 2011*, Amiens, Presses universitaires, 2013, p. 216-230.
- ZIMMERMANN Margarete, « Bilder der Armut. Pierre Mac Orlans Reportagen aus dem Berlin von 1932 », dans Wolfgang Klein et Wolfgang Asholt (éd.), *Dazwischen. Reisen - Metropolen -Avantgarden. Festschrift für Wolfgang Asholt*, Bielefeld, Aisthesis, 2009, p. 345-369.
- HENRY POULAILLE
- AMBROISE Jean-Charles, « Écrivain prolétarien : une identité paradoxale », *Sociétés contemporaines*, vol. 44, n° 4, 2001, p. 41-55.
- ARVIDSSON Karl-Anders, *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*, Göteborg, Acta Universitatis Gotheburgensis et al., 1988.
- BESSIERE Jean, « Projet romanesque et thématization de la pauvreté dans les années trente (Henry Poulaille, George Orwell, Henry Miller) », dans Michel Biron et Pierre Popovic (éd.), *Écrire la pauvreté*, Toronto, Éditions du Gref, 1996, p. 239-257.
- CHAPMAN Rosemary, *Henry Poulaille and proletarian literature 1920-1939*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- CURATOLO Bruno, « La réception de la trilogie du Pain. *Le Pain quotidien, Les Damnés de la terre, Pain de soldat* », *Roman 20-50*, n° 63, 17 juillet 2017, p. 31-52.
- GARGUILO René, « Henry Poulaille et l'école prolétarienne 1930-1940 », dans René Garguilo (éd.), *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne en France de 1920 à 1940*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1989, p. 37-59.
- « Le grand débat des années vingt, 1920-1930 », dans René Garguilo (éd.), *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne en France de 1920 à 1940*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1989, p. 19-36.
- GENESTE Philippe, « Henry Poulaille et l'authenticité », dans *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, Aix, PUP, 2003, p. 153-168.
- LOFFLER Paul A., « Un écrivain prolétarien : Henry Poulaille entre le populisme et l'A.E.A.R. », *Entretiens*, vol. 33, 1974, p. 99-106.
- MARICOURT Thierry, *Henry Poulaille. 1896-1980*, Levallois-Perret, Manya, 1992.
- MEIZOZ Jérôme, « "Nous voilà tout de même singulièrement rapprochés". Henry Poulaille et C.-F. Ramuz face à la question de l'"authenticité" », dans *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, Aix-en-Provence, PUP, 2003, p. 83-96.

NOT André et Catherine ROUAYRENC, « La parole du peuple dans le roman est-elle possible ? La voix de “la” Radigond (Poulaille, *Le Pain quotidien*) », dans Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (éd.), *Les voix du peuple dans la littérature des XIXe et XXe siècles: actes du colloque de Strasbourg, 12,13 et 14 mai 2005*, Strasbourg, Presses Univ. de Strasbourg, 2006, p. 155-165.

POBEL Céline, « La représentation du peuple à travers ses prises de parole: du sociotype d'Émile Zola au contresociotype d'Henry Poulaille (*Le Pain quotidien*) », dans Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (éd.), *Les voix du peuple dans la littérature des XIXe et XXe siècles: actes du colloque de Strasbourg, 12,13 et 14 mai 2005*, Strasbourg, Presses Univ. de Strasbourg, 2006, p. 279-289.

SICK Franziska, « Littérature prolétarienne et culture ouvrière. Pour une nouvelle lecture du *Pain quotidien* de Henry Poulaille », *Cahiers Henry Poulaille*, n° 6, 1993, p. 89-105.

STÜDEMANN Eric, « La perspective dans *Le Pain quotidien* », *Entretiens*, vol. 33, 1974, p. 53-59.

#### JACQUES PRÉVERT

AUROUET Carole, *Jacques Prévert. Une vie*, Paris, Les nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2017.

— *Prévert et le cinéma*, Paris, Les Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2017.

BLAKEWAY Claire, *Jacques Prévert. Popular French theatre and cinema*, Rutherford, N.J.: London, Fairleigh Dickinson University Press, 1990.

#### JEAN RENOIR

KEIT Alain, *Autopsie d'un meurtre, Le crime de monsieur Lange: un film de Jean Renoir*, Liège, CEFAL, 2010.

MERIGEAU Pascal, *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, 2012.

O'SHAUGHNESSY Martin, « Nation, history and gender in the films of Jean Renoir », dans Elizabeth Ezra et Sue Harris (éd.), *France in focus: film and national identity*, Oxford, Berg, 2000, p. 127-141.

ORY Pascal, « Le Crime de M. Lange », dans Olivier Barrot et Pascal Ory (éd.), *Entre-deux-guerres*, Paris, Éditions François Bourin, 1990, p. 263-285.

#### DIVERS

AMBROISE Jean-Charles, « Entre Littérature prolétarienne et réalisme socialiste: le parcours de Tristan Rémy », *Sociétés et représentations*, 15.1, 2003, p. 39-63.

BARBARESCO Constance, « La partie de campagne chez Paul de Kock, itinéraire dans les environs de Paris », dans *Chemins de traverse en fiction. Actes du colloque interdisciplinaire de jeunes chercheurs.euse.s*, ENS Ulm, 19 et 20 mai 2017, Paris, La Taupe médite, 2018.

BATY-DELALANDE Hélène, « “Les romans, ça sert à chercher l'avenir” (*Merlin*). Sur les romans de Jean Prévost », dans Emmanuel Bluteau (éd.), *Jean Prévost le multiple / sous la dir. de Emmanuel Bluteau*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2015, p. 17-30.

- BERNARD Jacqueline, *Aragon: la permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel*, Paris, J. Corti, 1984.
- BERTRAND Marc, « Jean Prévost et le roman populiste », *Cahiers Henry Poulaille*, vol. 6, 1993, p. 133-138.
- BLUTEAU Emmanuel, « Jean Pallu, météore discret », dans Jean Pallu, *L'Usine*, Emmanuel Bluteau (éd.), Le Raincy, La Thébaïde, 2018, p. 7-14.
- BOHRN Patricia, *André Antoine und sein Théâtre libre: eine spezifische Ausformung des naturalistischen Theaters*, Frankfurt am Main ; New York, P. Lang, 2000.
- BONNET Marguerite et Étienne Alain HUBERT, « Notice », dans André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1992, vol. II, p. 1363-1365.
- BORSÒ Vittoria, « “Strapaese o Stracittà?” Massimo Bontempellis “realismo magico” und “900” als kritisches Werkzeug nationaler Identität », dans Helene Harth, Barbara Marx et Hermann H. Wetzler (éd.), *Konstruktive Provinz: Italienische Literatur zwischen Regionalismus und europäischer Orientierung*, Frankfurt/Main, Moritz Diesterweg, 1993, p. 147-174.
- BOUCHARENC Myriam, *L'échec et son double: Philippe Soupault romancier*, Paris, Champion, 1997.
- CARLAT Dominique, « La voix du romanesque poétique, “la force soudaine d'une reconstitution” », dans Jacqueline Chénieux-Gendron et Myriam Bloedé (éd.), *Patiences et silences de Philippe Soupault*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 145-157.
- CARPENTER Scott, « Entre rue et boulevard : les chemins de l'allégorie chez Baudelaire », *Romantisme*, vol. 134, n° 4, 2006, p. 55.
- COMBE Dominique, « “L'œil existe à l'état sauvage” », *Melusine*, n° 21, 2001, p. 9-24.
- COMPAGNON Antoine, « L'arrière-garde, de Péguy à Paulhan et Barthes », dans William Marx (éd.), *Les Arrière-gardes au XXe siècle: l'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 93-101.
- COURBAN Alexandre, « Une autre façon d'être lecteur de L'Humanité durant l'entre-deux-guerres : « rabcors » et « CDH » au service du quotidien communiste », *Le Temps des médias*, n° 7, 2006, p. 205-217.
- CSERGO Julia, « Parties de campagne. Loisirs périurbains et représentations de la banlieue parisienne, fin XVIIIe-XIXe siècles », *Sociétés & Représentations*, n° 17, 2004, p. 15-50.
- FABBRI Fabriano, *I due Novecento: gli anni Venti fra arte e letteratura: Bontempelli versus Sarfatti*, 2. ed, San Cesario di Lecce (Lecce), Manni, 2008.
- FARRANT Tim, « Balzac : du pittoresque au pictural », *L'Année balzacienne*, n° 5, 1<sup>er</sup> octobre 2008, p. 113-135.
- FEDERINI Fabienne, « La figure du traître dans les romans de Paul Nizan », dans Bernard Lahire (éd.), *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent: Mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2011, p. 79-102.
- FIORUCCI, WISSIA, « Self-censorship in Massimo Bontempelli's Magical Realism », *Between*, vol. 5, n° 9, mai 2015, p. 1-24.
- GILLES Benjamin, « L'horizon d'attente à l'épreuve de la guerre : lire Le Feu d'Henri Barbusse (1916-1918) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 115, n° 4, 31 décembre 2015, p. 883-892.

- GNOCCHI Maria Chiara, « André Baillon, auteur populiste belge ? », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 71-83.
- GUENTHER Irene, « Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic », dans Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (éd.), *Magical realism: theory, history, community*, Durham, N.C, Duke University Press, 1995, p. 33-73.
- GUERIN Jeanyves, « Audiberti reporter, chroniqueur et romancier », dans Myriam Boucharenc (éd.), *Littérature et reportage. Colloque international de Limoges (26-28 avril 2000)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 17-29.
- GUTERMANN Deborah, « Mal du siècle et mal du « sexe » dans la première moitié du XIXe siècle. Les identités sexuées romantiques aux prises avec le réel », *Sociétés & Représentations*, n° 24, 1<sup>er</sup> novembre 2007, p. 195-210.
- HELBERT Catherine, « Frédéric Lefèvre et *Les Nouvelles littéraires* », « *Les Nouvelles littéraires : une idée de littérature ?* », 17 février 2012 (en ligne : <http://recherche.fabula.org/colloques/document1455.php>).
- KVAPIL Josef, *Romain Rolland et les Amis d'Europe*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1971.
- LEONI Iacopo, « André Thérive : résignation contre négation », *Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture*, n° 6, 15 décembre 2016 (en ligne : <https://journals.openedition.org/rief/1205>).
- « Figure della povertà nella letteratura populista francese degli anni Trenta », dans Elisabetta Sibilio (éd.), *Rappresentazioni artistiche e sociali della povertà*, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2017, p. 240-255.
- LOURCELLES Jacques, « Belle équipe (La) », dans *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Paris, Laffont, 1992, p. 140-141.
- LYSØE Éric, « Le réalisme magique : avatars et transmutations », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 21, 15 août 2002, p. 10-23.
- MAHOT BOUDIAS Florian, « Politique de l'illisibilité : André Breton face à Aragon dans *Misère de la Poésie* (1932) », *LHT Fabula*, vol. 16, janvier 2016 (en ligne : <http://www.fabula.org/lht/16/mahot-boudias.html>).
- MARTINET Jean-Luc, « Port d'escale de Jean Pallu », *Roman 20-50*, n° 64, 2017, p. 127-139.
- « Postface. "Veuillez écouter" », dans Jean Pallu, *L'Usine*, Emmanuel Bluteau (éd.), Le Raincy, La Thébaïde, 2018, p. 191-204.
- MATHIEU Anne, « Magdeleine Paz, personnage de ses reportages », dans Myriam Boucharenc (éd.), *Roman & reportage. Rencontres croisées*, Actes du séminaire du Centre des Sciences de la Littérature française, Université Paris Ouest Nanterre (2010-2012), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2015, p. 113-123.
- MINGELGRÜN Albert, « Le domaine français », dans Jean Weisgerber (éd.), *Le Réalisme magique. Roman, peinture et cinéma*, Genève, L'Âge d'Homme, 1987, p. 180-200.
- OLIVERA Philippe, « Aragon, "réaliste socialiste". Les usages d'une étiquette littéraire des années trente aux années soixante », *Sociétés & Représentations*, n° 15, 2003, p. 229-246.
- OUELLET François et Véronique TROTTIER, « Présentation », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 7-18.

- « Le “naturalisme interne” d’André Thérive », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 19-36.
- PIEGAY-GROS Nathalie, « Collages et faits divers surréalistes », *Poétique*, vol. 159, n° 3, 2009, p. 287-298.
- PUDAL Bernard, « Récits édifiants du mythe prolétarien et réalisme socialiste en France (1934-1937) », *Sociétés & Représentations*, n° 15, 2013, p. 77-96.
- RIALLAND Ivonne, « ‘C’est alors que le Corsaire Sanglot...’ Le stéréotype romanesque dans les romans surréalistes des années vingt », *Cahiers de Narratologie*, n° 17, 4 janvier 2010 (en ligne : <https://journals.openedition.org/narratologie/1199>).
- RUBIN James Henry, *Realism and social vision in Courbet & Proudhon*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- SCHEFFEL Michael, *Magischer Realismus: die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen, Stauffenburg, 1990.
- SCHILLING Derek, « Le Chiendent entre histoire et fiction ou les parfaits banlieusards de Raymond Queneau », *The Romanic Review*, vol. 95, n° 1-2, mars 2004, p. 41-61.
- TREBITSCH Michel, « Jean-Richard Bloch et la défense de la culture », *Sociétés & Représentations*, n° 15, 2003, p. 65-76.
- TROTTIER Véronique, « Léon Lemonnier : romancier populiste ? », *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 37-51.
- VAN BEVER Pierre, « “Metafisica”, réalisme magique et fantastiques italiens », dans Jean Weisgerber (éd.), *Le Réalisme magique. Roman, peinture et cinéma*, Genève, L’Âge d’Homme, 1987, p. 73-89.
- WARNES Christopher, *Magical realism and the postcolonial novel: between faith and irreverence*, Basingstoke ; New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- WASSELIN Lucien, « Pierre Bouquiquant, une figure romanesque aragonienne ? », *Faites entrer l’infini*, vol. 37, 2004, p. 58-61.
- WEISGERBER Jean, « La locution et le concept », dans Jean Weisgerber (éd.), *Le Réalisme magique. Roman, peinture et cinéma*, Genève, L’Âge d’Homme, 1987, p. 11-32.
- WYBON Jérôme, *Au Fil de l’eau. L’Histoire de La Belle équipe*, Pathé Distribution, 2017, DVD, 00:24:15.

# Table de matières

Introduction	1
PREMIERE PARTIE : THEORIE ET CHAMP DE L'ESTHETIQUE POPULISTE	
1. Définitions et théories de l'esthétique populiste	21
1.1. Préambule : imaginaires et esthétiques littéraires comme créateurs du monde. Les approches de la sociocritique et de la narratologie culturelle	21
1.2. La signification et la portée du terme 'populisme'	28
1.2.1. Les définitions du populisme : l'écart entre système politique et esthétique	29
1.2.2. Le recours au 'peuple' : enjeux d'un concept-piège	34
1.2.3. Le 'peuple' et le folklore républicain : l'imaginaire social et ses héritages du XIX <sup>e</sup> siècle	44
1.3. L'esthétique populiste face à la démocratisation de la littérature	52
1.3.1. Littérature et démocratie : quelques approches théoriques	54
1.3.2. L'éthos démocratique dans la littérature de l'entre-deux-guerres	58
1.4. La crise de l'entre-deux-guerres : pauvreté, misère, précarité	66
2. Imprécisions poétiques, fermeté des positions : La notion de 'peuple' dans le champ littéraire de l'entre-deux-guerres	78
2.1. Préambule : l'approche sociologique de Bourdieu et l'état de la recherche sur le champ littéraire de l'entre-deux-guerres	80
2.2. Haine de la littérature ? Postures esthétiques et polémiques	88
2.2.1. L'attaque contre l'esthétisme comme attaque contre la bourgeoisie : le cas de Marcel Proust	89
2.2.2. Le 'peuple' épique : les tergiversations à propos de Zola	94
2.3. La création d'un public : organes de presse et revues	106
2.3.1. L'Œuvre, La Grande Revue, Les Nouvelles littéraires : les revues proches du roman populiste	106
2.3.2. Monde et Nouvel Âge : La défense des deux littératures prolétariennes	121
2.3.3. Europe : un positionnement impartial	134
2.4. En guise de conclusion : 'peuple' et populisme en termes de positionnement littéraire	144
2.4.1. Classicisme littéraire ou art déco ? La position esthète face au 'peuple'	145
2.4.2. La notion de 'peuple' face à la littérature militante : l'impossible alliance à la littérature révolutionnaire	148
2.4.3. La position moyenne : convergences programmatiques et impossibilité d'un « Front littéraire commun »	153

3. Crise de l'esthétique, esthétique de crise : la fondation d'un réalisme de l'entre-deux-guerres	158
<b>3.1. Pour une culture de la rue : Le réalisme de l'entre-deux-guerres</b>	<b>159</b>
<b>3.2. Le réalisme de l'entre-deux-guerres et l'esthétique populiste</b>	<b>164</b>
3.2.1. <i>Authenticité, témoignage, réalité : la revendication de la 'vérité'</i>	164
3.2.2. <i>Le langage représentatif : l'enjeu du français populaire</i>	175
3.2.3. <i>La transcendance du réel : populisme, réalisme magique et réalisme poétique</i>	186
<b>3.3. Le réalisme et la crise : fantastique social, inquiétude, <i>realismo magico</i></b>	<b>195</b>
3.3.1. <i>Dérégulation et narration : la notion de crise dans l'entre-deux-guerres</i>	195
3.3.2. <i>La génération de l'inquiétude et la conscience de la crise</i>	199
3.3.3. <i>Reconstructions esthétiques : le <i>realismo magico</i> de Bontempelli et le magischer Realismus de Rob</i>	208

## DEUXIEME PARTIE : ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE L'ESTHETIQUE POPULISTE

4. La 'beauté' de la pauvreté : le « romantisme social » de Pierre Mac Orlan et la représentation de la misère	220
<b>4.1. Un certain réalisme magique face à la misère de la vie urbaine</b>	<b>222</b>
4.1.1. <i>Pierre Mac Orlan dans le contexte de la littérature sur la pauvreté</i>	222
4.1.2. <i>Le fantastique social et l'atmosphère : Pierre Mac Orlan et l'esthétique populiste</i>	227
<b>4.2. L'atmosphère et le pittoresque : le fantastique social comme concept transmédiat</b>	<b>234</b>
4.2.1. <i>Retour à une catégorie visuelle romantique : le pittoresque</i>	235
4.2.2. <i>La photographie pittoresque et le fantastique social : l'exemple d'Atget</i>	244
<b>4.3. L'essor littéraire du fantastique social</b>	<b>254</b>
4.3.1. <i>La narration de la crise et la pensée apocalyptique : Le Quai des brumes comme l'effondrement de la société face à la 'modernité'</i>	254
4.3.2. <i>Visions de la périphérie : le Montmartre subversif de Roland Dorgelès et l'espace dangereux des « fortifs » chez Francis Carco</i>	271
4.3.3. <i>Espace apocalyptique et merveilleux surréaliste : Les Dernières nuits de Paris dans le contexte du romantisme social macorlanien</i>	277
4.3.4. <i>Conclusion : André Thérive, le fantastique social et le populisme littéraire</i>	286
5. La communauté en danger : la solidarité du 'peuple' face à la modernisation de Paris	291
<b>5.1. Vivre ensemble : stratégies de la narrativisation d'une union populaire</b>	<b>294</b>



5.1.1. <i>Une approche théorique : littérature et convivance</i>	295
5.1.2. <i>Portrait d'Eugène Dabit en champion de l'esthétique populiste</i>	302
<b>5.2. L'immeuble, le quartier et la banlieue comme foyers identitaires du 'peuple'</b>	<b>311</b>
5.2.1. <i>L'instabilité du logement : L'Hôtel du Nord contre la société moderne</i>	311
5.2.2. <i>La banlieue verte : les illusions perdues de la vie campagnarde dans Villa Oasis ou les faux bourgeois</i>	329
<b>5.3. La fin de la solidarité du 'peuple' ? Individualisme et changement des mœurs</b>	<b>344</b>
5.3.1. <i>Ascension sociale comme aliénation : Un mort tout neuf</i>	345
5.3.2. <i>Fin de la vie en famille : Lemonnier et Prévoist</i>	351
5.3.3. <i>Un seul 'peuple' ? La question des étrangers dans La Rue sans nom</i>	359
5.3.4. <i>Conclusion : l'émotion populaire contre la raison bourgeoise</i>	366
<b>6. L'amour du métier : écrire l'emploi et la condition ouvrière</b>	<b>369</b>
<b>6.1. Métier absent, identité du métier : le paradoxe ouvrier</b>	<b>371</b>
6.1.1. <i>La posture prolétarienne : l'écrivain comme ouvrier</i>	372
6.1.2. <i>Être ouvrier : une définition à partir de la littérature, l'exemple de Louis Guilloux</i>	381
<b>6.2. La mise en récit du travail à l'exemple du <i>Pain quotidien</i></b>	<b>388</b>
6.2.1. <i>Le travail manuel : savoir-faire ouvrier et fierté du métier</i>	389
6.2.2. <i>Les injustices du métier : hiérarchies, assurances et pouvoir syndicaliste</i>	393
6.2.3. <i>Le travail féminin : précarité, dépendance et exploitation</i>	402
6.2.4. <i>L'identité ouvrière comme foyer de la nature humaine</i>	407
<b>6.3. Difficultés de la représentation du travail en usine : deux alternatives à l'ouvrier-artisan</b>	<b>420</b>
6.3.1. <i>Lucien Bourgeois et le message ambivalent du récit prolétarien</i>	420
6.3.2. <i>Jean Pallu et les reportages pessimistes de L'Usine</i>	426
6.3.3. <i>Conclusion : l'amour vide du travail dans l'esthétique populiste</i>	435
 TROISIEME PARTIE : L'ESTHETIQUE POPULISTE COMME CONCEPT INTER- ET TRANSMEDIAL  	
<b>7. Du roman aux faits réels : les reportages photographiques sur la condition ouvrière</b>	<b>437</b>
<b>7.1. La littérature comme modèle : intermédialité et transmédialité de systèmes esthétiques</b>	<b>438</b>
<b>7.2. Le populisme de la réalité : le reportage photographique sur les conditions du travail</b>	<b>445</b>
7.2.1. <i>L'héritage de Pierre Hamp dans La France travaille</i>	446
7.2.2. <i>La France travaille : Encyclopédie de l'industrie française et l'esthétique populiste</i>	452
7.2.3. <i>Une enquête journalistique : « Ouvrières de Paris » d'Emmanuel Berl et Germaine Krull</i>	462

<b>7.3. Conclusion : l'influence de l'esthétique populiste dans la photographie humaniste</b>	<b>472</b>
<b>8. Du roman au film : pauvreté, travail et 'atmosphère' dans le réalisme poétique</b>	<b>477</b>
<b>8.1. La naissance de l'atmosphère : le cinéma français dans son contexte culturel</b>	<b>479</b>
8.1.1. <i>La situation du cinéma français dans l'entre-deux-guerres : pratiques, équipes, publics</i>	479
8.1.2. <i>Les notions de réalisme poétique et de populisme dans la critique de cinéma</i>	491
<b>8.2. Le populisme au cinéma : les adaptations de Marcel Carné (<i>Le Quai des brumes, Hôtel du Nord</i>)</b>	<b>499</b>
8.2.1. <i>Retour de l'atmosphère : continuités de l'espace du fantastique social dans <i>Le Quai des brumes</i></i>	500
8.2.2. <i>Hôtel du Nord et la refonte de la communauté populaire</i>	510
8.2.3. <i>L'enjeu de la langue et du milieu social : l'idéal de l'authenticité dans le film</i>	518
<b>8.3. L'appropriation de l'esthétique populiste au cinéma : <i>Le Crime de Monsieur Lange</i> de Jean Renoir et <i>La Belle équipe</i> de Julien Duvivier</b>	<b>525</b>
8.3.1. <i>Misère urbaine, solidarité menacée, identité ouvrière : variations des motifs populistes</i>	527
8.3.2. <i>Représentation artistique et démocratie du public : les deux fins de <i>La Belle équipe</i></i>	540
8.3.3. <i>Conclusion : les influences du réalisme poétique sur l'essor d'un cinéma social</i>	545
<b>Conclusion</b>	<b>552</b>
<b>Annexes</b>	<b>575</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>589</b>