

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

Par  
Véronique Trottier

Le populisme et le roman populiste dans la France de l'entre-deux-guerres

Vendredi 18 décembre 2009



### **Mise en garde/Advice**

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

## RÉSUMÉ

Compte tenu du fait que l'histoire littéraire ne saurait rendre compte de toutes les œuvres parues chaque année, nous proposons, dans un contexte où l'institution littéraire s'intéresse de plus en plus aux écrivains méconnus, une étude en deux volets d'un phénomène littéraire pratiquement oublié aujourd'hui : le populisme. Il s'agit d'une d'école littéraire fondée en 1929 par Léon Lemonnier et André Thérive, critiques littéraires et romanciers, en réaction contre le roman moderne, plus particulièrement le roman d'analyse. Comme cette école connut un certain succès dans les années 1930, nous avons voulu savoir, dans un premier temps, ce qu'était l'école populaire et ce que ses membres proposaient comme ligne de conduite. Dans un deuxième temps, nous nous sommes attardés sur quelques œuvres qui peuvent permettre de constater ce que le populisme a été concrètement, c'est-à-dire sur le plan de la création littéraire.

Le premier chapitre est consacré au premier objectif de la recherche qui est de déterminer ce que fut au juste l'école populaire. Pour ce faire, nous avons cru tout d'abord utile de situer le populisme à la fois dans son contexte socio-historique et dans son contexte littéraire pour comprendre les conditions d'émergence et d'obsolescence qui furent extérieures au mouvement. Nous avons également estimé important de définir le populisme en regard des autres littératures du peuple, afin de réduire au maximum les ambiguïtés relatives aux dénominations des écoles littéraires, principalement l'équivoque qui subsiste encore en ce qui concerne les définitions des littératures populaire et prolétarienne. Nous établissons donc, sur le plan de la théorie, en quoi à la fois la thématique et l'esthétique des populistes voulaient se démarquer des autres littératures du peuple de la même époque. Une fois cela fait, nous avons voulu retracer les postulats théoriques et idéologiques étayant la démarche des fondateurs. Cet exercice doit évidemment permettre de comprendre la démarche artistique des auteurs populistes, de cerner les limites et les possibilités théoriques de la doctrine, dans le but de parvenir à une définition exhaustive, mais aussi d'établir une liste de critères selon lesquels une œuvre pouvait ou non être qualifiée de populaire dans les années 1930. Une partie du premier chapitre sera aussi réservée à l'analyse des influences de Thérive et Lemonnier qui ont conduit à l'élaboration de la doctrine du populisme. Une recherche devait aussi être effectuée autour du mot « populisme » pour en connaître la provenance, la valeur et en apprécier

éventuellement la dérive sémantique. Nous nous sommes aussi attardés sur la réception critique du populisme et de ses principaux auteurs, soit les fondateurs du mouvement ainsi qu'Eugène Dabit, qui ne s'associa jamais à l'école officielle, mais grâce à qui le populisme n'a pas tout à fait disparu des manuels d'histoire littéraire. Le discours critique concernant l'école et les œuvres populistes fut pour nous primordial puisqu'il constitue pour ainsi dire la seule source qui traite sérieusement du sujet de ce mémoire. Finalement, nous avons tenté de retracer ceux qui s'impliquèrent activement dans le mouvement populiste. Cela semblait d'autant plus pertinent que plusieurs des écrivains figurant aujourd'hui sous la bannière populiste furent des détracteurs du mouvement et que le Prix populiste fut attribué à des auteurs de différents milieux et de tendances distinctes, ce qui crée une confusion persistante dans l'histoire littéraire. À cette question : qui étaient les populistes ? se joignent inévitablement ces deux interrogations : pour qui écrivaient-ils et dans la poursuite de quel objectif ? Notre premier chapitre est donc consacré à ces nombreuses questions concernant l'école populiste.

Le deuxième objectif, qui est de vérifier, dans une perspective comparative, ce qu'a produit l'école populiste par rapport aux visées initiales des fondateurs, fera l'objet du deuxième chapitre. Au-delà des conjonctures politiques et idéologiques qui étouffèrent les élans populistes, nous devons questionner la valeur des œuvres qui ont résulté de l'effort de théorisation de Thérive et de Lemonnier. Une étude thématique et formelle de la production romanesque populiste permettra de déterminer les lieux communs qui unissent les auteurs appartenant au mouvement. Nous pourrons aussi constater dans quelle mesure les œuvres issues de la doctrine lui sont fidèles et à quels écarts celle-ci a donné lieu. Puisque le populisme, au dire même de ses fondateurs, existait avant sa conceptualisation définitive et que vraisemblablement il survivra à l'école populiste, puisque, de plus, Thérive et Lemonnier n'en font pas une doctrine exigeante et hermétique concernant les seuls membres, nous proposons une liste de romans soit écrits par les fondateurs, soit considérés comme populistes à l'époque. Cette forme de validation de la théorie par la pratique permettra de dégager d'un corpus romanesque ce qui tient ou non du populisme au-delà de l'appartenance au groupe. Il apparaîtra ainsi la valeur du mouvement, ses limites ou même ses insuffisances, en ce qui concerne le style et l'idéologie. Nous tenterons aussi de discerner au passage ce que les romanciers populistes ont pu produire d'important pour l'époque, en regard de l'histoire littéraire.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, François Ouellet, pour son support, sa passion et sa constante implication au cours des années de recherche et de rédaction de ce mémoire.

## TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
Chapitre I : Qu'est-ce que le populisme ?.....	9
Contexte socio-historique.....	10
Contexte littéraire.....	13
La littérature du peuple.....	17
Postulats théoriques et idéologiques du populisme.....	21
Le terme <i>populisme</i> .....	27
Réception critique.....	35
L'école populiste face à l'école prolétarienne .....	46
Un troisième joueur dans le domaine de l'écriture du peuple.....	54
Les influences.....	57
Qui sont les populistes ?.....	66
Chapitre II : Le populisme à l'œuvre.....	73
L'univers pessimiste du roman populaire : impuissance, repli intérieur et solitude.....	75

La mise en scène des gens du peuple : l'écart entre l'art des fondateurs et celui des autres romanciers populistes.....	85
Plutôt l'âme.....	97
La structure des romans.....	100
L'extraordinaire et le romanesque.....	114
L'irrécusable distance.....	117
Le peuple : outil d'une «stratégie réactive ».....	120
Conclusion.....	130
Bibliographie.....	138

## INTRODUCTION

Il serait impensable d'imaginer que l'histoire littéraire puisse rendre compte de tous les ouvrages parus. Elle est par conséquent condamnée à être sélective et à reléguer dans l'ombre un assez grand nombre d'œuvres. Il est cependant légitime de se demander si, parmi toutes celles qui n'accèdent pas à la postérité, certaines ne mériteraient pas d'être réétudiées par une génération nouvelle qui possède le recul nécessaire pour ne pas être influencée par les conjonctures du contexte initial de parution des œuvres. Depuis quelques décennies, l'intérêt des chercheurs pour les écrivains méconnus n'a cessé de croître. « Cet intérêt semble avoir pris forme vers la fin des années 1970, avant de devenir un phénomène éditorial dans les années 1980, où plusieurs écrivains méconnus profitaient d'une « revue littéraire<sup>1</sup> ». Plusieurs études ont depuis été menées afin de réhabiliter l'œuvre d'écrivains injustement occultés par l'histoire littéraire. Nous pouvons citer à titre d'exemples la publication des actes du colloque « La revue littéraire » tenu à Lille en 1998, les travaux et colloques organisés par le LERTEC (Lecture et réception du texte

---

<sup>1</sup> François Ouellet, « Méconnus faute de mieux », *Études littéraires*, vol. 36, no 3, printemps 2005, p.7.

contemporain) et la rubrique « Écrivains méconnus du XX<sup>e</sup> siècle » de la revue *Nuit blanche*. Il y a quelques

années a vu le jour à l'Université du Québec à Chicoutimi la Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne qui s'intéresse particulièrement aux écrivains méconnus de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, autant français que québécois. La problématique de la Chaire tourne essentiellement autour d'un projet de « reconnaissance d'œuvres romanesques qui, au-delà de l'oubli dans lequel elles sont tombées, sont injustement méconnues d'un point de vue strictement littéraire<sup>2</sup> ». Le titulaire de la Chaire de recherche, François Ouellet, observe que « le contexte historique de la Libération et la popularité du discours existentialiste (1940-1950) expliquent déjà en bonne partie l'oubli dans lequel ont sombré nombre d'œuvres produites durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle [...]»<sup>3</sup>. Participant moi-même au projet de la Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne à titre d'assistante de recherche, et sensible au fait que « [l']enseignement même du roman français au XX<sup>e</sup> siècle et les grandes lignes éditoriales des collections de poche privilégient un corpus bien ciblé dans le cadre d'une histoire littéraire trop compartimentée, qui ne laissent guère de place aux œuvres à contre courant [...]»<sup>4</sup>, je me suis intéressée au sort de ces auteurs qui n'ont pas survécu à l'inévitable sélection effectuée par l'histoire littéraire. Plus précisément, je me suis penchée sur le cas de l'école

---

<sup>2</sup> Description de François Ouellet sur son site : [wwwens.uqac.ca/~fouellet](http://wwwens.uqac.ca/~fouellet), site consulté [En ligne] le 29 juillet 2009.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

populiste, qui fut un mouvement littéraire assez important durant les années 1930 et qui est à peu près complètement oublié de nos jours.

L'école populiste voit le jour en 1929, à la suite d'un article de Léon Lemonnier paru dans la revue *L'Œuvre* et intitulé *Un manifeste littéraire*. Œuvrant dans une perspective de renouvellement du roman, Léon Lemonnier et André Thérive ont surtout à cœur de promouvoir une littérature qui prend les petites gens pour sujet. Critiques littéraires et romanciers, Thérive et Lemonnier partagent avec bon nombre de leurs contemporains un dégoût de la littérature moderne, essentiellement bourgeoise, qu'ils jugent individualiste et insipide. Pour eux, la réforme du roman passe essentiellement par le peuple, qui offre une antithèse parfaite avec cette bourgeoisie exécrée de laquelle il semble impératif de se désolidariser. En ce sens, les fondateurs de l'école populiste s'inscrivent dans la tendance de l'époque à renverser les modèles établis en s'intéressant désormais davantage aux classes inférieures. La création du mouvement a fait beaucoup de vagues en France et ailleurs en Europe et l'école de Thérive et Lemonnier connut une période assez faste entre 1929 et 1939, pour sombrer ensuite dans un oubli presque total. Or comment se fait-il qu'une école littéraire du XX<sup>e</sup> siècle, qui a fait couler beaucoup d'encre et rassemblé passablement d'auteurs soit si peu considérée par l'histoire littéraire actuelle et qu'un grand nombre d'ouvrages d'histoire littéraire et de dictionnaires de la littérature n'en fassent même pas mention ou ne le fassent que de façon très schématique et imprécise ? Cette entreprise fut-elle jugée si vaine et de si peu d'intérêt après la guerre qu'il n'en ait à peu près rien subsisté ? Même l'institution du Prix populiste, qui fut discerné pour la première fois en 1931 et qui continue d'être remis aujourd'hui chaque année semble faire

plus ou moins fi des créateurs et de l'histoire du mouvement, si bien qu'il est difficile de savoir au juste en quoi a consisté le populisme et quelles furent les œuvres qui mirent en pratique son idéologie. La question du populisme est d'autant plus importante que le terme populisme en lui-même est souvent galvaudé et appliqué à une foule d'attitudes, de programmes politiques ou d'œuvres d'une manière qui se révèle plutôt imprécise dans ses références. Et si la définition du populisme littéraire se retrouve dans le dictionnaire, elle renseigne peu sur la notion telle que l'ont inventée Thérive et Lemonnier. Comme les recherches sur ce sujet sont à peu près inexistantes, nous avons trouvé intéressant de démystifier ce phénomène ignoré de l'histoire littéraire contemporaine. Nous nous proposons ici une investigation en profondeur d'un phénomène littéraire qui n'a pas su tracer son chemin vers la postérité. Si le but de ce mémoire n'est nullement la réhabilitation des œuvres étudiées, il nous semblait à tout le moins primordial de faire la lumière sur un courant méconnu et de rappeler à l'histoire littéraire un élément qui pour lors échappe à son souvenir.

À la suite de cette investigation préliminaire, donc, plusieurs questionnements s'imposent et mènent à la poursuite de deux objectifs correspondant aux deux chapitres du mémoire. Le premier objectif consiste à déterminer ce que fut au juste l'école populiste. Comme le populisme est un mouvement qui n'attire plus, ou presque plus, l'attention des historiens de la littérature, il nous a semblé pertinent de le situer par rapport à son époque. En effet, les contextes socio-historiques et littéraires dans lesquels a évolué le populisme permettent une compréhension plus globale du phénomène et nous amènent à mieux saisir ce qui a permis l'émergence d'un tel mouvement, mais aussi les causes de son déclin.

précipité. Nous avons également estimé important de définir le populisme en regard des autres littératures du peuple, afin de réduire au maximum les ambiguïtés relatives aux dénominations des écoles, principalement l'équivoque qui subsiste encore en ce qui concerne les définitions des littératures populiste et prolétarienne. Nous établissons donc, sur le plan de la théorie, en quoi à la fois la thématique et l'esthétique des populistes voulaient se démarquer des autres littératures du peuple de la même époque.

Une fois cela fait, nous avons voulu retracer les postulats théoriques et idéologiques étayant la démarche des fondateurs. Cet exercice devait évidemment nous permettre de comprendre la démarche artistique des auteurs populistes, de cerner les limites et les possibilités théoriques de la doctrine dans le but de parvenir à une définition exhaustive, mais aussi d'établir une liste de critères selon lesquels une œuvre pouvait ou non être qualifiée de populiste dans les années 1930. Une partie du premier chapitre sera aussi réservée à l'analyse des influences de Thérive et Lemonnier et qui ont conduit à l'élaboration de la doctrine du populisme. Une recherche devait aussi être effectuée autour du mot « populisme » pour en connaître la provenance, la valeur et en apprécier éventuellement la dérive sémantique. Nous nous sommes aussi attardés à la réception critique du populisme et de ses principaux auteurs, soit les fondateurs du mouvement ainsi qu'Eugène Dabit, qui ne s'associa jamais à l'école officiellement mais grâce à qui le populisme est encore mentionné dans les manuels. Le discours critique concernant l'école et les œuvres populistes fut pour nous primordial puisqu'il constitue pour ainsi dire la seule source qui traite sérieusement du sujet de ce mémoire. Finalement, nous avons tenté de retracer ceux qui s'impliquèrent activement dans le mouvement populiste. Cela

semblait d'autant plus pertinent que plusieurs des écrivains figurant aujourd'hui sous la bannière populiste furent des détracteurs du mouvement et que le Prix populiste fut attribué à des auteurs de différents milieux et de tendances distinctes, ce qui crée une confusion persistante dans l'histoire littéraire. À cette question : qui étaient les populistes ? se joignent inévitablement ces deux interrogations : pour qui écrivaient-ils et dans la poursuite de quel objectif ? Notre premier chapitre est donc consacré à ces questions.

Le deuxième objectif, qui fera l'objet du second chapitre du mémoire, est de vérifier, dans une perspective comparatiste, ce qu'a produit l'école populiste par rapport aux visées initiales des fondateurs. Au-delà des conjonctures politiques et idéologiques qui étouffèrent les élans populistes, nous devons questionner la valeur des œuvres qui ont résulté de l'effort de théorisation de Thérive et de Lemonnier. Une étude thématique et formelle de la production romanesque populiste permettra de déterminer les lieux communs qui unissent les auteurs appartenant au mouvement. Nous pourrons aussi constater dans quelle mesure les œuvres issues de la doctrine lui sont fidèles et à quels écarts celle-ci a donné lieu. Puisque le populisme, au dire même de ses fondateurs, existait avant sa conceptualisation définitive et que vraisemblablement il survivra à l'école populiste, puisque, de plus, Thérive et Lemonnier n'en font pas une doctrine exigeante hermétique concernant les seuls membres, nous proposons une liste de romans « populistes » qui furent écrits ou non sous la bannière populiste. Cette forme de validation de la théorie par la pratique permettra de dégager d'un corpus romanesque ce qui tient ou non du populisme au-delà de l'appartenance au groupe. Il apparaîtra ainsi la valeur du mouvement, ses limites ou même ses insuffisances, en ce qui concerne le style et

l'idéologie. Nous tenterons aussi de discerner au passage ce que les romanciers populistes ont pu produire d'important pour l'époque, sur le plan de la création.

Afin de comprendre à la fois le mouvement littéraire que l'on a nommé populisme et de le situer historiquement et littérairement, notre démarche empruntera à l'histoire littéraire. En nous basant principalement sur l'ouvrage fondamental de Michel Raimond, *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, nous établirons le contexte d'émergence et de disparition du populisme. Pour décrire les ambitions populistes et les intentions des fondateurs, bref pour bien cerner la pensée populiste, nous nous servirons, tout d'abord, du *Manifeste du roman populiste* de Lemonnier, qui marque la naissance de l'école populiste, ainsi que de son ouvrage *Populisme*, paru en 1931, et qui vient préciser les objectifs du mouvement littéraire. Nous nous appuierons aussi sur des articles ou entrevues d'André Thérive, qui permettront de clarifier encore davantage le sens à donner au mot « populisme » et d'expliciter les principes devant régir la nouvelle école. Dans la perspective de comparer la théorie à la pratique, nous avons établi un corpus romanesque afin, tout d'abord, de voir l'influence du naturalisme sur le populisme, en cherchant du côté des Goncourt et surtout de Zola, puis l'influence des romanciers ayant le plus fortement inspiré Lemonnier et Thérive, soit Maupassant et Huysmans. Il nous faudra ensuite investiguer du côté des populistes eux-mêmes, Lemonnier et Thérive en tête de liste. Eugène Dabit sera aussi scruté à la loupe, étant l'un des seuls romanciers populistes à être réédité aujourd'hui et le premier récipiendaire du prix du roman populiste en 1931. Il sera également intéressant de comparer ces ouvrages avec ceux des écrivains prolétariens, notamment ceux d'Henri Poulaille, chef de l'école prolétarienne.

Nous espérons ici tirer des conclusions provisoires en ce qui concerne le populisme littéraire, en prémisses peut-être à des recherches ultérieures. Il s'agit d'un premier pas dans la résolution de l'éénigme de toute une tendance littéraire et d'une foule d'écrivains qui furent occultés en bloc par l'histoire littéraire.

## CHAPITRE I

### QU'EST-CE QUE LE POPULISME ?

## **Contexte socio-historique**

Tout d'abord, et avant même de parler du populisme, il semble approprié de décrire les conditions socio-historiques, politiques et littéraires qui ont vu naître l'école populaire, afin de saisir à la fois les contextes qui furent favorables à l'émergence du mouvement et ceux qui menèrent à son obsolescence hâtive. L'entre-deux-guerres se caractérise par une instabilité sur plusieurs plans. En effet, toutes les connaissances humaines furent alors plus ou moins remises en question, ce qui ne pouvait que provoquer une crise de la morale et des valeurs dominantes, en l'occurrence celles de la bourgeoisie capitaliste. Les avancées extraordinaires que connaîtra l'époque dans plusieurs domaines viendront bouleverser l'idée qu'on pouvait se faire du monde jusqu'alors et redéfinir même la conception de l'être humain. Signalons le développement sans précédent des moyens de transport et de communication, qui ne laissent plus rien ignorer de ce qui se passe dans le monde entier (développement de l'industrie automobile, de l'aéronautique, du cinéma, de la TSF, puis du téléphone automatique). Sur le plan des découvertes scientifiques, la radioactivité, la physique quantique ainsi que la théorie de la relativité d'Einstein viennent révolutionner la façon traditionnelle de saisir le monde, sans compter qu'au même moment, les premières traductions de Freud en français, ajoutées aux travaux de Bergson, ébranlent les perceptions de la personne humaine, obligeant à une réévaluation du concept de toute-puissance de la

raison, prisée par la société bourgeoise. Il ne faut pas sous-estimer non plus la « révolution » linguistique instaurée par Ferdinand de Saussure qui, par sa conception nouvelle du signe, vient invalider l'idée d'une dynamique des représentations qui serait stable. Il s'attaque de ce fait à l'une des valeurs par excellence de la bourgeoisie, qui adhérait à cette notion de constance et qui mettait une confiance aveugle dans le langage. Il est ainsi aisément d'imaginer le degré de fragilité d'un monde où tout se relativise et où les certitudes feront désormais cruellement défaut.

Un autre événement important réside dans le fait que, après la Première Guerre mondiale, le peuple se hisse au premier rang des préoccupations. Il faut dire que l'après-guerre sera caractérisé par une grande précarité économique, conséquence directe de la guerre, et qui entraînera plusieurs déséquilibres sociaux. L'on se trouvera également en présence de changements démographiques importants. Après la guerre, les classes populaires des villes, qui ne cessent de croître, retiennent particulièrement l'attention. Les rentiers d'avant la guerre disparaissent graduellement à la suite de, notamment, la dévaluation du franc Germinal, puis, surtout, la population rurale diminue au profit des grands centres urbains. Les paysans mobilisés désertent par milliers leurs campagnes et viennent s'établir dans la grande ville. On assiste alors à la prolifération des ateliers, ce qui fait croître la population de Paris et s'étendre les banlieues. En même temps, la société française devient fortement industrielle et les nouvelles usines de caoutchouc, d'automobiles et de plastique créent un engouement chez les paysans et les ouvriers, qui se mettent à espérer une vie meilleure. En 1929, l'année même où paraît le *Manifeste du*

*roman populiste*, la production fracasse tous les records. L'industrie est à son apogée et les ouvriers français ne fournissant plus à la demande, il faut engager des ouvriers étrangers. Cette prospérité sera pourtant de courte durée, car les effets de la crise économique se font sentir en France dès 1932 et les moments difficiles que connaît le monde industriel rattrapent la population, générant, entre autres, chômage et dénatalité.

Depuis la guerre, la classe ouvrière, la plus durement touchée par le fiasco économique mondial, a non seulement augmenté en nombre, mais aussi en influence. Les mesures prises par les économistes suite à la crise de 1929 sont décriées et mènent à l'élection du Front populaire (communistes, socialistes et radicaux) en 1936. L'espoir d'un avenir plus confortable et la conviction d'avoir la possibilité d'améliorer son sort envahissent la classe ouvrière, ce qu'attestent les grandes grèves enthousiastes qui suivirent l'élection de 1936. Le gouvernement de Léon Blum organise des discussions entre syndicats et patrons qui se solderont par les accords Matignon (meilleurs salaires, liberté d'action syndicale, formation des comités d'entreprises) et instaure plusieurs lois sociales (semaine de 40 heures, premières nationalisations, congés payés, etc.). S'ils témoignent de la puissance croissante du peuple, ces bouleversements sociaux surviennent alors que le climat sociopolitique international est on ne peut plus inquiétant, particulièrement avec la menace des régimes totalitaires en Europe, la guerre civile espagnole et les innombrables tensions au sein des relations internationales. En outre, malgré les efforts déployés par l'administration Blum, la crise économique perdure. Au moment où de partout gronde la menace, la France, influencée par ce qui se passe hors de ses frontières, est divisée entre une droite pacifiste aux allégeances fascistes et une gauche communiste et révolutionnaire.

Si donc les années d'après-guerre portèrent à croire au commencement d'une période de stabilité, de paix et de prospérité, la crise économique de 1929 marquera la fin des illusions et favorisera le développement des idéologies fascistes, dernier pas vers une guerre que la Société des Nations ne pouvait empêcher. La précarité politique et sociale qui découle de la crise sera le signe de la faillite des valeurs bourgeoises, scientifiques et positivistes, auxquelles on ne saurait désormais adhérer. Les contemporains, aux prises avec un système de valeurs agonisant, se sont trouvés devant l'immense défi de trouver un modèle de remplacement. Dans les années 1930, plusieurs artistes et intellectuels s'y sont employés.

### **Contexte littéraire**

L'entre-deux-guerres en littérature se caractérise par l'explosion du genre le plus populaire : le roman. Nous nous trouvons à ce moment plongés en plein cœur d'une crise du roman, qui sévit depuis la fin du naturalisme et qui atteindra son apogée dans les années 1920, à la suite des innovations apportées notamment par les œuvres de Gide et de Proust et la traduction des romanciers russes et anglais. Durant cette période, où tout fut tenté pour renouveler le genre, alors que certains vont jusqu'à annoncer sa mort prochaine, la production romanesque n'a jamais été plus florissante, tant dans sa dimension traditionnelle qu'au plan de ses avant-gardes.

La fin du naturalisme marque le début de cette crise du roman, qui instaure une période de désorganisation du réalisme et de ses cadres restrictifs, alors que la démonstration des nombreuses insuffisances de la technique qui devait garantir la prospérité du genre romanesque amène une incertitude face à l'avenir de ce dernier. Le roman ne possédant

pas de règles fixes, les réflexions à son sujet portèrent conséquemment sur sa nature, son essence, sa définition et ses infinies possibilités. Jusqu'aux années 1930, d'innombrables tentatives, heureuses ou non, retournèrent le roman dans tous les sens pour éprouver ses limites et ses potentialités, parfois pour le libérer de ses contraintes, d'autres fois pour lui en assigner de nouvelles. Même si certains abordèrent la crise du roman à partir de critères purement économiques (inflation, production de masse, mévente), la crise est surtout née « de cette tension entre l'indispensable solidité des structures – situations et personnages – et les mouvantes variations de la subjectivité créatrice<sup>1</sup> ». Mais il faut voir aussi dans la crise du roman un signe des temps, où les prodigieuses percées dans tous les domaines de la pensée humaine et les tensions politiques donnèrent lieu à un changement radical des mœurs, ce qui ne manqua pas d'affecter les créateurs. « Si la crise du roman avait une portée un peu profonde, c'est qu'elle était un des symptômes d'un drame intellectuel. On entrait, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans un monde où faisait défaut la certitude<sup>2</sup> ».

Du côté de la production romanesque, malgré le surgissement d'une multitude d'audaces formelles - les plus grandes innovations sont sans conteste le monologue intérieur et le travail opéré sur le point de vue -, c'est sur le plan de la thématique que l'évolution du roman est la plus marquée. La littérature qui suit immédiatement la guerre de 1914-1918, et qui domina jusqu'à 1930 environ, en est une, pour reprendre la qualification de Léon Lemonnier, « de débilité et d'inquiétude dans un style de jeunes bourgeois<sup>3</sup> ». Benjamin

---

<sup>1</sup> Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 485.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 488.

<sup>3</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, Paris, La Centaine, 1929, p. 16.

Crémieux a bien défini cette inquiétude, qualifiée de nouveau mal du siècle, qui s'abat sur la société d'après-guerre :

À la lumière des bouleversements de la guerre et de l'après-guerre, le relatif est apparu dans toute sa précarité : soumis à d'incessantes et parfois brutales variations. Les empires croulaient, les révolutions triomphaient, des nations nouvelles surgissaient, d'anciennes renaissaient. D'où l'angoisse et le doute des esprits privés d'un coup du droit et du pouvoir de prévision. [...] D'où la chasse à toutes les formes de pensée et d'art qui coïncidaient avec le sentiment de l'instabilité du monde [...]<sup>4</sup>

Aux alentours de 1929, l'euphorie des Années folles (où le luxe et la fête masquent tout ce qui demeure encore de périls) est épuisée, et la littérature d'inquiétude perd de son importance. Elle cède le pas à un autre genre romanesque, le roman engagé (au sens large), ce qui n'a rien de surprenant. Alors que l'instabilité domine, les artistes, et en particulier les romanciers, cherchent à trouver des solutions aux drames moraux, intellectuels et spirituels qui tendent à se généraliser. À peine remis de la Première Guerre mondiale, et passée l'exaltation de l'après-guerre, artistes et publics sont à la recherche d'idéaux auxquels se raccrocher et ont besoin de retrouver un sens à leur existence en même temps qu'une nouvelle façon de vivre. Le roman ne peut plus se permettre l'insouciance des années 1920, l'heure étant trop grave, et une toute nouvelle sensibilité, directement liée aux problèmes de l'époque, anime désormais le roman. Devant un monde que l'on devine bien près de s'écrouler, la littérature devient de plus en plus engagée, à la recherche de nouvelles valeurs qui pourraient se substituer à celles qui sont en train d'expirer et qu'on peut qualifier de bourgeoises, d'aristocratiques, ou, tout simplement, d'occidentales. Le catholicisme, l'héroïsme, le communisme et bientôt l'existentialisme seront autant de façon de trouver une justification à une existence qui a perdu, en quelques années, tous ses repères. Que ce

---

<sup>4</sup> Benjamin Crémieux, *Inquiétude et reconstruction*, Paris, R.-A. Corrêa, 1931, p. 19.

soit chez Saint-Exupéry, Malraux ou Nizan, le roman répond à l'urgence de trouver une morale de remplacement. C'est ainsi que, afin de répondre aux grandes interrogations soulevées par une société en mutation, le roman, qui a acquis une influence majeure, prendra les traits de l'essai social, politique, philosophique ou moral, en réaction à l'angoisse régnante, encouragé et influencé par les nombreuses découvertes de l'époque ainsi que par de nouvelles philosophies, éminemment moralistes, temps de crise oblige, qui proviennent de France ou d'ailleurs (notamment celles de Husserl, Heidegger, Gabriel Marcel). Dès 1930, la question de l'engagement des intellectuels est incontournable et, pour la plupart des écrivains, la passivité est difficilement envisageable. Les temps sont à l'action et l'on ne peut guère se payer le luxe d'être inutile. La littérature qui se développe alors est complètement opposée à celle qu'on a qualifiée de « littérature de l'âge ingrat », dans laquelle le personnage se concentre uniquement sur lui-même, devant une réalité extérieure en perdition. On assiste à une évolution dans la manière de faire du roman, qui devient plus responsable, où l'écrivain s'intéresse davantage aux autres et au monde dans lequel il vit, où il s'oublie un peu lui-même pour s'attacher à quelque chose de plus grand. La littérature en arrivera ainsi à délaisser l'analyse du sujet individuel pour se tourner vers le « collectif ».

L'entre-deux-guerres, en plus de connaître une expansion du genre romanesque, sera caractérisé par la multiplication des revues littéraires, qui sont un lieu propice tant à la diffusion des œuvres nouvelles qu'aux réflexions sur la littérature. Écrivains et critiques sont nombreux alors à émettre leurs opinions face au genre romanesque en crise, chacun y allant de prescriptions et de prédictions quant au roman de l'avenir. Plusieurs auteurs

exerceront d'ailleurs la double profession de critique et de romancier et plusieurs également seront impliqués de près dans l'institution littéraire (maisons d'éditions, jury de prix littéraires, etc.). Évidemment, et comme ce fut le cas pour le roman, la question de l'engagement vient « pervertir » le caractère littéraire des revues, car, au tournant des années 1930, le politique prend presque partout le pas sur le littéraire. On assiste également à la création de nombreux prix littéraires et une véritable industrie du livre se développe autour des maisons d'édition par une vaste organisation commerciale. Cela aura à coup sûr comme avantage de favoriser les débats et d'assurer une tribune aux jeunes auteurs, mais, en contrepartie, aura l'inconvénient d'imposer à la littérature nombre de cadres et d'étiquettes avec lesquels plusieurs auteurs auront de la difficulté à composer. La grande capacité de l'édition permet en outre la publication d'un nombre incalculable d'auteurs, ce qui fait que la « qualité » des œuvres littéraires en souffre, n'échappant pas au « fléau » de la consommation de masse. Et si certains romanciers jouirent d'une grande visibilité dans la presse et les revues et bénéficièrent d'une publicité efficace de la part de leur éditeur, il n'en fut pas de même pour tous. Dans ces conditions, il est légitime de se questionner sur le fait que des auteurs furent surestimés au profit peut-être de grands oubliés.

### **La littérature du peuple**

Sous la III<sup>e</sup> République, les écrivains ont beaucoup représenté le peuple, qui devenait une solution de rechange au roman bourgeois, dans le cadre plus large du roman réaliste. Utilisé dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle surtout à des fins politiques, le peuple devient graduellement un enjeu esthétique à l'époque suivante.

Dès la fin du XIXe siècle, le débat politique s'organise autour d'une autre problématique, celle du *pouvoir* des classes populaires, tandis que dans la pratique la relative et progressive unification du corps social modifie la position du peuple dans la nation et accroît ses propres capacités d'expression, tant dans le champ de la politique que dans celui des arts et du journalisme<sup>5</sup>.

Non seulement le peuple acquiert une importance considérable sur les scènes nationale et internationale, notamment grâce à la Révolution russe, et bénéficie de la scolarisation de masse, mais il convoite, en littérature également, une place de choix. Dans l'entre-deux-guerres, la question du peuple dans la littérature se fait de plus en plus présente et culminera dans les années 1930. La représentation littéraire du peuple sera alors l'objet d'entreprises rivales, parfois malgré elles, et qui fourniront la matière à de nombreux débats. Nous pouvons alors distinguer différentes littératures du peuple à la fois sur les plans esthétiques, idéologiques ou stylistiques (intégration de la langue du peuple dans le roman).

Dans cette période, les romanciers du peuple se divisent *grossost modo* en trois catégories : les populistes (autour d'André Thérive et Léon Lemonnier), les prolétariens (autour d'Henry Poulaille et de la revue *Monde* d'Henri Barbusse) et les écrivains communistes (ou réalistes socialistes, par exemple Louis Aragon et Paul Nizan). Ou encore, nous pouvons schématiser la situation comme suit : les tenants de l'art pour l'art (populistes), de l'art social (prolétariens) et de l'art révolutionnaire (communistes). Chacun, nous le verrons, a des visées esthétiques et/ou politiques, mais, et nous aurons la chance de le vérifier au second chapitre de ce mémoire, les auteurs ont souvent plus parlé qu'agi. Comme le dit Nizan : « Le décalage croissant entre les visées et les capacités de la littérature

---

<sup>5</sup> Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990, p. 261.

démocratique est l'un des plus sûrs critères de l'unité de la période [IIIe République]<sup>6</sup> ».

Les remarquables efforts théoriques qui ont afflué au cours de la période n'ont pas donné, sur le plan de la création, les résultats qu'on pouvait en attendre. Le plus souvent, les romans ont échoué à représenter les idéaux que les divers théoriciens avaient prônés et à mettre en pratique les méthodes qu'ils avaient abstraitemment définies.

Depuis le début du vingtième siècle, l'écrivain a de plus en plus de difficulté à représenter les classes populaires. D'une part, parce qu'il a tenté de le faire avec les outils idéologiques et artistiques propres à la société républicaine du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier la technique naturaliste à la Zola dont personne ne réussit véritablement à éviter les écueils. Le peuple est souvent représenté par des romanciers bourgeois à l'aide d'un discours de l'altérité qui garde en mémoire d'anciennes peurs de 1789 pour les déverser sur le prolétariat moderne. D'autre part, parce que la littérature n'a pas pu tenir le rythme avec lequel le « peuple » a évolué en quelques années, que ce soit au plan social ou politique. Les écrivains ont tendance, même ceux qui sont issus du prolétariat, à ne pas dépasser les clichés. En dépit d'une réelle bonne volonté, les œuvres qui le décrivent ne semblent pas rendre justice au peuple, et plutôt que de l'illustrer, elles contribuent au flou définitionnel des différentes formes de littérature du peuple. Les littérateurs ont de la difficulté à lui trouver sa place et à le montrer sous son vrai jour, autant qu'à trouver un cadre pour le mettre en scène. À la même époque, le cinéma et la peinture y réussissent beaucoup mieux, alors que la littérature se trouve coincée dans une impasse narrative due en grande partie à l'hégémonie du monologisme.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 262-263.

S'il y eut une réelle révolution dans la littérature du peuple sous la III<sup>e</sup> République, il faut donc la chercher non pas du côté de la thématique, qui connut tout de même une évolution significative, mais bien dans la représentation du langage, surtout entre les deux guerres (révolution qui culmine avec Louis-Ferdinand Céline). Pour le reste, c'est davantage ce que Nelly Wolf appelle la « promotion symbolique des classes populaires<sup>7</sup> » qu'on aura pu observer dans le roman. Ainsi, c'est plus pour promouvoir des valeurs autres que celles de la classe dominante que les écrivains se sont aussi massivement jetés sur le peuple, dans l'espoir qu'on se sortirait de cette façon de l'impasse sociopolitique et culturelle à laquelle avaient conduit les mœurs bourgeois. Un parallèle est d'ailleurs observable entre les périodes de perturbations sociales et le regain de popularité des classes laborieuses dans la littérature. On note sur ce point deux moments forts entre 1890 et 1940 : l'affaire Dreyfus, évidemment, puis la forte avancée du peuple à tous les niveaux du pouvoir économique et politique, au tournant de 1930, et dont l'élection du front populaire en 1936 marque l'apogée. Il n'est pas étonnant, donc, que les années 1930 voient éclore une abondante littérature prenant les classes populaires pour sujet. Et comme plusieurs tentatives parurent infructueuses à cette époque, il n'est pas surprenant non plus qu'un grand nombre d'œuvres écrites dans l'entre-deux-guerres tombent complètement dans l'oubli après la Deuxième Guerre mondiale. Ce fut notamment le sort des écrivains populistes, qui furent pourtant nombreux et au cœur de plusieurs débats esthétiques dans les années 1930.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 264.

À la lumière de ces considérations préliminaires, nous allons maintenant étudier en détail ce qu'a été l'école populiste, fondée par Léon Lemonnier et André Thérive, critiques littéraires et romanciers.

### **Postulats théoriques et idéologiques du populisme**

Nous commencerons par une « petite histoire du populisme », afin de montrer comment au juste il fut formé et quel cas faisaient ses fondateurs de sa création. Lemonnier raconte, dans son livre intitulé *Populisme*, que l'idée d'une nouvelle école littéraire a pris naissance on ne peut plus simplement, en juin 1929, alors qu'il rencontre Thérive, de façon fortuite, chez Jean Guirec<sup>8</sup>. Après discussion, les deux auteurs découvrent qu'ils partagent une vision d'ensemble commune de la littérature, et, au fil de l'entretien, ils en arrivent à jeter les bases de ce qui devait devenir le populisme. Thérive et Lemonnier le disaient eux-mêmes, ils n'ont pas inventé le populisme. Ils étaient bien conscients que ce genre romanesque était déjà présent, comme réponse à tout le flot de littérature bourgeoise<sup>9</sup> dont l'époque était inondée, et qu'il était adopté par des auteurs qui n'avaient rien en commun, sinon de pratiquer une littérature de même tendance. Le populisme ne constitue d'ailleurs pas, même à partir de 1929, nommé et explicité, une véritable « école littéraire »

---

<sup>8</sup> Certains critiques font cependant remonter la naissance de l'école à l'article de Thérive intitulé « Plaidoyer pour le naturalisme » paru dans la revue *Comoedia* du 3 mai 1927.

<sup>9</sup> Nous entendons, par littérature ou roman bourgeois, cette forme d'écriture qui se développe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (pour prendre une place immense dans la littérature de l'entre-deux-guerres) et qui fait primer l'analyse psychologique des personnages sur l'intrigue et la description des lieux ou des milieux sociaux. Mettant en scène des « oisifs bourgeois » desquels on suit le cheminement intérieur, ce type de littérature est souvent écrit dans un style empreint de « préciosité » par des auteurs issus du même milieu bourgeois que leurs héros. Nous rejoignons ici le sens que donne Léon Lemonnier à la littérature bourgeoise, c'est-à-dire une littérature qui met en scène des « drames de salons » et des personnages du « beau monde » n'ayant rien de mieux à faire que de se contempler le nombril, le tout écrit dans un style qu'il qualifie de « snob ».

(dénomination que nous utiliserons pourtant tout au long de ce mémoire pour les commodités rédactionnelles qu'elle offre, tout en gardant cependant en tête cette réserve).

Dans le livre *Populisme* (1931), Lemonnier explique « qu'il ne s'est jamais agi, à proprement parler, d'une école [...]»<sup>10</sup>. Il considérait même qu'une évaluation des œuvres en fonction des critères d'une doctrine était loin d'être souhaitable. Exprimant cela et remettant les pendules à l'heure en ce qui pouvait avoir trait à « son école », il précise :

C'est [brandir sans cesse le spectre d'une doctrine que de] garder cette conception étroite et aristocratique de la littérature que nous condamnons, c'est ne voir partout que chapelles où chacun désire se distinguer puérilement de son voisin. Il n'y a ni groupement, ni cotisations, ni serment des poignards. Il y a quelques écrivains qui se sentent unis par des affinités. Il y a une tendance qui existait avant nous ; si nous l'avons baptisée, c'est qu'elle était tenue en mépris et que nous voulions appeler l'attention sur elle pour la mettre en honneur. Nous n'avons jamais songé à bénir ou à condamner l'œuvre de nos frères<sup>11</sup>.

D'ailleurs, la grande publicité dont bénéficia le mouvement dès la parution d'un article de Lemonnier dans la revue *L'Œuvre* n'est pas due à la volonté des fondateurs. Ce qui fut titré « Un manifeste littéraire » dans *L'Œuvre* du 27 août 1929, texte qui enflamma la critique de tout le pays, n'avait en fait qu'un simple but de prospection et devait servir à voir si la mode des manifestes littéraires pouvait éventuellement revenir. L'article devait en conséquence porter le titre suivant : *La mode des manifestes va-t-elle revenir?* C'est le rédacteur de la revue qui, au grand déplaisir de Lemonnier, qui espérait plutôt un manifeste rédigé collectivement, changea le titre et précipita le populisme à l'avant-scène. L'article de Lemonnier devint donc le « manifeste » du populisme et donna le coup d'envoi de la nouvelle école, qui s'installa dès lors au cœur du débat littéraire des années 1930.

---

<sup>10</sup> Léon Lemonnier, *Populisme*, Paris, Renaissance du livre, 1929, p. 107.

<sup>11</sup> *Ibid.* Remarquons ici qu'il s'agit d'une bonne façon de faire valoir ses idées tout en demeurant inattaquable, notamment en ce qui concerne « l'endoctrinement » inhérent aux écoles littéraires.

Cette « école » fut créée en réaction à un certain nombre de caractéristiques de l'actualité littéraire de l'époque qui dérangeaient les fondateurs. Dans une perspective de purification et de renouvellement du genre romanesque, le but était de promouvoir une nouvelle esthétique du roman, de donner une vitrine à cette façon de faire et d'encourager la production d'une littérature renouvelée. Thérive et Lemonnier théorisent ainsi leur façon de comprendre et de pratiquer le roman. Ce qui répugne à ces auteurs et qui les fait s'associer dans cette entreprise du populisme, c'est d'abord et avant tout un écœurement, partagé par bon nombre de leurs contemporains, de la littérature bourgeoise (et de tout le mauvais goût et la préciosité qui lui sont inhérents), ou de ce qu'ils appellent la littérature snob (mettant en scène des personnages du beau monde et des drames de salons). Cela implique, de ce fait, le rejet de la littérature moderne en général. Nous l'avons dit, le climat d'après-guerre avait donné lieu à toute une littérature « d'inquiétude et de débilité, à un style de jeune bourgeois qui, rejettés dans leur vie plate après une période d'action brutale [...] cherchaient à se chatouiller l'âme pour se faire frissonner<sup>12</sup> », trop éloignée de la réalité. Thérive explique qu' « [i]l faut travailler à la réconciliation des lettres et de la société. Il faut jeter un pont : ce pont, c'est le réel et le goût du réel<sup>13</sup> ». La réforme proposée par les populistes, face à une situation vieille de dix ans, commence donc par un retour au naturalisme, mais à un naturalisme réformé, qui, rejetant la psychologie simpliste et le scientisme primaire de Zola, replace le peuple au centre du roman.

Selon les populistes, la purification du roman doit nécessairement passer par le peuple, dont il s'agit d'étudier minutieusement les drames de la vie quotidienne. Devant la faillite

---

<sup>12</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populaire*, op. cit., p. 16.

<sup>13</sup> Frédéric Lefèvre, *Une heure avec... [André Thérive]*, VI<sup>e</sup> série, Flammarion, 1933, p. 103.

des valeurs bourgeoises, productrices d'une littérature « fausse », ils recherchent la vie authentique et la sincérité chez le peuple, qui incarnerait ces valeurs. Ils combineront à cela la tâche de dépouiller le roman de tout ce qui le détourne de son essence et de son but premier : faire vrai. Les populistes se méfient d'abord du romanesque, qui constitue un grand péril parce qu'il entraîne inévitablement une dénaturation de la réalité, et qui surtout risque d'« écarter le roman de son sujet principal<sup>14</sup> ». L'idée est de ne pas dépasser « l'expérience moyenne » dans les situations romanesques, ce qui implique donc de s'écartier autant que possible du romanesque proprement dit. À éviter également, le « comique » et le « bouffon », qui altèrent l'effet de réel.

Les populistes proposent ensuite de redéfinir le roman, qui, au moment où paraît le *Manifeste*, est devenu depuis quelques années un genre fourre-tout, pratiqué par tous et au service de n'importe quoi. Le roman pur auquel Thérive et Lemonnier tendent à atteindre ne doit servir ni à prouver, ni à démontrer, que ce soit des vérités scientifiques comme chez Zola ou encore des vérités morales, sociales ou politiques, comme le font beaucoup de romanciers de l'époque. Ainsi les fondateurs de l'école populaire accusent les moralistes et plus encore les essayistes (et, dans une moindre mesure les poètes), de pervertir le roman, en lui attribuant un rôle qui ne lui revient pas. Montrer la réalité des humbles sans détour ni jugement, et surtout ne pas s'efforcer de « résoudre toutes les questions soulevées par l'existence<sup>15</sup> », voilà la mission des romanciers populistes, qui insistent sur le fait de laisser la morale aux moralistes et la poésie aux poètes.

---

<sup>14</sup> Léon Lemonnier, *Populisme*, op. cit., p. 107.

<sup>15</sup> Id., *Manifeste du roman populaire*, op. cit., p. 35.

Les populistes prônent une littérature sans prétention qui donnerait une image concrète de la vie et de l'âme des personnages en privilégiant ce qui est exprimé sur l'expression elle-même, sans le faire toutefois au détriment de celle-ci. Ils précisent néanmoins qu'un style simple et non affecté, égal et mesuré, n'implique pas forcément l'exclusion de l'individualité d'un style personnel et riche.

La représentation de la psychologie des personnages doit de même rester le plus près possible de la vérité ; elle ne doit pas dépasser le seuil de la plate réalité afin d'en donner une image précise. Cela encore une fois ne sous-entend pas que la réalité soit dépourvue de surprises, d'incohérences extraordinaires et d'imprévu, au contraire. Il faut cependant rester dans les limites du réel. Comme la morale, la psychologie doit être présente dans l'œuvre comme dans la vie, invisible et appréhendable de façon détournée, ce qui rend impertinente la présence d'un « narrateur-censeur ». Les prescriptions de Lemonnier sont claires en matière de psychologie : contre l'analyse psychologique à la mode, il faut faire plutôt ce qu'il appelle de la « synthèse psychologique », c'est-à-dire que l'intériorité des personnages doit apparaître dans les actions du personnage, dans l'ensemble de sa façon de vivre et de se comporter, ceci encore une fois dans le but de se rapprocher de la vie réelle, où la psychologie se cache dans le mouvement de la vie et ne passe pas continuellement par une instance d'intellectualisation. Toute une conception de l'individu en tant qu'être de paradoxes et de contradictions sous-tend donc la pratique littéraire populaire, qui se veut toute en nuances. Ainsi, pas plus la psychologie réductrice de Zola, déterminée physiologiquement, que la psychologie complexe et invraisemblable de la littérature bourgeoise moderne n'arrivent à s'approcher de cette réalité traquée par les populistes, qui

se présentent comme des observateurs perspicaces et surtout objectifs. Leur répugnance à servir quelque cause que ce soit leur vient aussi de cette volonté d'impartialité.

Rappelons-le, les populistes ont un mot d'ordre unique, qui est d'être fidèle au réel, et n'ont pour seule ambition que de créer la vie. C'est dans cette perspective seule, à leur point de vue, que le roman peut-être considéré comme un art. Ces mots de Lemonnier dans le *Manifeste* résument tout à fait l'esthétique que préconisent les membres du mouvement populaire : « Si le roman a reproduit les apparences de la vie avec cette couleur et ce relief que donne l'art, il portera aux même spéculations que la vie réelle et comme elle il mènera des esprits divers à des conclusions diverses<sup>16</sup> ». L'absence de parti pris est la première des valeurs populaires et toutes leurs recommandations permettent de se prémunir contre cette « erreur » qu'est le moralisme des littérateurs modernes. Le procédé de l'observation objective se veut d'ailleurs un mécanisme visant à empêcher de sombrer dans l'analyse sous toutes ses formes.

Nous comprenons, dans ces conditions, que les populistes s'inscrivent en faux contre la recherche de l'originalité à tout prix, qui hante tant d'écrivains de leur époque. Bien que pour eux le peuple se pose comme une matière romanesque relativement neuve et pleine de promesses, et qu'ils se proposent, ainsi que les principaux artisans de la crise du roman de la fin du naturalisme aux années 1920 s'étaient évertués à le faire, de renouveler le genre, ils s'inscrivent dans une tradition et ne font éclater ni les conventions de la forme, ni celles du contenu romanesque. En conformité avec leur définition du roman pur, le raisonnable et la mesure en toute chose l'emportent.

---

<sup>16</sup>Ibid., p. 39.

Comment faire, maintenant, pour minutieusement faire vrai lorsque l'on parle d'une réalité que l'on n'a pas vécue ? Car les populistes sont d'origine bourgeoise et, donc, par leur culture et leur mode de vie, plutôt éloignés des réalités du peuple. Thérive et Lemonnier en conviennent eux-mêmes, il faut que le romancier ait été en contact d'une façon ou d'une autre avec les gens et la réalité qu'il souhaite peindre. André Thérive explique d'ailleurs que, s'il fût une conséquence heureuse de la guerre, ce fut de rapprocher des classes sociales qui n'auraient pas eu sans cela la chance de se côtoyer d'aussi près. C'est en effet durant la guerre, où lui furent imposés des rapports avec des gens qui avaient dans la vie civile une tout autre manière de vivre et de penser, que l'idée d'un roman populaire lui est venue. Lemonnier, pour sa part, fut amené à côtoyer les « basses classes » à l'occasion d'une crise du logement qui l'obligea à demeurer dans un quartier ouvrier. C'est des suites de cette expérience que la même idée que son co-fondateur aurait commencé à germer en lui. Et c'est ainsi que les populistes se targuent d'avoir été assez près du peuple pour être à même d'en parler judicieusement, expertise qui, nous le verrons, fut maintes fois contestée.

### **Le terme *populisme***

Si l'avènement du *Manifeste du roman populaire* a créé toute une commotion dans les milieux littéraires et intellectuels, le choix du substantif devant qualifier la nouvelle école a aussi fait beaucoup jaser. Le terme *populisme* entre d'abord en conflit, dans plusieurs esprits, avec la signification du mot dans certains pays du monde, particulièrement en URSS, dont le modèle s'impose en France dans les années 1920. Thérive et Lemonnier

expliquent cependant que le sens politique du mot populisme n'a jamais eu en France la connotation qu'elle a prise dans les pays soviétiques à la suite de la Révolution d'Octobre et que ce terme acquiert par conséquent une signification relativement vierge dans la langue française<sup>17</sup>. Néanmoins, certains faits nous amènent à douter que la réalité soit aussi simple.

Le mot *populiste* entre dans la langue française en 1907 pour désigner un « membre d'un parti prônant des thèses de type socialiste (en Russie), puis donne *populisme* en 1912 par substitution de suffixe<sup>18</sup> ». Même si le populisme russe ne constituait pas une influence de l'école littéraire de Thérive et Lemonnier, il y a tout de même un précédent linguistique qui pouvait induire en erreur. Empruntant à J. Pérus, Anne-Marie Paveau montre le sens du mot en français, qui perd tout à coup son aspect de néologisme :

J. Pérus montre que le terme *narodnichestvo*, traduit par *populisme*, ne se comprend pas seulement à partir de sa base *narod* (« peuple »), mais aussi et surtout à partir du terme *narodnost*, qui n'a pas d'équivalent en français, car il recouvre à la fois les notions de « populaire » et de « national ». « L'équivalent le plus proche que nous puissions en donner, quand il s'agit de l'art, écrit-il, est sans doute celui d'art démocratique, au sens large : qui prend en compte le peuple et ses aspirations. Ce n'est jamais, en dépit de l'étymologie, celui de « littérature populiste » ». Le « populisme » russe est une des composantes du réalisme socialiste, et J. Pérus explique qu'il s'agit de « l'exploration de la réalité populaire, c'est-à-dire paysanne, par une intelligentsia qui lui était, par état, étrangère : la découverte des virtualités encloses dans l' « âme » ou le caractère du moujik avait pris la forme de l'essai de mœurs, de l'enquête folklorique, de la réflexion historique et avait suivi, comme nous l'a montré l'essai de Lénine *À la mémoire de Herzen*, les étapes de la pensée démocratique russe. À sa dernière étape prémarxiste, celle que la tradition appelle « narodnichesvo » (qu'on traduit dans la terminologie historique par « populisme »), c'était devenu le service du peuple par l'éducation, l'instruction, l'appel à la création populaire<sup>19</sup>.

Ce n'est pourtant pas ce qu'affirmait Thérive, qui situait l'entrée en vigueur du terme *populisme* dans la langue française en 1897, année de la publication d'un programme

<sup>17</sup> Plusieurs linguistes, notamment Alain Rey (dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Les dictionnaires Robert, 2006, p. 2847) corroborent ces dires, puisqu'ils attribuent la première définition du mot « populisme » en français aux populistes.

<sup>18</sup> Anne-Marie Paveau, « "Le roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Discours populistes*, juin 1998, p. 47.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

sur le *Génie du populisme* par Paul Crouzet. Quoi qu'il en soit, en plus du vocable, emprunté ou non au russe, il y a concordance d'inspiration et de thèmes entre auteurs russes et français, fait auquel les populistes ne font jamais allusion en s'obstinant, à tort ou à raison, à considérer le terme comme ayant la signification qu'ils ont bien voulu lui attribuer. Marie-Anne Paveau remarque également des concordances entre les populismes littéraire et politique :

Si l'on examine attentivement le texte du manifeste de L. Lemonnier, on se rend compte rapidement que son « appel au peuple » est au service d'une stratégie de pouvoir dans le champ littéraire, ce qui rend le populisme littéraire bien proche du populisme politique. La revendication populaire ne s'articule pas tant *pour* le peuple que *contre* un certain nombre de cibles, au nombre desquelles le « beau monde » et la « littérature moderne » [...]. Comme le populisme politique, le populisme littéraire « est un polémisme : son appel au peuple est un appel contre certains “autres” ». Ce n'est pas le peuple comme entité sociale qui intéresse les populistes [...]. Le peuple au service de l'art, donc le peuple comme instrument d'une stratégie de (re)conquête du champ littéraire occupé par les « modernes ». Le peuple est invoqué comme instrument [...]. [V]oici encore, nous semble-t-il, une donnée qui signale une homologie entre populisme littéraire et politique<sup>20</sup>.

Cela montre que, pendant qu'ils utilisaient le peuple avant tout comme un moyen de se démarquer artistiquement, à défaut d'une véritable vocation, les populistes ne mesuraient vraisemblablement pas les concordances profondes entre leur attitude, qui se voulait strictement littéraire, et le fonctionnement du populisme politique, dont les mécanismes sont latents dans leur discours.

C'est peut-être ce qui explique en partie la confusion engendrée par le terme dans les années 1930, où l'on ne dissocie pas populisme, politique russe et littérature prolétarienne<sup>21</sup>, et ce, malgré le fait que les populistes se soient entêtés à rejeter

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 51 à 53.

<sup>21</sup> Aragon est en partie responsable de cette confusion. Écrivain communiste, il attribue au mot « populisme » un sens qu'il n'avait pas, se proclamant volontiers populaire. Puis, ne voulant pas laisser l'art de classe aux

systématiquement toute allégeance que ce soit. Lemonnier, allant au devant des critiques, avait pourtant clairement mentionné, dans le *Manifeste*, que le mot choisi le fut pour cette seule raison que c'était une « étiquette simple et frappante » et qu'elle avait semblé aux deux fondateurs représenter l'antithèse lexicale de ce qui leur répugnait le plus, le snobisme. *Populisme* ne peut pas même, comme on l'a vu, convenir pour nommer une école littéraire à proprement parler, puisque Lemonnier lui-même voyait le populisme davantage comme un ensemble de tendances que comme une doctrine officielle. Lors d'une entrevue avec Frédéric Lefèvre, ce dernier devine que *populisme* est un mot qui a avant tout un « caractère de négation et d'opportunisme. [Il y a] vu une machine de guerre contre ces auteurs qui se contemplent le nombril, contre ce nombrilisme littéraire dont nous sommes las<sup>22</sup> ». Lemonnier opine en disant que le populisme, effectivement, constitue d'abord une réaction contre la littérature moderne. Les termes d'« humilisme », puis de « démotisme » avaient été envisagés tout d'abord, mais comme le mot populisme était plus évocatoire, il fut préféré. Dans l'obligation de nommer l'esthétique prônée, on a fait un choix dans une optique plutôt commerciale que dogmatique, ce que Poulaille avait bien compris, quand il disait, dans *Nouvel Âge littéraire*, que l'adjectif populiste était vide de sens et n'exprimait rien concrètement. Thérive lui-même va jusqu'à dire que « populisme » est une expression qui ne signifie rien, dans le sens où Zola disait du naturalisme qu'il était sans signification ; le mot, pour lui, fait simplement référence à un « réalisme nouveau ». Il s'exprime d'ailleurs en ces termes dans la revue *Marianne* : « Populisme devait signifier

---

seuls prolétaires, il s'est considéré écrivain prolétarien jusqu'en 1937, date où, en URSS, la littérature prolétarienne a cédé le pas au réalisme socialiste.

<sup>22</sup> Léon Lemonnier, *Populisme*, *op. cit.*, p. 114-115.

seulement la tendance de tous les romanciers qui veulent peindre les mœurs avec exactitude, sans faire abstraction, comme tant de psychologues et de moralistes, des servitudes de la vie<sup>23</sup>. Lemonnier disait à ce propos que « [l]e mot populiste d[evait] naturellement être pris dans un sens large. [Les populistes veulent] peindre le peuple, mais [ils ont] surtout l'ambition d'étudier attentivement la réalité<sup>24</sup> ». Dès 1931, dans le but de mettre fin à toutes les interrogations et à toutes les controverses suscitées par le nom du nouveau mouvement littéraire, Lemonnier précise, dans *Populisme*, comment il conçoit son école et le terme qui la représente. Il donne deux sens au mot populisme : premièrement peut mériter le nom de populiste « toute œuvre traitant du peuple, dans quelque esprit que ce soit<sup>25</sup> » et, deuxièmement, peut être attribué le qualificatif populiste à « tout livre qui continue la tradition réaliste et qui réagit contre la préciosité de la pensée et du style<sup>26</sup> ». Nous constatons qu'additionner les éléments de définition ne nous est pas d'un grand secours. À preuve, prenons encore la définition de Georges Duhamel, qui expliquait quant à lui le populisme comme étant le « retour à une observation, à une expression plus humaine<sup>27</sup> », ce qui n'aide en rien à réduire l'ambiguïté relative au terme ou à formuler une définition claire de la pratique littéraire populiste. Il apparaît même que plus les populistes parlent de leur doctrine ou dissident sur l'art romanesque de demain, moins le mot populisme n'a de sens. Faut-il pour cela conclure au manque de raffinement de la théorie et souscrire à la thèse du faux événement que suscita la création de l'école, qui prit des

---

<sup>23</sup> André Thérive, « Populistes et prolétariens », *Marianne*, 29 mai 1935.

<sup>24</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>25</sup> *Id.*, *Populisme*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Propos rapportés par Raoul Stéphan dans « Le Populisme et le Roman Populiste », *La Grande Revue*, juillet 1938, p. 518.

proportions démesurées par un simple concours de circonstances? Une chose est certaine, c'est que nous chercherions en vain une description précise à ce terme. Il serait plus aisé, semble-t-il, de le définir à partir de ce à quoi il s'oppose. Pour le définir de façon positive, nous sommes plus ou moins contraints de faire comme Thérive et, délaissant toute prétention à l'exhaustivité, d'affirmer, que [t]out roman qui présente des personnages ayant une vie sociale, quelle qu'elle soit, relève du populisme<sup>28</sup> ». Il faut donc cesser de chercher dans le populisme un enseignement doctrinaire et surtout ne pas s'attarder à découvrir les limites conceptuelles de l'école.

Revenons maintenant à la notion d'engagement. Les populistes l'ont abondamment répété, ils ne sont, comme l'adjectif qui définit leur art, les esclaves d'aucune institution, pas plus qu'ils ne sont au service d'une cause qui ne saurait avoir de réalité pour les lecteurs de demain. Ils présentent leurs romans comme des documents qui aideront plus tard à comprendre leur époque, conférant au populisme une valeur documentaire plutôt que partisane. Les promoteurs du mouvement voient dans cette attitude dépourvue de subjectivité une promesse de longévité : puisque leurs écrits ne sont basés sur aucune théorie ou révolution passagères, l'intemporalité leur est accessible, d'autant plus qu'ils sont certains de prolonger, de cette façon, la tradition réaliste du grand roman français.

Plusieurs malentendus entretenus par les contemporains de Thérive et Lemonnier perdurent jusqu'à ce jour. Nous citerons en exemple Henri Mitterand, qui a tout faux lorsqu'il dit que « Lemonnier lance le mot "populisme", emprunté à un mouvement d'intellectuels russes, qui vers 1870, allaient au peuple. Mal contrôlé, ce mot aura tendance

---

<sup>28</sup> Frédéric Lefèvre, *Une heure avec... [André Thérive]*, op. cit., p. 97.

à désigner n'importe quoi. En fait le populisme, stricto sensu se réfère au Maupassant des nouvelles, au Gorki antérieur à 1917, au France de *Crainquebille* et, surtout, à André Thérive (*Le charbon ardent*, 1929)<sup>29</sup>. Plusieurs personnes peuvent aussi être tentées de rapprocher littérature populiste et littérature « populaire<sup>30</sup> », ce qui constitue une bien grande erreur.

Les contextes littéraires et historiques, nationaux et internationaux, de l'époque, sont certainement pour beaucoup dans la confusion, entretenue par les contemporains, entre les différentes littératures du peuple et leurs caractéristiques. Mais surtout, il faut pointer du doigt le Prix populiste, que créa, avec l'appui de Thérive, la romancière Antonine Coullet-Tessier, prix qui, dès 1931, récompense à la fois les écrivains populistes et prolétariens et qui va même jusqu'à faire du *Mur* de Jean-Paul Sartre le roman gagnant de 1940. Et l'oubli dans lequel furent relégués le populisme et ses partisans dès la fin des années 1930 n'a certes pas aidé à remettre les pendules à l'heure.

Regardons maintenant ce qui entre dans la définition du mot *populisme* de nos jours. Lors de la création de l'école littéraire populiste de Thérive et Lemonnier, Jean Guéhenno discernait dans ce terme « de la démagogie, à l'égard du bourgeois que l'on rassure, à

---

<sup>29</sup> Henri Mitterand, *XXe siècle*, Paris, Nathan, 1989, coll. « Henri Mitterand », 1989, p. 267.

<sup>30</sup> Bien que, comme le souligne Jacques Migozzi dans son article « Littérature(s) populaires(s) : un objet protéiforme », dans *Hermès*, numéro 42, 2005, « [I]l n'existe pas *in essentia* » (p.100), mais la locution, qui pose tout un ensemble de problèmes définitionnels, se maintient de nos jours « pour nommer tout le refoulé de la littérature officielle » (p. 97). Migozzi précise que l'adjectif « populaire » peut faire référence selon les cas à l'origine populaire de la production (littérature orale, littérature prolétarienne), « à la visée du peuple comme lectorat spécifique », ou encore renvoyer « aux œuvres dites de large circulation ou de grande diffusion » (p. 95). Aucune de ces définitions ne peut convenir à la littérature populiste telle que l'entendaient Thérive et Lemonnier, même si l'on conçoit que des méprises puissent aisément survenir si l'on ne connaît pas précisément les objectifs des fondateurs de l'école populiste.

l'égard du peuple à qui on paraît s'intéresser<sup>31</sup> ». Nous aurons l'occasion de vérifier cette intuition au chapitre deux, mais il est intéressant de souligner que le terme *populisme* est aujourd'hui investi en français d'un sens tout autre que celui que lui avaient donné Thérive et Lemonnier et qui rejoint l'attribution initiale de Guéhenno. François Cavanna explique :

Nous avons vu ces dernières années surgir un faux néologisme, « populisme », précisément qui, sans même savoir qu'il figure déjà au dictionnaire [...avec le sens donné par les populistes en 1929], détrône insolemment « démagogie » et prend à son compte son sens péjoratif. Il est d'ores et déjà acquis que cette version vicieuse ayant envahi les médias est irréversible : populisme = caca<sup>32</sup> !

Et en effet, depuis quelques années, plusieurs dictionnaires donnent une définition du populisme qui se réfère, souvent de façon péjorative, à un « discours politique qui s'adresse aux classes populaires, fondé sur la critique du système et de ses représentants, des élites<sup>33</sup> ». Ce fait est très récent, car, avant 2006, on ne trouvait dans le dictionnaire *Le Petit Robert* que la définition littéraire se rapportant à l'école de Thérive et Lemonnier. Le dictionnaire a par ailleurs conservé cette définition, mais le terme est devenu polysémique. Selon les ouvrages consultés, on peut retrouver également deux sens politiques au mot. L'un a trait aux mouvements de libération populaire, notamment en Amérique latine, un autre fait référence à la politique de l'Union Soviétique aux alentours de 1870. Quoi qu'il en soit, si nous en croyons les références actuelles, Lemonnier avait raison, à peu de choses près, quand il disait que les populistes pourraient donner en français le sens qu'ils voudraient au mot populisme, bien qu'on ait beaucoup galvaudé le terme depuis.

---

<sup>31</sup> Propos rapportés par Philippe Niogret dans *La revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres, 1923-1939*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2004, p. 241.

<sup>32</sup> François Cavanna, « « Populisme ». Un mot qui n'a pas de chance », *L'Écho du Pas-de-Calais*, n°58, octobre 2004, consulté [En ligne], au [www.echo62.com](http://www.echo62.com), en juillet 2009.

<sup>33</sup> Dictionnaire *Le Petit Robert*, Paris, Éditions du Petit Robert, 2009, p. 1965.

## Réception critique

Le *Manifeste du roman populiste* a fait couler beaucoup d'encre et de salive dans le milieu littéraire de l'époque, et si le but des efforts théoriques des fondateurs était de faire parler de la nouvelle école, il a pour le moins été atteint. Plusieurs critiques exprimèrent quelques réserves face à la venue du populisme, notamment Gonzague Truc, qui désapprouvait l'idée de revenir aux écoles littéraires, et ce, malgré le faible degré d'endoctrinement suggéré par le populisme. Faisant fi du point de vue marketing, il envisage la situation dans une perspective littéraire. C'est ainsi qu'il conteste d'une part l'initiative de la fondation d'une école, dont il démontre l'inutilité et fait ressortir les dangers : « Les écoles n'engendrent aucun chef-d'œuvre et accélèrent la fabrication en série [...], rien de plus figé, de mort comme une école [...]»<sup>34</sup>. S'il reconnaît aux deux fondateurs un talent certain, et le mérite d'avoir restitué au naturalisme l'âme qui lui faisait tant défaut, il affirme, à l'instar de bien d'autres, que c'est par son talent et par sa capacité à se démarquer qu'un auteur tire sa gloire. L'observance d'une doctrine risque, selon plusieurs, sinon de pervertir le talent des plus doués, de favoriser une expansion du médiocre, de « grossir le flot des mauvais livres»<sup>35</sup>, laissée entre les mains des moins habiles. Certains critiques, comme Jean Guéhenno, que nous avons cités précédemment à ce sujet, craignent en outre que la fidélité à un système préconçu détourne la critique et le public du vrai sujet, en obligeant à juger constamment les œuvres en regard de la théorie, et non plus pour elles-mêmes. L'essentiel risque de ce fait d'être relégué au second plan. Le fait d'ailleurs que, le plus souvent, ce que l'on a retenu en premier lieu des œuvres

<sup>34</sup> Gonzague Truc, « Du roman et de l'erreur du populisme », *Comoedia*, 10 décembre 1929.

<sup>35</sup> *Ibid.*

populistes des fondateurs n'était pas leur populisme, illustre le caractère plus ou moins anodin, voire superflu, de la théorisation de Thérive et Lemonnier.

D'autre part, Truc attire l'attention sur le contenu du *Manifeste* afin d'en marquer les excès, les lacunes et même les « vices », reprochant aux populistes, entre autres choses, de ne voir de la vérité que dans les natures pauvres. Il les met également en garde contre le danger, qui les guette de près, d'un égarement dans un pittoresque facile. Truc déplore de surcroît le pessimisme dont les auteurs populistes font preuve, ne laissant au peuple qu'ils décrivent aucun espoir de sortir de sa misère. Marius Boisson, lui, se méfie des spécialités et prévoit que, même si les populistes réussissaient à détourner la littérature bourgeoise au profit du peuple, on aurait bientôt affaire à la même lassitude face au populisme que celui qu'on éprouve dans les années 1930 pour la littérature « du seizième arrondissement ». Il ne croit pas par ailleurs au renouvellement annoncé par le déplacement du sujet du roman d'une classe sociale à une autre, alléguant que toutes peuvent être aussi « inconsistantes et vides ». Quant aux principaux éléments contre lesquels les populistes réagissent, la littérature bourgeoise, l'artificiel dans l'art, ils sont plusieurs à avoir émis le constat qu'il n'était point besoin d'en faire une théorie et que tous les esprits éclairés arrivaient avec eux à la même conclusion. Les littéraires ont souvent conclu, à propos du populisme, que les aspirations des fondateurs à renouveler le roman étaient un peu prétentieuses compte tenu de leurs postulats théoriques et idéologiques pour le moins conservateurs.

En dépit des inquiétudes et réprobations qu'il suscita, le populisme devint néanmoins un sujet d'actualité qui dépassa largement les frontières de la France (nous nous concentrerons cependant, dans le présent travail, uniquement sur ses répercussions nationales). Les

perpétuelles erreurs d'interprétation quant aux intentions des populistes vinrent par ailleurs brouiller les cartes et apporter au populisme une publicité et un intérêt inespérés, soutenus et prolongés par des controverses imprévisibles. Il fallut tout d'abord préciser et repréciser ce qu'on entendait par « peuple », puis, ce que l'on entendait par « école populaire », par « écrivains populistes » et par « populisme », ce qui eût pour effet de maintenir la nouvelle école au cœur de l'actualité. Des enquêtes furent menées dans différentes revues, dont *La Revue Mondiale* et *La Grande Revue*, afin de s'interroger à propos du populisme. Et malgré toutes les explications et éclaircissements apportés par Thérive ou Lemonnier, le phénomène populaire prit une ampleur qui n'avait pas été calculée et donna lieu à des extrapolations, à des incompréhensions et à des dérives de la critique et des gens de lettres en général, qui devinrent bientôt incontrôlables. Rapidement, l'école et les postulats populistes dépassèrent les cadres que voulaient leur donner ses fondateurs. « Leur » populisme finit par leur échapper pour devenir un instrument de la critique, et « populaire » fut bientôt utilisé comme épithète péjorative. Ne s'inquiétant pas des divagations relatives au terme *populisme*, Raoul Stéphan affirmait, dans un article à la *Grande Revue* :

Je suis persuadé 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>36</sup>.

Et nous ne pouvons dire qu'il eut tout à fait tort, car l'adjectif a fait son chemin ; on qualifie encore, au XXI<sup>e</sup> siècle, des œuvres de « populistes », avec un sens large qui rejoint à peu près celui que Thérive et Lemonnier entendaient lui donner, et ce, alors même que les romanciers populistes sont tous pratiquement oubliés. Le prix du roman populaire est

---

<sup>36</sup> Raoul Stéphan, « Le Populisme et le Roman Populiste », *La Grande Revue*, juillet 1938, p. 517-518.

encore décerné aujourd’hui, pour récompenser des romans qui, sans romantisme ni misérabilisme, prennent pour héros des gens qui sont aux prises avec la société et représentent la vie réelle dans le roman, avec tout ce que le quotidien peut receler de grandes ou de petites misères. Avec plus de clairvoyance encore que Raoul Séphan, Louis Martin-Chauffier entrevoyait dès 1930 l’avenir du populisme :

On ne cherchera pas à écrire un roman populiste ; mais on dira, dit déjà de certains livres : C'est un roman populiste, d'instinct. [...] Il ne désigne pas un genre littéraire nouveau, ni une école, ni une technique, il attire l'attention sur une matière romanesque, il invite l'écrivain à regarder le peuple. Rien de plus, c'est l'essentiel. Plus tard il désignera ce que je viens de dire [...]<sup>37</sup>.

Malgré le flot de réticences concernant l’école en tant que telle, les romans populistes, pour leur part, reçurent un accueil plutôt favorable de la part de la critique de l’époque. Voici une brève revue de ce qui fut reproché et loué chez les principaux auteurs populistes.

Léon Lemonnier fut LE grand défenseur du populisme. Si ses romans sont aujourd’hui complètement oubliés, ils bénéficièrent d’un succès certain au moment de leur parution et plusieurs critiques soulignèrent le talent de l’auteur. La plupart de ses romans sont perçus comme « d’excellents modèles de récits simples et directs, mais expressifs et dégageant de l’humble vérité une très humaine émotion<sup>38</sup> », qualités qui faisaient partie des objectifs populistes. Conformément aux ambitions de l’auteur, on a dit de Lemonnier qu’il possédait une « sagacité rare » et qu’il était capable « d’observation subtile<sup>39</sup> ». On le compare également souvent à Maupassant, dont il se réclame, en le félicitant de la « transparence de son style ». *Les destins sont solidaires* (1931), à titre d’exemple, fut considéré comme un

---

<sup>37</sup> Louis Martin-Chauffier, « Le populisme », *Les Lettres*, juin 1930, p. 20.

<sup>38</sup> John Charpentier, « Les romans, *Le baiser de Satan* de Léon Lemonnier », *Mercure de France* du 1<sup>er</sup> mars 1930, p. 402.

<sup>39</sup> John Charpentier, « Les romans, *L’amour et les soupçons* de Léon Lemonnier », *Mercure de France* du 1<sup>er</sup> mai 1928, p. 666.

bon livre, bien construit, dans ce que l'esprit populiste peut offrir de plus large. On y a loué le vraisemblable des personnages, l'art du portrait et l'insertion d'une morale sans la présence de prédication<sup>40</sup>. Dans une critique de *L'amour interdit* (1925), John Charpentier vante les talents d'analyste psychologique de Lemonnier<sup>41</sup>. On lui reprocha pourtant d'être moins efficace pour parler du surnaturel (*Le baiser de Satan*, 1930), parce qu'il réussit mal à camoufler son scepticisme, mais on reconnaît tout de même l'heureuse construction du récit qui aborde ce thème<sup>42</sup>. Si les romans de Lemonnier font preuve d'une grande simplicité, son style dépouillé et sa sobriété furent loués à plus d'une reprise. Il semble qu'il réussisse le plus souvent à se conformer aux idéaux populistes en ce sens. Et nul doute que ses contemporains lui reconnurent beaucoup de mérites.

Thérive demeure un peu moins méconnu que Lemonnier, notamment à cause de sa grande activité de critique. Son œuvre romanesque est cependant bien loin de retenir l'attention des historiens de la littérature actuellement, même si ses romans furent bien reçus dans l'ensemble, quoique parfois plus difficilement assimilables au discours populiste. Certains se sont d'ailleurs étonnés de l'association de Thérive (qui avait une réputation d'intellectuel pédant) avec Léon Lemonnier dans une entreprise telle que le populisme.

Bien que l'objectivité soit l'une des caractéristiques dont doit se prévaloir un romancier populiste, plusieurs observateurs ont perçu dans l'œuvre d'André Thérive la voix évidente

<sup>40</sup> John Charpentier, « Les romans, *Les destins sont solidaires* de Léon Lemonnier », *Mercure de France* du 15 juin 1931, p. 644.

<sup>41</sup> John Charpentier, « Les roman, *L'amour interdit* de Léon Lemonnier », *Mercure de France* du 15 octobre 1925, p. 470.

<sup>42</sup> *Id.*, « Les romans, *Le baiser de Satan* de Léon Lemonnier », *op. cit.*, p. 403.

de l'auteur, ses propres inquiétudes. Le pessimisme de l'œuvre parut également émaner des angoisses de l'écrivain. En dépit des efforts de celui-ci pour atteindre à l'impassibilité, il semble que les résultats furent plus ou moins convaincants. Malgré la volonté d'impartialité du romancier, la critique voit constamment poindre dans les romans de Thérive des sentiments personnels et même des jugements acerbés ; à côté d'un réalisme « exemplaire », on discerne la main du créateur qui construit. On a dit par exemple d'*Anna* (1932) que c'était un livre intéressant, bien fait, mais quelque peu orienté et facilement assimilable au vécu du romancier. Marcel Arland dit que « [p]resque tous les personnages de ce roman sont limités et conventionnels<sup>43</sup> » et taxe aussi Thérive d'un « détachement trop facile, plus encore : d'une contemplation si élevée que tout s'y nivelle, et s'y efface, pour la plus grande satisfaction du contemplateur<sup>44</sup> ». De telles choses furent remarquées aussi dans d'autres de ses romans, où l'on a constaté que, parfois, il se laisse aller à la caricature ou au stéréotype. Il arrive que ce soit le souci de crédibilité de Thérive qui fasse douter de l'adhérence de l'auteur à son propre propos. On lui reproche aussi, à certains moments de manquer de passion. On décèle même régulièrement de la supériorité, voire de l'ironie dans ses livres. Dans un article au *Mercure de France*, au sujet du *charbon ardent* (1929), John Charpentier dit que « M. Thérive est discrètement humoriste, et [qu']il raille à mi-voix les laideurs et les ridicules qu'il nous montre, s'il s'apitoie d'autre part<sup>45</sup> ». Son pessimisme extrême en fit d'ailleurs réagir plus d'un. Jean Guéhenno lui reproche de se

---

<sup>43</sup> Marcel Arland, « Chronique des romans, *Anna*, par André Thérive », *Nouvelle Revue Française*, février 1933, p. 316.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> John Charpentier, « Les romans, *Le charbon ardent* d'André Thérive », *Mercure de France* du 1<sup>er</sup> décembre 1929, p. 418.

servir, dans *Le charbon ardent*, des miséreux pour prôner une morale de la résignation.

Philippe Niogret explique :

résignation pour lui-même [le personnage] : il renonce au bonheur parce que le bonheur n'existe pas ; résignation pour les autres : inutile de récriminer, inutile de se révolter, puisqu'il n'y a pas de coupables, pas même l'injustice sociale, puisque c'est le destin commun de tous les hommes [...]<sup>46</sup>.

Gonzague Truc a même reproché à Thérive, à propos du *plus grand péché* (1924), de s'acharner littéralement sur ses personnages. « Il s'acharne sur ses victimes, il ne leur laisse aucun répit, aucune joie, pas même celle de respirer ou de se nourrir. Il leur crie : "désolation" au lieu de "consolation" ; il leur proclame le néant de l'être et leur enseigne que la douleur seule demeure chose normale ou raisonnable<sup>47</sup> ». Cette attitude ne fut certes pas pour plaire aux écrivains réalistes socialistes, pas plus qu'aux écrivains prolétariens. Les héros de Thérive ne sont d'ailleurs pas de ceux auxquels on aime s'identifier. Frédéric Lefèvre, qui remarque le caractère antipathique des personnages de Thérive, affirme ne pas croire qu'un roman puisse « vivre » ni même « retenir le lecteur » en l'absence de « personnages sympathiques<sup>48</sup> ». Cependant, cela n'a pas empêché la critique d'admirer, à d'autres moments, l'humanité des personnages et la lucidité de l'auteur. Le romancier, de plus, semble avoir réussi, le plus souvent, à émouvoir son public. Comme on l'a dit de Lemonnier, les critiques ont souvent dit de Thérive (même si tous ne sont pas de cet avis) qu'il était un bon observateur, qu'il avait le don de la vérité psychologique, se montrant sensible à toute la complexité humaine.

---

<sup>46</sup> Philippe Niogret, *La revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres, 1923-1939*, op. cit. p. 240.

<sup>47</sup> René Groos et Gonzague Truc, *Les lettres*, Paris, Denoël et Steele, 1934, coll. « Tableaux du XX<sup>e</sup> siècle : 1900-1933 », p. 256.

<sup>48</sup> Frédéric Lefèvre, *Une heure avec... [André Thérive]*, op. cit. p. 83.

S'il ne lui fut jamais reproché de manquer d'humanité, il fut par contre relevé chez Thérive un défaut de sensibilité ou un surplus d'intellectualisation : « On dirait qu'il a peur de s'abandonner à ses personnages, et c'est probablement pour cela qu'il réussit mieux à évoquer l'atmosphère où ils baignent qu'à nous introduire à sa suite dans le secret de leurs âmes<sup>49</sup> ». Cela fut sans doute difficile à prendre pour un romancier qui faisait de l'étude des âmes sa priorité. Son habileté à créer des atmosphères fut cependant remarquée à plus d'une reprise. Et malgré le fait qu'on ait à l'occasion critiqué son contrôle sur la langue, qui pouvait conduire à la monotonie, le style direct de Thérive fut fort apprécié en son temps : « Il est, quoique exact, précis et minutieux dans ses peintures, nuancé, c'est-à-dire sans éclat, et chaste...<sup>50</sup> », ce qui, pour un tenant du populisme ne peut être qu'une qualité. On dit encore à propos du roman *La revanche* (1925) qu'il est « très bien construit, d'une sobriété presque austère de lignes – point décharné, cependant<sup>51</sup> ».

Bien que ses contemporains aient relevé souvent, et blâmé quelquefois la tristesse et la noirceur des romans de Thérive, ou encore l'antipathie inhérente à la totalité des personnages qu'il met en scène, ils n'ont jamais pu condamner tout à fait ses livres, qui témoignent d'un art certain et qui, même dans leurs faiblesses, laissent poindre une beauté. Son talent de romancier ne fut jamais remis en doute, en dépit de quelques reproches de sécheresse de style ici et là. On peut donc dire que la réception de l'œuvre de Thérive fut somme toute positive, malgré quelques blâmes un peu sévères. Certains critiques ont même affirmé que Thérive, qui a eu pourtant un assez grand succès, n'avait pas reçu

---

<sup>49</sup> John Charpentier, « Les romans, *La revanche*, par André Thérive », *Mercure de France* du 15 décembre 1925, p. 715.

<sup>50</sup> John Charpentier, « Les romans, *Le charbon ardent* d'André Thérive », *op. cit.* p. 417.

<sup>51</sup> *Id.*, « Les romans, *La revanche*, par André Thérive », *op. cit.*, p. 715.

l'accueil qui convenait à son art et qu'il était resté un peu incompris chez la critique, mais surtout du lecteur<sup>52</sup>.

Que Thérive fut reconnu comme un habile romancier ne fait donc pas de doute. Qu'il ait été un romancier populiste demeure plus difficile à prouver. La concordance de ses écrits avec les postulats de l'école littéraire qu'il a contribué à fonder est parfois discutable et ce ne semble pas être le populisme de Thérive qui interpelle le plus la critique. Par exemple, « [c]e que Guéhenno retient [du *Charbon ardent*] n'a rien à voir avec son populisme ; c'est le *Secret* auquel Thérive fait fréquemment allusion [...]»<sup>53</sup>. Nous pouvons aussi citer Henri Hertz, qui, à propos de *Fils du Jour* (1936), « ne fait pas allusion au populisme de Thérive. Il y voit une illustration du renouveau de la littérature provinciale, un regain qui lui apparaît comme un antidote, une contrepartie à la vie moderne trépidante»<sup>54</sup>.

S'il fut un romancier qui sembla rencontrer toutes les exigences de l'école populiste, autant sur le fond que sur la forme, c'est Eugène Dabit, dont on a encensé les livres « populistes ». Il semble donc pertinent de se pencher sur l'accueil que reçurent ses livres. L'auteur connut un succès instantané avec son premier roman, *L'Hôtel du Nord*, paru en 1930 et récompensé par le Prix du roman populiste en 1931. La force de la simplicité du style et l'émotion qui se dégage du roman font presque l'unanimité chez les contemporains de Dabit, autant chez les écrivains populistes, prolétariens et réalistes socialistes que chez la critique littéraire. Toutefois, John Charpentier ne lui fait pas la part belle dans le *Mercure de France*. Contrairement à la majorité, il n'a point aimé *L'Hôtel du Nord*, « trop

---

<sup>52</sup> René Groos et Gonzague Truc, *Les lettres*, op. cit., p. 258.

<sup>53</sup> Philippe Niogret, *La revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres, 1923-1939*, op. cit. p. 239-240.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 241

photographique, c'est-à-dire [qu'il] reproduit trop servilement la réalité<sup>55</sup> », s'il reconnaît cependant que cette réalité a l'avantage de séduire par son pittoresque. Il est plus dur encore à l'endroit de *Petit-Louis* (1930), dans lequel il ne retrouve pas même le pittoresque qu'il avait apprécié dans *L'Hôtel du Nord*. Il conclut son article en disant que « [*Petit-Louis*] aspire à s'élever, semble-il, mais rien d'étonnant ni d'émouvant dans ses actes, comme dans ses sentiments et ses pensées. Une simplicité morne, et qui désarme<sup>56</sup> ».

John Charpentier a dit à propos de *Villa Oasis ou les faux bourgeois* (1932), ce qui le rapproche incontestablement des visées populistes, que le naturalisme en était nuancé et

enveloppé d'un tragique qui en approfondit singulièrement le caractère. [...] Sans négliger l'indispensable réalité, il a su se dégager de l'étroitesse de l'observation terre à terre des faits, psychologique des êtres, et il a abordé le mystère de la vie en étudiant le tourment de l'âme chez des individus très vulgaires<sup>57</sup>.

Son « savoir-faire populaire » sera consacré avec *Un mort tout neuf* (1934), contre la volonté de l'auteur<sup>58</sup>. Ce roman pousse à la perfection sa précision, mais le condamne définitivement à une étiquette qui lui colle encore aujourd'hui à la peau.

Marc Bernard a constaté, à propos des *Faubourgs de Paris* (1933): « [...] il nous décrit ce qu'est [l'] existence [des ouvriers] avec une fidélité, une honnêteté, une absence d'orgueil, un refus des effets faciles [...]»<sup>59</sup>, ce qui résume l'idée qu'on se faisait généralement de ses romans. Ses grandes qualités d'objectivité, d'impersonnalité et d'effacement parfaits, de modération, sa simplicité d'une puissance évocatrice peu commune et remarquée de tous, sa minutie, ainsi que son mépris de l'intrigue, l'ont fait

<sup>55</sup> John Charpentier, « Les romans, *L'Hôtel du Nord*, par Eugène Dabit », *Mercure de France* du 15 novembre 1931, p. 140.

<sup>56</sup> John Charpentier, « Les romans, *L'Hôtel du Nord*, par Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 141.

<sup>57</sup> *Id.*, « Les romans, *Villas Oasis*, par Eugène Dabit », *Mercure de France* du 15 novembre 1932, p. 654.

<sup>58</sup> *Id.*, « Les romans, *Un mort tout neuf*, par Eugène Dabit », *Mercure de France* du 1<sup>er</sup> novembre 1934, p. 363.

<sup>59</sup> Marc Bernard, « *Faubourgs de Paris*, par Eugène Dabit », *Nouvelle Revue Française*, 1<sup>er</sup> août 1933, p. 288.

reconnaître comme participant de l'école populiste officielle, mais plus encore comme un romancier extraordinaire. Il a évité le piège que représentent le pittoresque et le romanesque pour ne nous livrer que des vérités. Dans les années 1930, on a souvent signalé que les romans de Dabit étaient très sombres, mais on y a davantage rattaché des qualités que des défauts. En regard de la force du dépouillement de son écriture et du poignant effet qu'elle sait produire, sans éclat aucun, du sentiment humain, ses défauts apparaissent bien insignifiants. À preuve, depuis quelques années la critique contemporaine redécouvre l'œuvre de Dabit et Pierre-Edmond Robert affirme que « [t]outes générations confondues, les critiques soulignent le plaisir de leur lecture, l'émotion éprouvée, la petite musique de la nostalgie, un témoignage essentiel sur une époque révolue<sup>60</sup> ».

Deux types de critiques combattirent le populisme : l'une littéraire, que l'on vient de résumer, et l'autre purement politique. Si littérairement on reconnut plusieurs qualités aux populistes (bien qu'ils n'aient en rien révolutionné l'art du roman), sur le plan idéologique ils rencontrèrent plus d'adversaires que d'amis. Nous aurions pu nous attendre à ce que les critiques les plus virulentes proviennent des écrivains et critiques de droite, mais c'est assez paradoxalement de la gauche que vinrent les plus acerbes récriminations. Étonnamment, les populistes semblaient plus « dangereux » pour le peuple que pour la bourgeoisie<sup>61</sup>. Il y eut plusieurs personnes pour leur reprocher d'être des bourgeois allant au peuple, et certains

<sup>60</sup> Pierre-Edmond Robert, « Eugène Dabit (1898-1936), réception posthume (1936-1998) », dans *La Revue littéraire. Du succès oublié à la renaissance posthume : quinze romanciers contemporains réédités*, Actes du colloque La Revue littéraire, tenu à l'université Charles de Gaulle-Lille III, les 15 et 16 mai 1998, textes réunis par Bernard Alluin et Bruno Curatolo, Dijon, Centre le Texte et l'édition, 2000, p. 91.

<sup>61</sup> Nous trouvons ici un prétexte pour rappeler que l'art des populistes, s'il l'écorchait au passage, ne menaçait en rien la classe bourgeoise et ne prônait aucunement quelque forme que ce soit de renversement social. Par contre, si l'on se réfère à Michel Ragon, leur vitrine était suffisamment large pour faire de l'ombre aux auteurs prolétariens et empêcher le « vrai » peuple d'être suffisamment en vue sur la scène littéraire.

ont même décelé non seulement des préjugés à l'égard d'un peuple « inférieur », mais également des traces non seulement de complaisance, mais de démagogie. Les tenants de la gauche, qui ne pouvaient pas concevoir qu'une littérature mettant le peuple en vedette ne fut pas de leur côté, s'offusquaient, par exemple, de rencontrer dans les romans populistes des personnages catholiques. Ceux d'extrême-gauche auraient voulu voir dans les œuvres populistes un appui pour la diffusion de leurs idéaux. Les écrivains communistes et réalistes socialistes dénonçaient le manque de vocation de la littérature populaire, qui ne servait ni à éléver ni à éduquer les masses dans le sens révolutionnaire. Paul Nizan est particulièrement sévère envers les personnages sans envergure des romans populistes. Mais si l'on cherche d'où vinrent les critiques les plus virulentes et les plus passionnées qui aient été adressées à l'école populaire et à ses fondateurs, il faut regarder du côté des écrivains prolétariens, et surtout de leur chef, Henry Poulaille.

### **L'école populaire face à l'école prolétarienne**

Si le terme « populisme » a connu des ratés, il pouvait tout de même servir à distinguer une littérature du peuple parmi l'ensemble des discours romanesques. À l'époque où paraît le *Manifeste* de Lemonnier, il y a déjà toute une littérature qui évolue discrètement un peu partout sur le territoire français et qui, à première vue, peut sembler proche du populisme. Il s'agit de la littérature prolétarienne, issue directement du peuple. En regard de cette littérature, le populisme parut à certains plutôt artificiel, en particulier aux écrivains prolétariens eux-mêmes, mais aussi à plusieurs critiques favorables à leur cause. Populistes et prolétariens ont souvent été confondus à l'époque, et cette confusion persiste

aujourd’hui au sein de l’histoire littéraire. Poulaille avait pressenti dès le départ l’éventualité et déjà l’actualité de telles méprises :

Mais Thérive et Lemonnier auraient très bien pu poursuivre leur œuvre sans déployer cette bannière. S’ils ont voulu attirer les regards, ils ont réussi, mais cela sera dangereux pour eux – si ceux qui ont mission de renseigner le lecteur sur le mouvement littéraire prennent l’habitude de se servir du qualificatif populiste pour désigner une autre littérature que la leur et celle de leurs immédiats suiveurs. [...] Rien ne saurait mieux que ces preuves de confusionnisme, montrer que le populisme ne répond à aucune réalité précise. Il n’est pas l’expression de quelque chose de bien défini non plus. [...] [I]l n’était question là que d’attitudes individuelles et point n’était besoin de parade ni de drapeau<sup>62</sup>.

Cela irrite d’autant plus Poulaille que, pour lui, toute cette mascarade du populisme n’existe que pour masquer la littérature prolétarienne, la reléguer comme manifestation mineure d’un courant en vogue ou même l’assimiler. Poulaille se désole que toute la littérature prolétarienne, qui se développe depuis une trentaine d’années en France et ailleurs, ne soit aucunement connue, alors que des bourgeois (en l’occurrence Thérive et Lemonnier) n’ont qu’à dire deux mots pour que tout le pays s’enflamme. Comme le souligne Michel Ragon, spécialiste de la littérature prolétarienne, en France la littérature a toujours été bourgeoise, et les grands écrivains sont par définition bourgeois. « Lorsque la voix du peuple passe par le tamis de ceux qui disent "représenter" le peuple, tout va bien. Mais si la voix du peuple apparaît authentique, nue, elle scandalise<sup>63</sup> ». Niée, réfutée, banalisée, marginalisée ou ridiculisée, la littérature prolétarienne est toujours dans l’ombre de la « vraie » ou de la « bonne » littérature. Sans doute le plus acharné à réduire à néant les efforts et les visées populistes, Poulaille fut le plus grand détracteur de la nouvelle école. Piqué au vif par le *Manifeste* de Lemonnier et davantage encore par le succès retentissant qu’il obtint,

---

<sup>62</sup> Henry Poulaille, *Nouvel Âge littéraire*, Paris, Librairie Valois, 1930, p. 30-31.

<sup>63</sup> Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Paris, Albin Michel, 1974, p. 10.

Poulaille a lutté sans relâche à la fois contre ces « imposteurs » populistes et pour la reconnaissance des écrivains prolétariens.

Il est vrai que populistes et prolétariens avaient certains points en commun. D'abord une similarité de perception quant à la production romanesque de leur époque. Les deux groupes pressentaient (à l'instar de bien d'autres, il est vrai) la déchéance de la société et des valeurs bourgeoises et voulaient donner un souffle nouveau à la littérature, si fortement imprégnée de ces valeurs « aristocratiques ». La solution passe chez les uns et chez les autres par le peuple, qui est posé comme l'antagoniste de la bourgeoisie, ainsi que par un retour au réalisme pour pallier toute « l'illusion » et tout l'« artificiel » qui émanent de la littérature contemporaine. Ils ont en outre, contrairement à la tendance générale des années 1930, la même répugnance pour le roman moraliste ou à thèse et préfèrent *montrer* que prouver ou expliquer. Pour eux, donner une signification au roman relève du travail du lecteur et la conclusion est laissée à la discrétion de celui-ci. Bien sûr, les visées des deux groupes ne sont pas les mêmes. Ce que montrent les prolétariens sont les aspirations d'une classe, et l'idée d'une responsabilité sociale (ou plutôt humaine, terme moins restrictif selon Poulaille) est présente, ce qui n'est pas le cas chez les populistes (si les prolétariens montrent la misère pour la combattre, les populistes n'en font qu'une thématique). Pour cette raison, Poulaille, blâmera les populistes de faire de la littérature bourgeoise, malgré le dégoût que ces derniers affirment éprouver pour celle-ci. Mais la volonté d'animer des personnages vrais, de créer de la vie, est capitale pour les deux mouvements. Et il n'en demeure pas moins que, même si les desseins diffèrent, la tactique est la même. Les deux groupes ont aussi des influences communes chez Balzac et surtout chez Zola (dont ils

déplorent le discrédit), tout en reconnaissant de part et d'autre que ces maîtres ont fait preuve d'exagérations dont il faut se garantir. Les deux écoles témoignent également du respect pour des auteurs contemporains tels que Roger Martin du Gard, Romain Rolland, C.-H. Hirsch, Ramuz et quelques autres.

En dépit de ces quelques points communs, les deux écoles sont loin d'être aussi proches qu'il peut sembler au premier coup d'œil. En fait, si le populisme est créé en réaction contre la littérature bourgeoise (et, ne l'oublions pas, contre la littérature moderne en général), le regroupement des écrivains prolétariens survient en réaction précisément contre l'école populiste. Henri Poulaille écrit, en 1929, *Nouvel Âge littéraire*, qui servira de manifeste à l'école prolétarienne, et dans lequel apparaît nettement la coupure entre les deux mouvements. Les populistes donnent donc un prétexte aux prolétariens pour s'affirmer davantage sur la scène littéraire et faire valoir leur droit de parler pour eux-mêmes. Dans le « manifeste » de Poulaille, signé par plusieurs écrivains prolétariens, les récriminations contre le populisme sont claires et sans appel. Un nouveau débat s'installe, qui supplantera celui qui s'était instauré autour du populisme.

Le premier grief que Poulaille oppose aux populistes est leur origine bourgeoise, qui de son point de vue les discrédite comme romanciers du peuple<sup>64</sup>. Si les populistes croient que leurs brefs contacts avec les gens qu'ils veulent décrire sont suffisants pour maîtriser leur sujet, pour les prolétariens, le fait d'être ou d'avoir été en contact temporairement avec une situation ou d'en avoir été témoin ne permet pas d'en rendre compte de façon satisfaisante. Pour ces derniers, l'observation seule est nécessairement lacunaire et il faut avoir vécu une

---

<sup>64</sup> L'aversion de Poulaille pour les intellectuels provient de la conviction que ceux-ci bénéficient depuis toujours d'un statut et de priviléges particuliers accordés par l'élite à la solde de qui ils produisent.

situation de l'intérieur pour prétendre en donner la juste image. Le critique et romancier Marc Bernard émet d'ailleurs cette réflexion : « Je crois qu'il est nécessaire d'avoir partagé avec elle [la classe ouvrière] le pain aigre de la misère pour la comprendre pleinement<sup>65</sup> ». Poulaille ne voit en outre que grossière vanité dans la volonté populiste de décrire le peuple et ne perçoit que condescendance et arrogance dans ce que les populistes appellent leur amour du peuple. Outré et comme blessé dans sa fierté lorsqu'un populiste ose comparer son art à celui dont fait preuve un artisan dans son métier et choqué par ce qu'il considère comme de la fausse humilité doublée d'une supériorité à peine dissimulée, Poulaille n'aura de cesse de traquer les artifices populistes, d'abord dans son « manifeste », puis dans plusieurs revues, traitant de littérature prolétarienne, qui ont vu le jour grâce à son initiative.

Il y a aussi chez Poulaille, qui met en mots la pensée de la littérature prolétarienne, une volonté ferme de ne pas laisser enfermer sa classe dans le carcan dans lequel la confinent les bourgeois qui, avec leur vision partielle et leurs préjugés, décrivent le peuple d'une façon non seulement imparfaite, mais souvent méprisante. Cette affirmation, qu'on aurait pu croire simple préjugé, certains critiques la renforcent dans leurs comptes-rendus de romans populistes. Marcel Arland, par exemple, dans une critique à la *Nouvelle Revue Française*, disait à propos du roman *Anna* de Thérive : « Ce ne sont point ses personnages qui nous heurtent, mais M. Thérive lui-même, qui ne laisse pas un instant ignorer son écrasante supériorité à leur égard, qui ne voit dans ces rustres qu'un simple objet d'étude,

---

<sup>65</sup> Marc Bernard, « *Faubourgs de Paris*, par Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 288.

pis : qui ne les étudie que pour en mettre au jour deux ou trois ressorts d'automates<sup>66</sup> ». Et ce, malgré le fait que, dans leur façon de traiter le peuple, les populistes aient voulu le montrer autrement que ne le faisait les naturalistes, c'est-à-dire comme un « troupeau bestial en proie à ses instincts et à ses appétits<sup>67</sup> ». Ils veulent montrer sa vie, sans magnifier ni tomber dans le misérabilisme, s'en tenant à une sincère observation. Leur sera pourtant souvent reprochée leur façon de décrire le peuple, qui ne tiendrait pas toujours compte de cet engagement.

Il faut dire aussi que ce peuple, dont il est question dans l'entre-deux-guerres, n'est plus le peuple des décennies antérieures. L'analphabétisme est en voie de disparition, et le peuple n'est plus cette masse misérable et muette qui ne pouvait pas parler pour elle-même et qui requérait d'être décrite et analysée par une « instance supérieure » comme un vulgaire objet d'observation scientifique, politique ou sociologique. Poulaille est sensible au raffinement progressif de sa classe, mais sa loyauté à cette classe étant chose primordiale, il tient à ce que la scolarité ne « dénature » pas le prolétarien. Fort de cette loyauté, l'art prolétarien doit œuvrer pour la classe sociale dont il est issu, en décrire les misères dans le but de les enrayer. Poulaille estime par ailleurs que le peuple est dorénavant en mesure de s'exprimer de façon autonome et de produire son propre art à l'intention de la classe populaire elle-même : « Que les bourgeois éprouvent le besoin de se justifier vis-à-vis de leur conscience, bien, mais qu'ils n'en fassent pas état. Le peuple n'a pas besoin de telles justifications [...] »<sup>68</sup>. C'est ainsi qu'il prône un art de classe et qu'il méprise les

---

<sup>66</sup> Marcel Arland, « Chronique des romans, *Anna*, par André Thérive », *op. cit.* p. 316.

<sup>67</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>68</sup> Henry Poulaille, *Nouvel Âge littéraire*, *op. cit.*, p. 28-29.

efforts des populistes dans leur volonté de représenter le peuple dans le roman, se faisant comme par vengeance aussi hautain et dédaigneux que possible et semblant garder rancune des misères de sa classe aux populistes. Fortement anti-intellectualiste, Poulaille renverse la hiérarchie admise et place le travail manuel au-dessus du travail de l'esprit, mettant volontiers tous les écrivains bourgeois, ces « rats de bibliothèques », ces « cuistres intellectuels », ces « parasites<sup>69</sup> » oisifs dans le même panier ; mépris que par ailleurs Thérive lui rend bien, notamment quand il dit ne reconnaître ni qualité ni quantité chez la « petite bande obscure des prolétariens<sup>70</sup> ». Thérive ajoute qu'entre la littérature « officielle » et la littérature prolétarienne, « [I]l a sécession est toute accomplie [et que [s]i les prolétariens veulent la prolonger, ce sera une tâche, lâchons le mot, d'obscurantisme<sup>71</sup> ». Il souligne aussi que c'est une bonne chose que le peuple ne soit pas condamné à ne lire que les œuvres sorties de ses rangs. Lemonnier, quant à lui, fait remarquer que les œuvres prolétariennes sont certes écrites pour le peuple, mais moins pour la lecture que pour la défense de leurs droits, mission dont les populistes ne croient pas les littérateurs investis, rappelons-le.

Le peuple n'est de surcroît pas le même chez les uns et chez les autres. Comme nous l'avons mentionné, les populistes considèrent leur sujet romanesque avec des vues beaucoup plus larges, ne restreignant pas leur art au seul prolétariat ouvrier ou paysan, comme le font les prolétariens. Essentiellement urbain, le roman populiste traite du peuple défini comme suit par Lemonnier : « J'appelle gens du peuple tous ceux qui travaillent,

---

<sup>69</sup> Expressions citées par Karl-Anders Arvidsson, dans *Henri Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*, Paris, Jean Touzot – Librairie éditeur, 1988, p 48.

<sup>70</sup> André Thérive, « Populistes et prolétariens », *Marianne*, 29 mai 1935.

<sup>71</sup> *Ibid.*

tous ceux qui produisent. Le roman de l'heure présente doit s'occuper du peuple, au sens large du mot, parce que la précédente génération s'est trop éloignée de lui [...]»<sup>72</sup>.

Opposés d'abord par leur naissance, les populistes et les prolétariens diffèrent sur bien des points, autant idéologiques qu'esthétiques. De la naissance découle d'abord une certaine éducation, et de cette éducation des connaissances et des savoir-faire qui sont inévitablement dissemblables. Cela se verra évidemment dans le style. Les auteurs bourgeois, même s'ils mettent le peuple sous les projecteurs, ne se débarrassent pas du style littéraire bourgeois que les écrivains issus du peuple ne maîtrisent évidemment pas, sans d'ailleurs se faire de bile à ce sujet. Poulaille écrit :

Des livres [...] sembleront mal écrits au puriste gavé de pseudo-culture et qui ne sait juger de la vie, des hommes et de la nature que d'après des livres et au nom de l'intelligence. [...] Trop longtemps l'art d'écrire a suffi. Or écrire est un moyen, non un art, encore moins un but [...]. Cet art d'écrire, privilège des oisifs et des parasites, a détourné l'écriture de sa mission<sup>73</sup>.

En réaction contre l'esthétisme bourgeois, les prolétariens glisseront vers la négation de toute esthétique. C'est même une chose qu'on se fait honneur de répudier, comme s'il s'agissait de la pire des faussetés et de la pire des trahisons pour le sujet qu'ils ont à décrire. Ils se font donc une fierté d'écrire « sans style », dans *leur* langue.

Les caractéristiques pouvant décrire l'écrivain prolétarien s'énumèrent d'ailleurs comme suit : tout d'abord la naissance, il faut être né dans le prolétariat, ensuite l'éducation, c'est-à-dire être autodidacte (ou boursier à la limite), puis le métier, il faut être soit ouvrier manuel, employé ou instituteur. Il serait en outre préférable que l'œuvre soit un témoignage sur la vie prolétarienne, et dans le meilleur des cas, l'écriture serait un à-côté et l'écrivain

---

<sup>72</sup> Léon Lemonnier, *Populisme*, op. cit., p. 150.

<sup>73</sup> Henry Poulaille, *Nouvel Âge littéraire*, op. cit., p. 150-151.

continuerait à exercer son métier<sup>74</sup>. Ces critères de sélection, qui n'ont pas grand-chose à voir avec la littérature, en plus d'engendrer une multitude de confusions, font que plusieurs écrivains dits prolétariens ne remplissent pas toujours ces conditions ou ne les remplissent qu'en partie. Michel Ragon affirme même que s'il avait à faire une nouvelle liste des écrivains prolétariens, Poulaille n'y figurerait pas. Au-delà de ces considérations pratiques, la nette différence d'idéologie entre ce que tendent à faire les Thérive et Lemonnier et les intentions d'un Poulaille aura une incidence sur leur public cible : si les prolétariens écrivent pour les leurs tout en croyant quand même pouvoir intéresser un peu tout un chacun, les populistes, sans viser un lectorat d'élites, ne croient pas leurs œuvres capables de rejoindre le peuple, ce qui ne les tracasse pas outre mesure.

C'est ainsi que la dynamique littérature populaire/littérature prolétarienne est construite sur une incontournable altérité.

### **Un troisième joueur dans le domaine de l'écriture du peuple**

Les écrivains communistes (ou réalistes socialistes), dont Aragon et Nizan furent les principaux représentants, viennent encore brouiller les cartes dans cette littérature du peuple des années 1930. Regroupés d'abord dans l'AER (Association des Écrivains Révolutionnaires), puis dans l'AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires), encouragée par le P.C.F (Parti Communiste Français), les écrivains communistes se font les défenseurs des droits du peuple, dans une optique socialiste et révolutionnaire, fortement influencée par ce qui se passe en U.R.S.S. à la même époque.

---

<sup>74</sup> D'après l'énumération de Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, op. cit., p. 205.

Système imposé en août 1934 par Maxime Gorki, à l'occasion du premier Congrès des écrivains soviétiques, le réalisme socialiste donna lieu à un nouveau débat, qui, dès 1935, vint remplacer celui sur la littérature prolétarienne.

Le réalisme socialiste a pour ambition de promouvoir une nouvelle esthétique, mais celle-ci n'est pas définie de façon précise ; la seule condition explicitement posée est qu'elle ne doit pas se contenter d'une simple photographie de la réalité, mais l'analyser d'un point de vue de classe qui rende compte de la dynamique des rapports sociaux et éduquer les masses dans le sens socialiste<sup>75</sup>.

Nous pouvons dès lors voir que, tout comme les écrivains prolétariens, les écrivains réalistes socialistes ne se définissent pas *a priori* par des critères esthétiques. Alors que les premiers se définissaient par leur origine populaire, les seconds se distinguent d'abord par leur fonction.

Pour ce qui est de la production romanesque, les écrivains réalistes socialistes reprochaient aux écrivains prolétariens de langue française, regroupés autour de Poulaille, leur apolitisme, leur inoffensivité, car ces derniers étaient pour la plupart anti-marxistes. C'est une attitude que l'on reprochait également aux populistes, cependant qu'eux, à leur corps défendant, n'avaient pas le même intérêt que les classes laborieuses à militer pour le Parti. Sur ce point Aragon est intraitable et, ayant succédé à Henri Barbusse comme « grand écrivain officiel » du P.C.F., il fit la vie dure aux écrivains prolétariens, ne leur pardonnant rien, les boycottant le plus souvent, et davantage encore après le congrès de Kharkov, puisqu'on y avait appris qu'il était inconcevable qu'une littérature prolétarienne ne soit pas politique (marxiste), ce que les romanciers communistes avaient d'abord refusé d'admettre. Alors que prolétariens et populistes préfèrent la description de la réalité, privilégiant le côté

---

<sup>75</sup> Philippe Niogret, *La revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres, 1923-1939*, op. cit., p. 261.

documentaire de la littérature, les réalistes socialistes ne sauraient s'en contenter et doivent également *expliquer* la réalité dans l'espoir d'une transformation, ou plutôt d'une révolution. Alors qu'ils veulent s'identifier au peuple afin de s'en faire les porte-parole, et même s'ils écrivent comme eux dans une perspective de classe, les réalistes socialistes sont des bourgeois qui ne connaissent, pour ainsi dire, rien des réalités du prolétariat. Avant Kharkov, les réalistes socialistes ont souvent tenté de faire une coalition avec les écrivains bourgeois, les populistes, et cela continua même après Kharkov. Comme les populistes et malgré leurs ambitions d'extrême-gauche, les réalistes socialistes resteront toujours en rupture avec la culture et les aspirations des classes populaires. Il faut dire qu'avant de rejeter les écrivains prolétariens à cause de leur neutralité politique, caractéristique qui les fera traiter de contre-révolutionnaires et même de fascistes, le P.C.F. désapprouvait déjà « le caractère introspectif, la tendance à la confession, de la plupart des écrivains prolétariens de langue française ». Comme on préférait Voltaire à Rousseau<sup>76</sup>. Là encore, le bourgeois « progressiste » était préféré à l'ancien proléttaire autodidacte<sup>77</sup> ». Tous les gens de gauche qui n'étaient pas marxistes provoquaient chez eux une méfiance spontanée.

Dans tous les cas, les tentatives de créer des coalitions parmi les écrivains du peuple se révèlèrent être des échecs. Les des débats stériles suscités par les différences de point de vue concernant la littérature du peuple, Lemonnier écrit, dans *l'Œuvre* du 14 mai 1935, un article appelant à l'union des populistes, des prolétariens et de l'AEAR dans un front littéraire commun. Ce qu'il espère de cette invitation, c'est à tout le moins mettre fin aux hostilités qui régissent les relations entre les trois groupes. Poulaille refuse catégoriquement

<sup>76</sup> La comparaison est de Michel Ragon, dans *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, op. cit. p. 24.

<sup>77</sup> *Ibid.*

une telle association. Tristan Rémy, prolétaire adhérent de l'AEAR, la repousse également. En guise de réponse, Aragon, pour sa part, propose plutôt aux populistes d'entrer dans l'AEAR, ce qui bien sûr n'eut pas lieu. Paradoxalement, une des seules choses que ces trois groupes ont en commun est de n'être pas lus par le peuple. Ils opéraient bien sûr un retour au réalisme après dix années de littérature d'évasion, et méprisaient la société contemporaine. Mais cela est bien pauvre comme ressemblance et les trois tendances ne seront jamais réconciliables.

### **Les influences**

S'il faut chercher du côté de la Russie pour comprendre les motivations des réalistes socialistes, des aspirations des classes populaires pour comprendre celles des écrivains prolétariens, c'est vers des influences littéraires que l'on trouvera les fondements du populisme. Il faut certes regarder du côté du naturalisme pour voir les influences les plus marquantes des écrivains populistes. Ceux-ci effectuent d'ailleurs un retour au naturalisme, même si ce dernier est plutôt impopulaire depuis le début de la crise du roman, retour que Thérive justifie dans un article intitulé *Plaidoyer pour le naturalisme* :

Les classes dites pensantes ont tendance à se satisfaire de leur propre étude et contemplation. Ah ! un bain de naturalisme, du plus cynique, du plus trivial ne ferait pas mal pour retremper la gent littéraire. [...]. [L]e naturalisme a fait à notre place des gammes, des exercices, ou si on veut, des études minutieuses que l'on peut à présent dépasser sans grand apprentissage, mais qu'il n'est plus permis d'ignorer. [...]. [I]l ne s'agit pas de copier à perpétuité un modèle fixe, mais de suivre avec attention et amour un modèle changeant. Cette attention et cet amour, voilà ce que j'appelle le vrai naturalisme, et l'indispensable [...]<sup>78</sup> ».

Il souhaite un naturalisme repensé, social, et qui présuppose « un amour des petites gens et des gens médiocres ». Lemonnier abonde lui aussi dans le sens d'un retour au naturalisme

---

<sup>78</sup> André Thérive, « Plaidoyer pour le naturalisme », *op. cit.*

dans son *Manifeste du roman populiste*. Le populisme se voulant une réaction à la littérature moderne, Lemonnier explique :

Comme toute réaction, selon ce mouvement de balancier qui règle les événements historiques, elle doit être un retour à une tradition plus ancienne. Elle doit s'inspirer d'un mouvement immédiatement antérieur. Elle doit aussi s'en distinguer<sup>79</sup>.

Quelles que soient d'ailleurs les différences ou les affinités entre les deux mouvements, le symbolisme s'est surtout attaché à la poésie : c'est donc au naturalisme qu'il faut s'adresser pour renouveler le roman contemporain<sup>80</sup>.

Les populistes retiennent en outre de la façon de faire naturaliste cette soumission au réel qu'ils s'efforceront avec acharnement de recréer, pour, nous l'avons déjà mentionné, se prémunir contre les pièges de l'analyse psychologique. Il convenait donc de se débarrasser du « scientisme primaire » et de la « psychologie sans finesse » des naturalistes tout en préservant « deux tendances essentielles, et qui restent fécondes. D'abord, il faut de la hardiesse dans le choix des sujets [...]. Et surtout, en finir avec les personnages du beau monde [...] »<sup>81</sup>. La représentation naturaliste du peuple, fondée sur l'altérité, c'est-à-dire à partir de l'extérieur, en évitant soigneusement toute identification, est également présente, quoique plus ou moins toujours consciente. Les populistes veulent pourtant se démarquer du naturalisme dans la façon de décrire le peuple. Selon les mots de Lemonnier, le peuple « n'a pas été aimé comme il mérite de l'être [...]. Nous prenons le peuple tel qu'il est, nous le peignons tel qu'il vit, nous l'aimons en lui-même et pour lui-même<sup>82</sup> ». Ils se défendent ainsi de simplement « aller au peuple » et de ne faire de leurs romans que des « documents » dépourvus d'humanité. La façon de faire du roman qu'ils préconisent,

<sup>79</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 16.

<sup>80</sup> Ibid., p. 21.

<sup>81</sup> Ibid., p. 59.

<sup>82</sup> Léon Lemonnier, *Populisme*, op. cit., p. 126.

combinant art et observation, doit selon eux permettre de rendre présente la réalité des petites gens, tandis que leur sympathie sincère à l'égard de leur sujet, qui se veut communicatrice, a pour but de faciliter l'adhésion du lecteur au point de vue de l'auteur.

L'on pourrait ergoter longtemps sur le fait que depuis toujours les écrivains ont écrit sur le peuple, et s'amuser à remonter jusqu'à Homère pour prouver à la fois que les populistes n'ont rien inventé et que leurs premières influences datent d'aussi loin que possible. Il est clair pourtant que, conscients qu'ils ne réinventent, pour ainsi dire, rien, les populistes s'inspirent des maîtres du naturalisme pour fonder leur théorie. Si les populistes eux-mêmes reconnaissent que les romanciers picaresques avaient entrepris une action similaire à la leur et voient aisément dans le *Lazarille de Tormes* l'ancêtre de tout réalisme, naturalisme ou populisme, il est cependant indéniable que les romanciers naturalistes sont la plus sérieuse influence des romanciers populistes. Avant Zola lui-même, dont l'art fut certes pour beaucoup dans les bases du populisme, il faut examiner l'art des Goncourt pour découvrir un important précédent aux romans populistes. L'idée que se font les Goncourt du roman réaliste rejoint pour l'essentiel la doctrine populiste.

Comme Thérive et Lemonnier en leur temps, les Goncourt voyaient dans leur époque trop de fausseté, trop de beau monde, trop de romans médiocres basés sur des anecdotes qui font oublier la vie réelle. Comme les populistes auraient pu le faire, ils ont écrit, dans la préface à *Germinie Lacerteux*, en 1864 : « Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai<sup>83</sup> ». Ils y disent encore : « [...] nous nous sommes demandés si ce qu'on appelle

---

<sup>83</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, édition établie par Nathalie Sartat, Paris, Flammarion, 1990, p. 55.

"les basses classes" n'avaient pas le droit au Roman [...]<sup>84</sup> ». On parle chez ceux-ci comme chez ceux-là de bourgeois voulant écrire sur le peuple et non du peuple comme public de prédilection. Ils avaient tous la même idée que les drames et les détresses des pauvres gens devaient intéresser autant sinon plus que les « faux problèmes » et les intrigues des gens riches. Il s'agit ici d'aller dans la rue, pour y voir de l'authenticité et se débarrasser de tout ce qui pervertit la littérature bourgeoise, de tout ce qu'elle a de superficiel et d'empesé. Dans la préface aux *Frères Zemganno*, Edmond de Goncourt affirme que « seuls, disons-le bien haut, les documents humains font les bons livres : les livres où il y a de la vraie humanité sur ses jambes<sup>85</sup> ». Pour rapprocher encore davantage les deux esthétiques romanesques, notons qu'Edmond de Goncourt, dans sa préface à *Chérie*, fait la part dure au romanesque et réitère la position défendue depuis des années : « la recherche du *vrai* en littérature ». Cela aura été le plus grand cheval de bataille des frères Goncourt, et il sera repris par les populistes un peu dans les mêmes termes dans les années 1930. En revanche, l'écriture populaire sera à mille lieues du « style artiste » des Goncourt, que caractérise une verve délirante stimulée par une imagination peu commune.

Zola et son naturalisme sont évidemment une grande source d'influence pour les populistes, dont ils conservent même, involontairement, le pessimisme. Toutefois, la théorie du naturalisme zolien ne correspondant pas tout à fait à l'idéal populaire, Thérive et Lemonnier se réclamèrent essentiellement de J.-K. Huysmans et de Guy de Maupassant, qui pratiquent un naturalisme différent de celui de Zola.

---

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> Edmond de Goncourt, *Préface aux Frères Zemganno* dans *Préfaces et manifestes littéraires*, préface d'Hubert Juin, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 54.

Maupassant est un auteur hautement respecté des populistes parce que, selon le manifeste de Lemonnier, il incarne le roman dans sa pureté, par opposition à l'acharnement scientifique de Zola, qui fait de ce dernier le naturaliste le plus démodé, toujours selon le *Manifeste*. Près de la volonté populiste de ne se mêler ni de morale ni de politique, Maupassant mérite l'admiration de Lemonnier pour « son indifférence à tout ce qui n'est pas son art de conteur<sup>86</sup> ». Dans sa préface à *Pierre et Jean* (1887), Maupassant expose une théorie du roman qui s'approche par bien des points de la pensée esthétique populiste. Empruntant d'abord à la théorie de l'observation inspirée de Flaubert, Maupassant dit : « Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne. [...] Il n'y a pas, de par le monde entier, deux grains de sables, deux mouches, deux mains ou deux nez absolument pareils [...]<sup>87</sup> », ce que l'on retrouve presque intact chez Lemonnier : « Dans la foule des hommes qui passent, il n'y a pas deux visages, pas deux âmes qui se ressemblent. Ce sont ces aspects de la vie que le romancier doit retrouver<sup>88</sup> ». Selon Lemonnier, on arrive à la vérité par la seule observation, quoique judicieuse et fondée sur le contact direct avec la réalité, et non par cette « observation factice et mal digérée [qui] fut encore une erreur du naturalisme<sup>89</sup> ». L'objectivité doit donc passer par l'observation dans un cas comme dans l'autre. Toujours dans l'idée du souci d'objectivité, on trouve chez Maupassant, ce qui

---

<sup>86</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit. p. 30.

<sup>87</sup> Guy de Maupassant, *Le roman*, préface à *Pierre et Jean*, édition préfacée par Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, 1982, p. 58.

<sup>88</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit. p. 37.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 56.

constitue un important postulat du *Manifeste du roman populaire*, une application à simplement *montrer*, sans rien chercher à prouver.

Maupassant s'attaque aussi à l'expression, disant préférer la simplicité du langage, tout en insistant sur la précision que doit avoir le vocabulaire et la clarté de formulation, dédaignant ce qu'on a appelé le « style artiste ». Les populistes se gardent également de toute préciosité et font primer la chose exprimée, franchement et directement, sur l'expression proprement dite. Des deux côtés on s'entend pour conserver un certain style (quoique ce soit plus important pour Maupassant, qui accepte de sacrifier la vérité à la beauté), mais on rejette le complexe et le bizarre.

Nous pouvons rapprocher également l'art de Maupassant des visées populistes en ce qui a trait à la volonté de faire vrai. Lemonnier et Thérive s'attaquent au romanesque, à tout ce qui peut paraître avoir été orchestré, aux coïncidences invraisemblables. Maupassant, de la même façon, souhaitait qu'on ne puisse retracer les étapes d'un plan bien défini, et surtout conseillait de ne point mettre en scène des événements qui nuiraient à la plausibilité du roman. Dans un cas comme dans l'autre, il est davantage important d'être vrai que d'être intéressant. Ne rien tenter dans le sens de l'exceptionnel, mais amener, à travers une sélection d'événements issus d'une observation méticuleuse, vers le sens possible de l'œuvre. Citons Lemonnier à ce sujet :

Le livre [*L'Oeuvre* de Zola] est double. Il y a toute une partie romanesque qui choque par ce qu'il y a de toute simplicité grossière. Christine se donne à Claude justement le soir où il a subi les huées de la foule ; sa déception d'artiste est compensée par son bonheur amoureux ; les deux morceaux de l'intrigue sont cousus de fil blanc. Et pour faire pendant à cette scène, voici l'autre : Claude dédaigné de tous, fait l'amour trois fois avec sa femme, et se tue aussitôt. Il ne se noie pas, il ne se pend pas n'importe où ; non, c'est devant son tableau, à l'échelle même qui lui sert pour peindre. La familiarité des détails ne cache pas le romanesque des coïncidences,

que l'on sent arrangées. Quel beau livre Zola aurait pu écrire s'il avait moins lourdement romancé cette histoire<sup>90</sup>.

Ce que préconise ici Lemonnier, c'est au fond simplement de donner l'illusion parfaite du vrai, qui ne se construit pas... comme un roman. D'où l'absence d'intrigues fortes dans les romans populistes. Il y a donc forcément des similarités entre la façon qu'ont les populistes de bâtir l'histoire et la manière de Maupassant. Si l'on excepte *Pierre et Jean*, Maupassant a l'habitude de représenter dans ses romans une tranche de vie, à l'instar des populistes qui se défient de l'intrigue romanesque traditionnellement employée (la chose romancée répugnait aussi à Huysmans, influencé en ce sens par les Goncourt). Les populistes s'approchent finalement de Maupassant dans le soin qu'ils prennent à demeurer impassibles et à ne présenter les pensées et sentiments des personnages que sous la forme de constats. Ils tirent, les uns comme l'autre, la psychologie de l'action des personnages.

Pour pallier l'erreur naturaliste de la psychologie simpliste, les populistes se tourneront encore davantage vers Huysmans, admirant « l'ampleur mystique<sup>91</sup> » de son œuvre. C'est d'abord de lui, « le moins naturaliste des naturalistes », que se réclament les populistes. Comme ils veulent faire une place plus grande à la vie intérieure des personnages et s'intéresser d'une façon toute particulière au mysticisme sous toutes ses formes, ils prennent appui sur l'œuvre de Huysmans, qui combine les qualités naturalistes, mais qui les dépasse. Tout en voulant faire revivre l'âme populaire, le populiste veut pouvoir déceler tous ses secrets. Cette sorte de « naturalisme appliqué au mysticisme », pour reprendre les mots de Lemonnier, est inspirée du style de Huysmans. La thématique de celui-ci influençait

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 40.

aussi les populistes, en particulier Thérive, dont les livres traitent de religion, de mysticisme, de spiritualité, d'angoisses parfois proches de la névrose. Les héros de Thérive, ainsi que le des Esseintes d'*À rebours*, dotés d'une hypersensibilité loufoque et d'un mépris pour leurs semblables du fait de leur grande clairvoyance, sont souvent aux prises avec une « hyperlucidité », une connaissance supérieure, mais négative, qui les élève au-dessus des autres tout en les confinant dans une marginalité qui n'est pas sans conséquences fâcheuses pour leur bonheur et leur équilibre.

Même si c'est avant tout son mysticisme qui charme les populistes, il ne faut pas passer sous silence l'influence certaine qu'a pu avoir le Huysmans naturaliste sur ceux-ci. Ses deux premiers romans : *Marthe* (1876) et *Les sœurs Vatard* (1879), notamment, correspondent en plusieurs points aux visées de l'école populaire. Dans ces œuvres, il s'emploie à faire une description objective et réaliste des conditions de vie de la classe ouvrière, description basée sur une documentation scrupuleusement amassée. Henry Céard, un de ses compagnons de l'École Naturaliste, dit que « [d]ès sa première tentative vers le roman, Huysmans va droit à la réalité [...] Il constate les faits, les expose, et n'en tire pas d'autre morale que la parfaite représentation qu'il en donne. Il exécute *d'après nature*<sup>92</sup> ». *Marthe* raconte l'histoire d'une ouvrière qui devient une prostituée et de son ami Léo, un artiste. Ce premier roman prend la forme d'une « tranche de vie », caractéristique du roman populaire. Il est aussi sans horizon, mais montre une « vérité journalière, consciencieuse et crue<sup>93</sup> », ce qui cadre également tout à fait avec le programme populaire. La valeur documentaire, les personnages issus du peuple, la réalité scrutée dans ses recoins les plus

---

<sup>92</sup> Christiane Aimery, *Joris-Karl Huysmans*, Paris, Caritas, coll. «Visages et souvenirs», 1956, p. 29.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 30.

communs, voire les plus obscènes, « l'abondance des détails arriv[ant] pourtant à insuffler la vie<sup>94</sup> » et l'absence de jugement sont certainement des qualités de l'œuvre de Huysmans qui plurent aux fondateurs du populisme. *Les sœurs Vatard* possède également des caractéristiques très appréciées de Thérive et Lemonnier. Ce deuxième roman a d'abord lui aussi un aspect documentaire incontestable, puisant son inspiration dans l'atelier de brochage qui appartint à Huysmans après avoir appartenu à sa mère veuve. « Ce que dit Huysmans de la condition ouvrière à l'époque doit être pris au pied de la lettre<sup>95</sup> ». Si l'on excepte certaines particularités du roman, car les populistes partageaient sans doute les réserves de Zola, qui « regrett[ait...] que dans ce livre si parfait la forme ne soit pas aussi vraie que le fond<sup>96</sup> » et reprochait au romancier « cet abus de mots rares qui enlèvent, par moments, aux meilleures analyses, leur air vécu [...]»<sup>97</sup>, *Les sœurs Vatard* est sans contredit digne de l'approbation des chefs populistes. Si donc Thérive et Lemonnier disaient surtout s'inspirer du mysticisme de Huysmans, ils reconnaissent probablement aussi plusieurs mérites à son naturalisme des premiers instants, qu'il n'abandonna d'ailleurs jamais complètement.

Nous avons parlé de la façon dont les populistes entendent montrer la psychologie de leurs personnages, ainsi que la conception particulière de la personne humaine qui en est à l'origine. On peut percevoir ici l'influence de Bergson, dont la pensée, qui s'imposa avant la guerre, est encore agissante dans les années 1930. Littérairement parlant, Bergson était reconnu parfois comme « le sauveur de l'irrationalisme et du mystère en face du

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>95</sup> Hubert Juin, Préface à *Marthe et aux Sœurs Vatard*, Paris, 10/18, série « Fins de Siècles », 1976, p. 17.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>97</sup> *Ibid.*

positivisme de l'époque précédente<sup>98</sup> ». Pour le populisme, concrètement, c'est le postulat de Bergson, selon lequel « l'unité du sujet pensant est un postulat culturel, que le désordre est fécond<sup>99</sup> », qui fut déterminant. Lemonnier l'exprime bien dans le *Manifeste* : « On m'objectera qu'il y a des folies cycliques. Mais je prétends justement que les gens les plus sains sont, eux aussi, pour employer des termes barbares, cycliques et incohérents<sup>100</sup> ». Et, de ce fait, le romancier « [...] doit recréer les âmes par le dedans, non seulement dans leur complexité, mais encore dans leur incohérence interne<sup>101</sup> ». Et c'est ici que l'on rejoint à nouveau Huysmans : « Il [le romancier] doit, comme Huysmans, faire entrer le mysticisme dans le domaine du roman. Il doit étudier, non seulement les gestes et le métier de ses personnages, mais encore leurs croyances obscures et secrètes<sup>102</sup> ».

Enfin, précisons que, d'après le Salon populiste de 1932, sont reconnus comme précurseurs du populisme Lucien Descaves, Rosny aîné, Pierre Mille, Eugène Montfort, Georges Duhamel, Jules Romains, Charles Vildrac et Saint-Georges de Bouhélier.

### **Qui sont les populistes ?**

Comme le populisme est un mouvement littéraire pratiquement oublié aujourd'hui, ainsi que la plupart des auteurs qui en furent les représentants, que Thérive et Lemonnier eux-mêmes ne sont pas réédités de nos jours et qu'il n'existe que peu d'ouvrages d'histoire littéraire qui en fassent mention, autrement qu'en passant, et encore souvent avec

<sup>98</sup> R.-M. Albérès, *Bilan littéraire du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Montaigne, 1956, p. 62.

<sup>99</sup> Robert Favre (dir.), *La littérature française – Histoire et perspectives*, Lyon, Presse Universitaires de Lyon, 1998, p. 199.

<sup>100</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 46.

<sup>101</sup> Ibid., p. 57.

<sup>102</sup> Ibid.

imprécision, il s'avère relativement difficile de retracer avec une parfaite exactitude la multitude de romanciers qui donnèrent corps à la nouvelle école. Il est encore plus délicat de les classer selon leur degré d'adhésion au mouvement. Ne pouvant prétendre à la perfection, nous tenterons tout de même de dresser une liste assez exhaustive des romanciers pouvant être associés au populisme.

Un petit rappel, d'abord. Au départ, et comme le stipule clairement le *Manifeste du roman populaire*, les écrivains qui se regroupèrent sous la bannière des fondateurs étaient des écrivains de profession, donc appartenant à la classe bourgeoise, et qui avaient pour but de parler du peuple sans prétendre en être extraits et sans l'espoir de s'en approcher autrement que par l'observation, « d'aller à lui », ou même d'être lus par lui. Ils n'écrivent pas davantage pour les esthètes, mais s'ils veulent écrire pour le peuple, ils veulent le faire sans concession, car, selon leurs dires, pour être accessible au peuple dans le moment où ils écrivent, « il faudrait réformer ses goûts, refaire son éducation, prendre cette attitude politique et sociale dont [ils se] gard[ent] comme d'une peste<sup>103</sup>. ». Ils sont des artistes et écrivent à l'avenant.

Commençons par ceux qui formaient un groupe autour de Thérive et Lemonnier, qui participaient à des rencontres organisées par le groupe, et qui sont donc des populistes assumés (car ils sont loin de tous l'être). Citons principalement Léon Frapié, Antonine Coullet-Tessier, Luc Durtain, André Chamson, Marcel Berger, Gabriel Reuillard, Louis Chaffurin. La revue *L'Œuvre* dressa également une liste, qui se voulait complète, des écrivains populistes (trop complète, d'ailleurs, selon certains, qui croyaient que tous ces

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 72-73

auteurs ne consentaient pas à endosser l'étiquette). Néanmoins, l'on peut ajouter à titre indicatif, suivant cette liste, les noms de Gabriel d'Aubarède, André Baillon, Roland Charmy, Raymond D'Etiveaud, Jean-Louis Finot, Jean Gaument, Camille Cé, René-Léon Gauthier, Marion Gilbert, Claire Goll, Julien Guillemard, Joseph Jolinon, Frédéric Lefèvre, Céline Lhotte, Marmouset, Gabriel Maurière, Suzanne Normand, Élie Richard, le jeune Rosny, Antonin Seuhl, Pierre-René Wolf<sup>104</sup>. Henri Clouard ajoute encore à la liste José Germain, Marius Richard, Henri Pollès, Thyde Monnier<sup>105</sup>. Et nous soupçonnons la liste de pouvoir s'étendre encore...

Penchons-nous maintenant sur la teneur des activités populistes officielles. Afin d'imposer davantage les idées de l'école populiste, Lemonnier décida d'étendre, à l'image du modèle offert par l'école romantique, le populisme aux autres formes d'art afin d'augmenter son influence et d'atteindre un public plus large. Pour ce faire, Lemonnier ambitionna de créer un « salon populiste » et conclut à cette fin une association avec les peintres de l'école de Montmartre.

Pour ce qui est du théâtre, Lucien Descaves identifia le premier une pièce « populiste », *La belle marinière* de Marcel Achard<sup>106</sup> (novembre 1930). Il s'ensuivit qu'une foule de pièces reçurent le qualificatif de populiste (sans que leurs auteurs l'aient toujours expressément voulu). Le 2 mai 1930, Lemonnier, le peintre André Hofer ainsi que Matei Rousseau, homme de théâtre, confirmèrent la formation d'une coalition populiste

<sup>104</sup> Henry Poulaille, « Une littérature neuve. À propos du populisme », *Paris et le monde*, n°3, 3 mai 1930, p. 1 et 3, dans Henry Poulaille, *La littérature et le peuple : Nouvel Âge littéraire 2*, préface de Jérôme Radwan, Paris, Les Amis d'Henry Poulaille et Plein Chant, 2003, p. 103.

<sup>105</sup> Henry Clouard, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours (de 1905 à 1940)*, Paris, Albin Michel, 1949, p. 390-391.

<sup>106</sup> Raoul Stéphan, « Le Populisme et le Roman Populiste », *op. cit.*, p. 515.

interdisciplinaire. Écrivains et peintres commencèrent des rencontres au *Mahieu*, un café de la rive gauche, puis bon an mal an, le premier Salon populiste eut lieu à la galerie Bareiro du 15 octobre au 8 novembre 1933, lequel ne connut pas cependant le succès escompté. Il faudra attendre la quatrième édition du Salon, qui débuta le 20 octobre 1937 à la galerie de Paris, pour que l'on puisse parler d'une réussite, bien loin pourtant de l'événement incontournable, ce qu'il ne deviendra jamais. À l'époque du premier Salon, les populistes, peintres et littérateurs, se donnaient rendez-vous pour un déjeuner annuel, dans un bistrot populaire, puis l'espace manquant, au café Voltaire.

À côté de l'école populiste « officielle », il y eut plusieurs écrivains qui se trouvèrent ralliés au populisme soit par la critique, qui classait volontiers les écrivains du peuple dans cette catégorie opérante et pratique, ou encore à cause de la remise du prix populiste, décerné à partir de 1931. De ces attributions de l'étiquette populiste découla, nous l'avons vu, une confusion qui perdure jusqu'à nos jours, à la fois en ce qui a trait à la définition du populisme, mais aussi à la distinction entre la littérature populiste et la littérature prolétarienne.

En effet, plusieurs écrivains hésitèrent ou refusèrent carrément d'être appelés populistes, parfois avec hostilité, comme dans le cas de Poulaille. Cependant, des écrivains qui ne se considéraient d'aucune allégeance (Eugène Dabit, Louis Guilloux) et même des écrivains prolétariens (Tristan Rémy, Jean Pallu) acceptèrent le prix populiste. Certains consentirent même en plusieurs occasions à collaborer avec les populistes, notamment en faisant partie du jury du prix populiste (Dabit, Rémy, Pallu). Tout cela au grand dam du chef de l'école

prolétarienne, engagé dans une guerre sans merci contre le populisme et tout ce qui en découlait.

Le cas d'Eugène Dabit est ici particulier. « Ils veulent que je sois un romancier populiste... Il faut toujours qu'ils vous classent ! Qu'ils vous mettent dans le dos une étiquette ; ça leur sert peut-être à se tranquilliser<sup>107</sup> ». Prolétaire d'origine, il accepta vraisemblablement le prix populiste pour une question d'argent, voyant dans le populisme une attitude bourgeoise hautaine et craignant par-dessus tout l'enrégimentement. Mais il n'en demeure pas moins qu'il fut dans les années 1930, si l'on exclut Thérive et Lemonnier, considéré par la critique de l'époque comme le représentant par excellence du populisme littéraire et qu'il l'est demeuré jusqu'à nos jours. Il est d'ailleurs le seul écrivain « populiste » ou à peu près à être réédité aujourd'hui et l'une des seules raisons pour laquelle on parle encore, bien que timidement, de cette école que fut le populisme. Son roman *L'Hôtel du Nord* est par ailleurs cité comme le chef-d'œuvre du populisme et souvent répertorié comme un des grands textes narratifs du XX<sup>e</sup> siècle. Les prolétariens, comme les populistes, avaient tenté de s'approprier Dabit et son œuvre, sans plus de succès, l'auteur se méfiant, comme on l'a dit, de la perte de liberté qu'entraîne l'affiliation à une école. S'il porte aujourd'hui le fardeau de « représentant » du populisme, alors même que les œuvres de Thérive et Lemonnier reposent dans l'oubli, c'est que la critique s'en chargea. C'est l'histoire littéraire qui finit par embrigader Dabit dans les rangs populistes. Il faut toutefois donner crédit à l'histoire littéraire quant au fait que les écrits de Dabit se rapprochent davantage de l'esthétique populiste que de celle de l'école prolétarienne. Si les

---

<sup>107</sup> Cité par Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, op. cit., p. 168.

prolétariens s'approprient Dabit en fonction de critères qui n'ont rien à voir avec la littérature, l'œuvre de Dabit, littérairement, s'approche de l'idéal populiste.

Pour ajouter à la confusion qui l'entoure, Dabit, écrivain inclassable, collabora à la revue communiste *Commune* fondée par l'AEAR en 1933. Il mourra d'ailleurs lors d'un séjour en U.R.S.S. en 1936, qu'il fit sur l'invitation d'André Gide, à l'occasion d'un voyage officiel d'écrivains et d'intellectuels français.

Entre le pacifisme de Guéhenno, les scrupules qu'il partageait avec Gide et la ligne du Parti qu'Aragon et Nizan étaient chargés de relayer dans le monde littéraire, [Dabit] allait devoir choisir. Sa mort l'en a dispensé, mais elle a tout de même été un enjeu dans la polémique déclenchée par les livres de Gide. Dabit, enfant de la communale et ancien apprenti-serrurier, représente, dans ces comités d'intellectuels, le peuple à lui tout seul. Rien d'étonnant à ce qu'il soit revendiqué, malgré ses réticences<sup>108</sup>.

Hostile à personne, mais indépendant vis-à-vis de tous, on le considère aujourd'hui, en fonction de critères *littéraires*, comme le porte-drapeau du populisme *littéraire*.

Aujourd'hui, donc, il ne reste à peu près que l'œuvre de Dabit pour nous rappeler l'existence d'une école populiste dans les années 1930, école dont il ne fit jamais officiellement partie et dont l'histoire littéraire ne connaît que de minces fragments. À la veille de la guerre, même ses fondateurs ont cessé de promouvoir le mouvement. Le pessimisme des populistes, de Lemonnier mais surtout de Thérive, à une époque où les écrivains et le public se tournent davantage vers les héros positifs, porteurs de nouvelles valeurs, plus ou moins proches de l'esthétique populiste, n'y est probablement pas pour rien. On a réservé le même sort à d'autres écrivains, notamment Emmanuel Bove, Pierre Bost ou encore André Beucler, qui recommencent à attirer l'attention depuis quelques années, mais dont les œuvres, non engagées et sombres, ne survécurent pas, dans un

---

<sup>108</sup> Pierre-Edmond Robert, « Eugène Dabit (1898-1936), réception posthume (1936-1998) », *op. cit.*, p. 88-89.

premier temps, à la guerre. Céline fut l'exception, à cause de son travail extraordinaire sur la langue.

Les romans populistes, résolument non engagés (les romanciers se faisant un point d'honneur de ne s'impliquer ni socialement ni politiquement), dans une période où, au contraire, l'engagement de l'écrivain devient la norme, vont à contre-courant. Au moment où ils tentent de s'imposer sur la scène littéraire, l'absence de parti pris pouvait signifier, sinon l'absence d'intérêt d'une œuvre, du moins la difficulté d'accéder à la postérité. L'atmosphère tragique des années 1930, à travers la crise économique, la guerre espagnole, l'avènement du Front Populaire et la menace d'un nouveau conflit mondial, modifia singulièrement le rôle de l'intellectuel et tout particulièrement celui de l'écrivain, qui se retrouvera investi d'une responsabilité politique. La littérature, dépassée par les événements, est de ce fait plongée au cœur même de l'événement. Il faut certainement aussi attribuer une partie du blâme au flou de la théorie populiste, qui laisse à interpréter dans tous les sens et dont l'ambiguïté du terme qui la définit vient encore ajouter à l'imprécision qui découle de la largesse de la doctrine. Tout cela, combiné à l'influence qu'exercèrent les romanciers de droite à la veille de la guerre, permet de comprendre le rapide déclin du populisme, en rupture totale avec les préoccupations et indifférent aux impératifs de la société du temps, dix ans environ après sa création.

## CHAPITRE II

### LE POPULISME À L'OEUVRE

Louis Martin-Chauffier a dit, lorsque fut lancé le populisme : « Il est évident qu'on ne le définira qu'après qu'il aura porté ses fruits, et d'après les œuvres qui entreront sous son étiquette<sup>1</sup> ». C'est dans cette perspective que nous nous proposons, dans ce chapitre, d'analyser certaines productions populistes, en lien avec la théorie qui devait les définir. Nous utiliserons, pour ce faire, un corpus regroupant plusieurs romans d'André Thérive et de Léon Lemonnier, les fondateurs du populisme, ainsi que des œuvres écrites par des participants actifs de la nouvelle école. De plus, puisque leurs œuvres furent jugées représentatives du mouvement, nous irons voir du côté des lauréats de la première heure du Prix du roman populaire. Il s'agira pour nous de constater ce qui rapproche et différencie les écrivains populistes entre eux et de voir dans quelle mesure ils se conforment aux postulats théoriques exposés dans le *Manifeste*. Une étude comparative nous permettra de cerner des thématiques, des techniques narratives et descriptives, qui puissent servir à reconnaître, par certains critères non établis spécifiquement à l'époque de la création du mouvement, les romans appartenant au courant populaire. Bien que le corpus ciblé ne puisse être que partiel, nous croyons avoir été en mesure de réunir suffisamment d'œuvres pour nous faire une idée de ce que fut globalement le populisme romanesque.

---

<sup>1</sup> Louis Martin-Chauffier, « Le populisme », *Les lettres*, juin 1930, p. 20.

## **L'univers pessimiste du roman populiste : impuissance, repli intérieur et solitude**

S'il y a une chose que nous remarquons d'emblée chez les romanciers populistes, c'est que l'optimisme et l'espoir sont à peu près absents de leurs œuvres. Les littéraires des années 1930 ont d'ailleurs souvent reproché à ces auteurs le pessimisme et la tristesse de leurs romans. Cette réprobation est bien compréhensible à une époque où la population a plus que tout autre chose besoin d'un modèle social de remplacement pouvant se substituer à des cadres qui s'effondrent. Alors que la crise économique, les tensions politiques à l'échelle internationale et les bouleversements sociaux font conclure à l'échec du système soutenu par l'idéologie dominante, bourgeoise et capitaliste, les gens cherchent davantage à s'identifier à un idéal positif qui puisse constituer une porte de sortie à l'impasse où se trouve le monde qu'à être confrontés à des personnages au destin impitoyable et dont la misère est sans remède. Du fait que toute prise de position, morale ou politique, soit exclue de la littérature populiste, les livres se referment sur une impression d'impuissance et de désarroi. Les romanciers populistes font état de situations amères, pénibles, voire insupportables, mais, conformément à une certaine ligne de conduite, ne proposent aucune alternative, pas plus qu'ils ne permettent, la plupart du temps, à leurs personnages de se révolter. Ils mettent crûment la réalité devant les yeux et laissent le lecteur aux prises avec une tragédie qui demeure sans solution. Règle générale, les héros populistes n'arrivent à rien. Une grande partie d'entre eux, même, n'espère rien, n'a aucune ambition. L'impuissance des héros est en effet une caractéristique que l'on retrouve dans la plupart des écrits populistes. Cependant, tous ne l'exploitent pas de la même façon. Pour beaucoup de populistes, qui traitent des réalités ouvrières, la situation d'esclaves de leur travail et leur

état de dépendance par rapport à la situation économique mettent les personnages dans une situation de passivité forcée. Prenons par exemple *Pique-Puce* (1928), de Louis Chaffurin. M. et Mme Desmaris sont propriétaires d'une boutique de tailleur, ainsi que le titre du roman pouvait le laisser présager. On raconte donc l'histoire des Desmaris, qui tirent le diable par la queue pour arriver à protéger leur gagne-pain. En toile de fond, l'auteur constate les transformations économiques de l'époque, la tragédie du capitalisme sauvage, la pauvreté des ouvriers, dont le sort dépend des lois du marché. Discrètement, par la bouche de Benoît Desmaris, s'esquisse une critique de la société libérale individualiste. Malgré le sentiment de révolte qui anime le tailleur, il ne peut empêcher les nouveaux modes de production et de consommation. Dans le même ordre d'idées, citons aussi *L'Hôtel du Nord* (1929), d'Eugène Dabit, qui raconte une histoire dans laquelle, en dépit d'un incessant travail, le couple Lecouvreur ne peut éviter ni les mauvaises affaires, ni l'expropriation brutale qu'ils subissent en fin de parcours. Dans un cas comme dans l'autre, l'impuissance qui accable les héros provient d'une source qui est d'abord extérieure à eux-mêmes et à leur volonté, puis qui s'empare de leurs esprits, que gagne la lassitude. Ils subissent les fluctuations économiques et font les frais des transformations sociales et techniques apportées par d'autres. Dans *L'Usine* (1931), Jean Pallu exprime à quel point la vie à l'usine est impitoyable et contraignante, au point qu'après un certain temps d'esclavage, il est difficile pour les ouvriers de mériter le titre d'êtres humains. Ces héros du peuple sont si tourmentés par les soucis matériels qu'il leur reste à peine assez d'énergie pour faire ou penser à autre chose. Ils sont si aliénés que même l'idée d'une révolte ne parvient pas à les effleurer, et nous observons conséquemment que la plupart des

personnages mis en scène dans les romans populistes présentent une vie intérieure plutôt faible. Comme Benoît Desmaris, les Lecouvreur ne veulent (et ne peuvent) que continuer à gagner leur vie, à survivre. Leur situation économique toujours précaire et leur travail accaparant la quasi-totalité de leur temps, ils n'ont guère le loisir de rêver à quoi que ce soit. Jean Pallu, dans *L'Usine*, à travers une série de nouvelles, nous montre un peuple coincé par le dur labeur quotidien et pour qui il est impossible d'espérer une véritable qualité de vie. Le même phénomène est observable dans le roman *Marthe femme seule* (1929), d'Antonine Coullet-Tessier, où l'héroïne, Marthe, semble se faire un devoir de ne pas aspirer à plus qu'à ce que sa condition et son habitude lui dictent. Ainsi s'émoustille-t-elle comme une jeune fille lorsque son amie lui donne une jolie robe, mais que rapidement elle a honte de porter. Et si l'on met en scène des personnages qui espèrent en le socialisme, ce sont des personnages qui deviennent des désillusionnés, leur réalité se chargeant de les ramener à l'ordre. L'univers déjà noir dans lequel évoluent les héros populistes s'assombrit donc encore de l'impossibilité pour ces derniers de s'en affranchir.

L'atmosphère est différente chez Thérive et Lemonnier, sans pour autant être plus réjouissante. Ici, les difficultés financières et les problèmes quotidiens d'un travail éreintant n'accaborent pas entièrement, au contraire, leurs héros (nous y reviendrons). Aussi, ce sont les tourments psychologiques qui accaparent presque exclusivement l'attention du lecteur. La vie intérieure davantage que la vie extérieure est exploitée par les fondateurs du populisme, ce qui n'empêche pas leurs héros de se caractériser le plus souvent par l'atonie et le désœuvrement. Dans *Le Charbon ardent* (1929) de Thérive, nous nous trouvons en présence d'un être faible, sans volonté, qui souffre de sa naissance (sa mère a été séduite

par un prêtre à 37 ans) et qui a, parallèlement, une peur morbide de la mort. Jean Soreau vit dans un état de médiocrité absolue, mais, tout occupé de ses obsessions, qui l'empêchent de n'être qu'un automate, il se laisse ballotter par la vie. Il laisse passivement sa femme le quitter. Puis, il rencontre une jeune fille à qui il s'attache. Il sait qu'il la perdra s'il ne la marie pas, mais il ne se sent pas en mesure de demander le divorce à sa femme. Il attend que celle-ci prenne l'initiative. Au lieu de cela, elle décide de revenir se mettre en ménage avec son époux, événement que Jean accueille sans réagir. Autre exemple, dans *Le plus grand péché* (1924), du même romancier, le héros, Leonard Vallade, converti à la foi du Dieu vengeur qui souhaite l'extinction de la race humaine, se donne pour seule mission de suivre les principes du culte qu'il a adopté et de le promouvoir. Cependant, il est non seulement incapable de faire la propagande de sa nouvelle religion, même chez lui, avec sa sœur (femme soumise et docile), qu'il ne réussit qu'à exaspérer, mais il ne peut simplement pas se conformer à l'idéal de sa théorie, qui suppose le célibat. En effet, au moment où il tente le plus de faire valoir ses idées à la maison, il tombe amoureux d'une servante dont la beauté semble discutable. Comme rien ne semble pouvoir sortir ces héros de leur misère psychologique, il ne reste de ces lectures qu'une triste image de la plus grande des désolations.

Même si Lemonnier exploite ce thème dans une moindre mesure, certains de ses personnages font aussi souvent preuve d'une extrême faiblesse morale. Dans *Les destins sont solidaires* (1931), Lucien, le héros, incapable de passer par-dessus le rejet de sa deuxième pièce, devient dès lors un auteur stérile en proie à toutes les bassesses (mensonge, vol) et aux pires tourments. Il ne secouera jamais ce joug de l'impuissance qui

le rend si misérable et finira par se suicider. Dans *La femme sans péché* (1927), Mme Martin, qui sait que son mari finira par se lasser de l'abstinence qu'elle lui impose, demeure dans sa position, effacée, tout juste existant, et accueille la désertion de son mari comme une fatalité, sans surprise, sans colère, sans révolte aucune. Elle se met à travailler pour subvenir à ses besoins, et jamais l'idée d'une vengeance ni même la plus petite rancœur n'effleurent son esprit. Il ressort donc également de ces deux romans une tristesse extrême et sans appel.

Ainsi, chez Thérive et Lemonnier, le misérabilisme et l'impuissance ne proviennent pas, ou pas directement, de leurs conditions d'existence ou des mutations de la société. Elles sont plutôt soit intrinsèques au personnage, des traits de leur personnalité ou encore les conséquences d'un destin qui pèse sur eux sans qu'ils puissent changer quoi que soit à leur existence accablante. Mais il n'en ressort pas moins une écrasante grisaille de ces romans, qui présentent, comme les autres «romans populistes», des impasses tragiques, desquelles les personnages ne réussissent pas à sortir. Et toujours la fin du roman nous laisse sans espoir et sans solution. Les uns comme les autres traitent de l'impossibilité, morale et/ou matérielle de se constituer une véritable existence humaine. Et si les personnages de Thérive et de Lemonnier ne vivent pas exactement la vie du prolétariat ou plus globalement des «pauvres gens», ils ne peuvent guère espérer davantage en l'existence. Si plusieurs de leurs personnages sont dotés d'un certain talent ou d'une intelligence enviable, ils ne sont pas plus que les ouvriers destinés à se former une existence aisée ou à donner un sens à leur vie. Et si d'aventure ils en formulent le désir, ils ne parviennent pas à atteindre leur but. Puisqu'ils ont à mener un combat sans merci contre

leurs obsessions ou leur lâcheté, il ne reste guère de place pour de quelconques accomplissements.

La littérature populiste soulève cette question du « pourquoi vivre » et/ou « comment vivre » dans de telles conditions, sans trouver de solution. Aussi bien, dans ce cas, se résigner, puisque tout semble sans issue. C'est ce que font Jean Soreau, les Lecouvreur, Mme Martin, Marthe. Cette mise en scène de l'absurdité de l'existence vient percuter le lecteur de plein fouet, et en l'absence d'éclat ou de romance, l'effet des romans populistes n'est pas moins poignant qu'un autre qui serait rempli de rebondissements.

Les milieux décrits par les écrivains populistes sont pour une grande part dans la littérature de l'infortune qu'ils pratiquent. Nous songeons évidemment d'emblée à des quartiers « populaires », pour être le cadre parfait de représentation de la misère du pauvre monde. Cependant, il n'est pas nécessairement besoin de quartiers mal famés de grandes villes au visage hostile pour recréer l'atmosphère asphyxiante qui se dégage des romans populistes. L'isolement au milieu d'un monde indifférent peut s'actualiser et s'actualise dans les romans populistes de différentes façons. Les écrivains populistes installent leurs personnages dans un milieu plutôt clos et replié sur lui-même. Une relative unité de lieu caractérise ces romans et suggère l'hermétisme de mondes sans issue. Ces lieux où sont confinés les héros populistes peuvent être, comme dans *Sophie de Tréguier* (1932), d'Henri Pollès, une petite ville qui semble n'être ouverte pratiquement sur aucune autre forme de civilisation. Parallèlement aux états d'âme de Sophie, le narrateur décrit toute la mesquinerie et la petitesse que peut receler un milieu fermé, où la solidarité est inexistant et où chacun ne trime que pour lui-même ou pour son clan. Mais une seule rue suffit, ou,

dans le cas de *L'Hôtel du Nord*, un unique hôtel. Dans les écrits de Thérive et Lemonnier, les personnages sont emmurés, eux, à l'intérieur de leur âme, que personne ne pénètre et qui les isole du reste du monde. Toute cette bande d'aliénés fait état d'une incapacité de vivre dans le monde qui les entoure, et c'est pourquoi ce monde peut, dans le roman, être réduit à un minimum. Les personnages ont donc des existences qui se situent assez loin de celle des autres, et n'agissent que très peu sur leur monde, étant anonymes comme leurs souffrances et pratiquement invisibles aux yeux de la multitude.

Le thème de la solitude apparaît d'ailleurs sous de multiples formes selon les romans. Dans *L'Hôtel du Nord* ou *Pique-Puce*, on assiste à la déroute commerciale de deux familles, que les réalités économiques modernes acculent à la faillite. Il n'y a pas de réel secours qui leur parvient, ils doivent s'arranger pour ne pas mourir de faim. Ils sont seuls et abandonnés à leur sort. C'est un peu la même chose pour le Jean Mamert du *Fer et la forêt* (1940), un partisan du socialisme. Il est seul à prêcher son idéal, tandis que tous préfèrent la sécurité d'emploi et l'assurance de manger chaque jour à sa faim. La solidarité est bien secondaire, facilement vaincue par l'égoïsme et l'individualité.

Il y a aussi les solitudes issues de l'incommunicabilité entre les personnages. Car si le peuple est invisible, il est aussi inaudible. Dans *La femme sans péché* de Lemonnier, Mme Martin a beau vivre en famille, faire parfois des activités en société, elle demeure seule, comme étrangère au monde, et doublement lorsque sa fille meurt. Son aversion pour la sexualité l'a éloignée de son mari et elle n'a plus de réel contact avec personne. Elle ne parle jamais, ou jamais pour exprimer ses angoisses ou quoi que ce soit d'important, et elle demeure un bloc silencieux d'inquiétude. Dans *Le Charbon ardent* de Thérive, Jean est lui

aussi bien seul avec ses peurs et ses hallucinations. Il ne réussit pas à créer de liens avec qui que ce soit. Sa lâcheté l'empêche de poursuivre sa relation avec Gaby, sa nouvelle amoureuse, alors que sa femme, avec qui tout échange semble d'emblée exclu du domaine du possible, revient s'installer dans une vie où rien ne se passe que dans l'esprit de Jean, théâtre du drame réel du roman. Dans *Sans âme* (1928), autre roman d'André Thérive, la véritable histoire est encore une fois celle qui se passe dans l'esprit plutôt tordu du héros, plutôt que dans l'action concrète du roman. Dans le roman *L'amour et les soupçons* (1930) de Lemonnier, tous les personnages, unis par un même destin et dans une même maison, n'ont pas de liens réels entre eux et vivent des vies séparées sous le même toit. Le neveu du héros, fiancé à Louise, sa cousine, prend du bon temps, ne tient pas à hâter le mariage, vit une vie d'égoïste, de célibataire, ne se soucie guère de sa future femme, alors que Louise, sa future femme, éprise, rayonne du bonheur des amoureux, vit en pleine histoire d'amour. Le héros, M. Bourienne, lui, est soupçonneux et ne vit que de suppositions et de déductions méticuleuses, à la limite de la paranoïa, dans une dimension imaginaire. Marthe, la femme de l'oncle, la belle-mère de Louise, vit une vie effacée, n'exprimant jamais rien de sa pensée, existant tout juste. Tout ce beau monde cohabite dans le même espace, peuplé d'univers différents. Prenons encore l'exemple de *Marthe femme seule*, où Marthe est aux prises avec deux solitudes. La première, à la maison, où elle doit composer avec un mari malade et des enfants en bas âge, qui ne lui apportent ni réconfort ni support. Au travail, elle est coincée entre un patron qui lui fait des avances et des collègues qui ne manifestent que méfiance et perplexité à son égard. Là aussi, elle est seule pour affronter la vie et elle doit se replier, pensées et émotions, à l'intérieur d'elle-même. Si elle a pourtant une amie,

celle-ci n'est pour elle ni une confidente ni un secours moral. Ainsi coulent les jours, dans une détresse psychologique maîtrisée, pour une question de survie, la sienne et celle des siens. La Sophie de *Sophie de Tréguier* et l'Anna d'*Anna* (roman de Thérive, 1932) vivent quant à elles des solitudes semblables, dans l'évasion qu'offre le rêve. Sophie est victime de deux choses : premièrement de la jalousie des gens de son village en ce qui concerne la somme confortable d'argent que sa mère, à force de labeur, a mise de côté et deuxièmement de son état de santé fragile. À cause de cette dernière « tare », Sophie est déclarée « non mariable » par sa communauté. Elle attend malgré tout ce jeune capitaine avec qui elle espérait se fiancer. Même si la vie et les médisants font tout pour les séparer, elle idéalise sans cesse son homme et leur relation, ne tenant aucun compte de la réalité. Quand son « fiancé » en choisit une autre, elle continue son rêve, déplaçant à peine l'objet de ses rêveries vers un capitaine anonyme. À peu près insensible à ce qui se passe autour d'elle, Sophie ne prend aucune part à la société. Son existence véritable se passe bien au-delà du monde terrestre, comblée du bonheur du grand amour qui lui fut ici-bas refusé. De son côté, Anna vit aussi dans un monde parallèle. En ménage avec le sergent Chantiran, officier autoritaire, Anna coule une existence des plus ternes. Un jour, alors qu'elle rate le train devant la ramener chez elle, elle est accompagnée dans une auberge par un commis-voyageur (M. Bournazel), qui meurt pendant la nuit. Étant sa voisine de chambre, Anna découvre le corps et passera ainsi aux yeux des gens pour la maîtresse du défunt. À partir de là, Anna vivra la vie d'une amante éplorée, rendra visite à la mère du défunt, se prendra à rêver de ce faux amant avec volupté et finira par ne plus vivre sa vie réelle de femme du sergent Chantiran. D'ailleurs, entre la femme et son mari, il n'y a guère de dialogue et

Anna sera corps et âme la maîtresse de Bournazel. Confrontée à Chantiran, Anna avouera des infidélités imaginaires. La réalité n'intéresse aucunement Anna et, comme Sophie de Tréguier, elle poursuit plutôt son rêve éveillé.

Le manque de dialogue, qui plonge beaucoup des personnages populistes dans une douloureuse solitude, est présent aussi chez les familles ou les couples d'ouvriers asservis par leur travail. Dans *L'Usine*, Jean Pallu montre à quel point les ouvriers sont seuls, et ce, même s'ils sont entourés. Ils n'ont plus le luxe de la pensée, des rêves, ni de la communication humaine. Ils sont des machines, des automates. Il n'y a pas de conversation profonde qui puisse survenir entre eux, pour la simple raison que la rudesse de leur vie les rend incapables de profondeur. Il n'y en a pas plus chez les Lecouvreur de Dabit. Il ne semble même pas que ce soit nécessaire. Les dialogues des romans populistes, pour ces différentes raisons, sont souvent, sur le plan de la diégèse, vides, partiels, lacunaires, ou même complètement artificiels. Il n'y a pas même d'ébauches d'épanchements sincères. Les personnages populistes sont repliés sur eux-mêmes, chacun vivant seul son drame. Leur isolement empêche (ou les dispense de) toute véritable communication humaine, ce qui ne contribue pas peu à l'atmosphère étouffante qui se dégage de la littérature populiste.

Maintenant que nous avons décrit cette sombre atmosphère, nous nous proposons de décrire les héros populistes. Dans la section suivante, nous étudierons la façon dont les gens du peuple sont représentés chez les différents auteurs populistes.

### **La mise en scène des gens du peuple : l'écart entre la façon de faire des fondateurs et celle des autres romanciers populistes**

En faisant une lecture attentive de différents romans populistes, nous sommes à même de tirer d'étranges conclusions en ce qui concerne le populisme des fondateurs. En effet, nous constatons d'importantes dissemblances entre l'art de Thérive et de Lemonnier et celui d'autres romanciers populistes de la même époque. Ce qui étonne surtout, c'est que ce sont les théoriciens populistes qui semblent le plus s'éloigner des principes défendus entre autres dans le manifeste de 1929. Afin de clarifier cette affirmation, nous nous pencherons d'abord sur la façon populiste de parler du peuple, de ses occupations et de ses mœurs. Nous nous attarderons plus longuement sur la thématique du travail, élément qui entre tous semble le plus pouvoir servir de bannière commune à ceux que l'on nomme les gens du peuple.

Il sied d'abord de s'attarder sur la notion de peuple, qui a pris forme de différentes façons dans l'entre-deux-guerres. Fortement influencés par la théorie marxiste, les réalistes socialistes considéraient la chose dans la perspective de la lutte des classes. Pour eux, le peuple, qui devait prendre le pouvoir, s'incarnait dans ce qu'il est convenu d'appeler le prolétariat, concept qui regroupe les ouvriers urbains et, par extension, les ouvriers ruraux. Pour le groupe des écrivains prolétariens, *peuple* signifie également « classe ouvrière ». Avec les bouleversements économiques et sociaux amenés par la guerre, il y eut cependant plusieurs personnes pour remettre en question cette définition de ce qu'est le peuple, définition héritée de l'Ancien Régime, mais encore bien ancrée dans les esprits. Contrairement au groupe réaliste socialiste et à celui des prolétariens, les populistes ont une

vision élargie de l'entité communément appelée « peuple ». Nous connaissons déjà l'aversion qu'entretiennent les populistes envers la grande bourgeoisie, héroïne de la littérature « précieuse » contemporaine. Dans cette perspective, le terme « peuple » s'impose, avec sa valeur d'antonyme, pour décrire tous ceux qui vivent moins aisément que les représentants de la classe possédante. Léon Lemonnier l'énonce lui-même dans le *Manifeste du roman populiste* : « S'il n'y a guère de différence entre le peuple et la petite bourgeoisie, il y a, je crois, un bon saut de loup qui les sépare tous deux de la grande bourgeoisie, celle précisément où se recrutent les snobs, celle où sévit la littérature prétentieuse<sup>2</sup> ». Lemonnier paraît en outre convenir, avec André Billy, que le mot « peuple » fait référence, dans la réalité, à « tout l'ensemble des travailleurs salariés<sup>3</sup> ».

Ceci dit, et tenant compte de la théorie populaire qui veut dépeindre la vie des petites gens, nous nous attendions plus ou moins à voir représentée la dure réalité économique avec laquelle doivent composer les gagne-petit, seraient-ils élevés au statut de petits employés. Il semble raisonnable en effet de penser qu'un art qui se propose de décrire la « pittoresque rudesse » de la vie du peuple se donne également comme mission de montrer leur état de dénuement et de misère. Et ce, malgré le fait que le *Manifeste* ne privilégiait pas de thématique particulière, se contentant d'encourager la mise en scène des « basses classes ». D'ailleurs, l'appréciation de leurs conditions d'existence, en leur gardant les pieds sur terre, semblait devoir préserver les héros du peuple des lubies des personnages riches et oisifs de la littérature bourgeoise. L'indigence, en forçant à la simplicité apparaissait comme le meilleur atout des futurs personnages populistes. De plus, même si la doctrine

---

<sup>2</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, Paris, Jacques Bernard, La Centaine, 1929, p. 75.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 74.

populiste et le peuple qui en fait l'objet sont définis par les fondateurs de la façon la plus large, nous présumons qu'un roman populiste traitera, de près ou de loin, des réalités matérielles du travail. Lemonnier ne nous détourne en rien de cette conception du populisme en s'exprimant ainsi dans le *Manifeste* :

Le roman populiste tient compte de cette âpre nécessité d'après-guerre : gagner sa vie. L'argent n'est plus, comme au temps de Balzac, le signe de triomphe et la couronne du vainqueur. Il est pour tous ce qu'il fut toujours pour le peuple : le premier élément nécessaire à la subsistance. À cet égard, au moins, le roman populiste reflète la société contemporaine<sup>4</sup>.

L'étude des mœurs populaires semble aussi une avenue fortement appréciée des créateurs du populisme, puisqu'elle aide à mieux connaître les réalités du peuple. Toujours dans le *Manifeste*, afin de donner une réalité à cette tendance littéraire populiste qu'il se propose de théoriser pour la faire valoir, Lemonnier cite en exemple certains romanciers, auteurs de romans qui correspondent à ce que tous peuvent s'imaginer devoir découler d'une littérature populiste.

Louis Chaffurin, dans *Pique-Puce*, nous a fourni un bon tableau des mœurs des tailleurs lyonnais. Dans la *Maison du peuple*, Louis Guilloux a retracé, avec une force nerveuse, les luttes d'un brave cordonnier breton. Céline Lhotte, dans *la Petite fille aux mains sales*, a donné le résultat de ses observations parmi les pauvres<sup>5</sup>.

Les héros de ces romans sont des ouvriers, travailleurs manuels, ceux qui représentent en bonne partie la fraction de la société qu'on nomme traditionnellement le peuple, des pauvres, ceux pour qui, enfin, les réalités concrètes occupent la majeure partie du temps et des pensées. Les auteurs cités par Lemonnier sont d'origines différentes (Guilloux est issu du peuple) mais, nous l'avons vu, pour les populistes, l'important se situe à l'intérieur des œuvres. Ces références fournies par Lemonnier apportent une certaine légitimité aux idées

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 62.

préconçues concernant la littérature populiste et le type de personnages qu'elle prend pour sujet. La consécration par un prix, peu de temps après la fondation de la nouvelle école, de romans jugés populistes, viendra en quelque sorte confirmer que la littérature populiste en est une de représentation des mœurs et de la piètre qualité de vie des prolétaires.

En 1931, peu de temps après la création du mouvement populiste, Antonine Coullet-Tessier, appuyée par André Thérive, fonde le Prix du roman populiste. Les deux premiers lauréats sont des écrivains d'origine prolétarienne et les romans qui obtiennent le Prix sont profondément ancrés des milieux populaires des années 1930. La première année, rappelons qu'Eugène Dabit remporte le Prix pour *L'Hôtel du Nord*, qui retrace, à travers une série de tableaux, la vie dans un hôtel du Quai de Jemmapes. Le roman évoque tous les soucis d'une classe sociale et se présente davantage comme un document sur la vie quotidienne des classes populaires que comme un roman à proprement parler. L'année suivante, en 1931, le gagnant sera Jean Pallu, pour *Port d'escale* (1931). Dans ce roman, le héros fait escale à Lyon, le temps de travailler à l'usine, prétexte à la description d'un mode de vie. En 1933, Henri Pollès, populiste sans profession de foi, remporte le Prix pour son roman *Sophie de Tréguier*, où, parallèlement aux états d'âme de Sophie, on décrit les mœurs mesquines du village de commères et d'envieux où elle habite. On ne représente ici que des personnages du bas peuple et l'on décrit la façon dont ils vivent. Antonine Coullet-Tessier elle-même a décrit la réalité de pauvres gens vivant dans des conditions modestes. Par exemple, dans *Marthe femme seule*, elle raconte l'histoire de Marthe, aux prises avec un mari malade et la nécessité d'aller gagner son pain. Sa vie de famille pitoyable et les multiples soucis de son travail y sont présentés. Dans *Chambre à louer* (1931), autre roman

de la même auteure, on assiste aux péripéties d'une concierge et de son bloc à logements, ce qui est tout à fait dans le ton qu'on supposait convenir au mouvement populiste.

La thématique du travail modeste, et du mode de vie qui lui est associé, est donc sans contredit un thème récurrent de la littérature populiste. Nous y retrouvons la description des dures réalités de petits salariés qui ne peuvent compter que sur leur capacité de travailler pour assurer leur subsistance, et le plus souvent pour se maintenir dans un état de grande misère financière, ce qui a comme effet collatéral une tout aussi grande misère physique et morale. Par ailleurs, le peuple dont les auteurs s'attachent à décrire avec minutie les mœurs, les comportements et les conditions de vie dans les différents romans cités ci-dessus, correspond tout à fait à cette idée de « peuple », dont il est si difficile de s'affranchir, le peuple d'Hugo et de Zola, que plusieurs ont encore en tête à l'époque. Cette définition provient bien sûr du XIX<sup>e</sup> siècle et sied plutôt mal à la période de l'entre-deux guerres, mais il semble que la plupart des auteurs populistes se soient quand même efforcés de décrire les travailleurs indigents, qui ont tout juste de quoi vivre, et de nous introduire dans leur vie quotidienne. Et si le peuple a changé, ce n'est pas les romans populistes qui nous en portent témoignage.

Les aléas et les difficultés du monde du travail ne sont, par contre, pas présents au premier plan, quand ils ne sont pas tout simplement absents, chez les deux principaux populistes, en l'occurrence Thérive et Lemonnier. Bien sûr, on retrouve dans leurs romans une critique du monde bourgeois et leurs personnages ne font pas partie de cette grande bourgeoisie tant répudiée (nous y reviendrons). Mais, pour reprendre les mots de Lemonnier, « la nécessité de gagner sa vie » ne semble pas les intéresser outre mesure.

Prenons quelques romans de Thérive et Lemonnier écrits avant 1929, année de la fondation du populisme, puis quelques-uns qui vinrent après la parution du *Manifeste* afin de marquer l'écart entre l'art des chefs populistes et celui des autres représentants du mouvement.

En 1924, Lemonnier publie *La maîtresse au cœur simple* (1924). Les personnages sont tous des bourgeois riches et instruits, à l'exception de la *maîtresse*, Estelle, qui est couturière célibataire. Le héros, Jean Verteuil, est fiancé à une bourgeoise et est étudiant en droit à Paris, lorsqu'il la rencontre. Il devra alors choisir entre les deux femmes, et, lorsqu'il choisit finalement la couturière, il abandonne le droit, demande à son père, qui possède un grand bureau d'avocat-conseil, un emploi afin de pouvoir faire vivre sa future femme et d'éviter à celle-ci de devoir travailler. Non seulement nous ne voyons personne s'éreinter au travail ou s'inquiéter de son avenir économique, mais la seule personne qui travaille (sans pourtant qu'on ne la voie jamais travailler dans le roman) est la couturière. Et notons que le premier souci de Jean sera de lui éviter de travailler à l'avenir. Nous pouvons en outre aisément conclure que ce roman est davantage un petit plaidoyer contre la bourgeoisie et ses ridicules qu'un roman qui s'efforce de mettre le lecteur en contact avec la vie des humbles. La famille snob dont Jean est issu ne voit pas d'un bon œil la mésalliance de son fils avec une ouvrière. Toutefois, Estelle saura faire sa place dans la famille par ses grandes qualités, notamment la discrétion, la modestie et la réserve. En d'autres mots, elle demeure *à sa place*. Nous assistons donc à une « victoire » du peuple, cependant que cette victoire ne menace en aucun cas l'ordre bourgeois établi. La « maîtresse » rentre dans le rang. Nous reviendrons ultérieurement sur ce dernier point d'un populisme qui ne constitue qu'un petit affront, et non pas une réelle menace pour la classe dirigeante et l'ordre établi.

En 1927, Léon Lemonnier fait paraître *La femme sans péché*, roman où l'intrigue se déroule dans un quartier ouvrier, avec de « vrais gens du peuple » comme héros. Mais l'intérêt de l'histoire est ailleurs que dans le quotidien, pourtant bien médiocre, du ménage Martin (M. Martin fait d'ailleurs partie de « l'aristocratie » des ouvriers : il est mécanicien et travaille dans une usine d'instruments de mesure électrique) et, bien qu'ils aient une vie des plus modestes, les problèmes d'argent ne les hantent pas, pas plus que l'on ne voit M. Martin courbé sous le poids de son travail. L'anémie sexuelle de Mme Martin et les conséquences sur son ménage accaparent plutôt le lecteur.

En 1928, nous sommes bien près de la création de l'école populiste lorsque Lemonnier publie *L'amour et les soupçons* (1930). L'un des principaux personnages de ce roman est un peintre qui souhaite garder son art à l'abri des travers de la peinture bourgeoise<sup>6</sup>. M. Bourienne, le héros, quincaillier à la retraite, a ce défaut de soupçonner tout le monde de divers écarts de conduite, soupçons autour desquels tourne le roman. On ne voit jamais personne travailler ni parler de travail, et jamais le peintre ne peint, sinon de pauvres esquisses. La situation économique, ici encore, n'inquiète personne. Les retraités ont assez d'argent pour bien vivre et le peintre ne compose avec aucun souci financier, vivant d'on ne sait quoi au juste.

Prenons comme dernier exemple *Les destins sont solidaires*, paru en 1931, alors que le populisme est bien établi et bénéficie d'une grande popularité. Nous sommes alors plus que jamais en mesure de nous attendre à voir s'étaler, dans les romans populistes, la misère du

---

<sup>6</sup> Nous pouvons relever, ici encore, une critique adressée à la bourgeoisie, sans pour autant que le peuple puisse offrir quelque chose de mieux. Aucun art plus noble ne prend forme sous le pinceau du peintre une fois qu'il a quitté la ville. Nous le mentionnons, il ne réussit pas vraiment à peindre à la campagne. Il s'agit plus de fuir les bourgeois que de montrer les mérites du peuple.

pauvre monde. C'est pourtant, malgré qu'il ait le souci de pouvoir gagner sa vie, un héros petit-bourgeois désireux de s'élever dans l'échelle sociale qui nous est présenté dans ce roman. Lucien Mirault vit avec sa mère et sa sœur dans une maison à logements. Le frère et la sœur oeuvrent dans le théâtre, lui comme auteur, elle comme actrice. Lucien a écrit une première pièce qui restera à peu près ignorée. Son rêve est de devenir un grand auteur dramatique. Pourtant, se voyant refuser sa deuxième pièce au théâtre qu'il avait convoité, il devient incapable d'écrire. Personne dans la famille n'a d'ailleurs un réel besoin de gagner sa vie, bénéficiant d'une rente héritée du père, soldat mort à la guerre. Honteux de sa situation financière autant que de sa situation sociale, Lucien veut parvenir dans le monde, et ce, uniquement par ses talents de dramaturge. Comme il est impuissant à travailler à ses pièces et qu'il a une maîtresse à faire vivre, il emprunte de l'argent à un ami, puis vole sa mère. Jamais il ne songe à travailler pour gagner sa vie, attendant fébrilement que l'inspiration vienne et que sa carrière d'auteur fonctionne.

Nous constatons donc que la réalité de la classe ouvrière a été un thème plus ou moins mis au premier plan des projets romanesques de Lemonnier. Nonobstant sa vive sensibilité à cette « nécessité d'après-guerre » qu'est gagner sa vie (l'expression est de Lemonnier), nous ne retrouvons pas exactement dans son œuvre le type de héros qui peuplent la plupart des romans populistes, ni même cette ambiance propre aux quartiers populaires qui servent de décor à bon nombre d'écrits populistes.

André Thérive, associé à Lemonnier dans l'école populaire, est aussi celui qui sert de référence au mouvement. En effet, c'est autour de Thérive que se groupent les romanciers populistes. Pourtant, chez lui aussi le thème du travail est plus ou moins développé.

Prenons tout d'abord en considération deux romans écrits avant l'entrée en vigueur du populisme. *La Revanche* (1925) est un roman en deux parties. La première raconte la déchéance de Fernand Blacherie, un professeur d'histoire qui, à cause de ses idées jugées « subversives », fut renvoyé du Lycée de Poitiers. Cette honte vient s'ajouter à celle que constituait le fait d'avoir eu avec une modiste de 15 ans sa cadette un enfant hors mariage. Comme sa concubine meurt peu après la naissance de leur fils, Blacherie se voit dans l'obligation de payer une nourrice, mais sans emploi, le problème n'est pas si simple à résoudre. C'est alors que la sœur de Blacherie décide de l'héberger tout en le forçant à renier son fils afin de faire oublier cette infamie qui déshonore la famille. La seconde partie du roman met en vedette ce fils illégitime, qui cherche à prendre sa revanche sur un monde bourgeois qui n'a pas voulu le lui. Encore une fois, aucun des personnages du roman n'a d'ennui concernant ses moyens d'existence et tout le monde gagne grassement sa vie ou jouit d'une retraite confortable. Et c'est le milieu bourgeois qu'on réfute et qu'on raille, au lieu de concrètement montrer le peuple.

En 1927, on peut lire l'histoire de Léonard Vallade dans *Le plus grand péché*, autre roman de Thérive. Héritier d'une terre sur laquelle des gens travaillent pour lui, Vallade a tout le temps de vivre sa folie mystique. Ce riche propriétaire tourmenté ne correspond guère au type que nous nous attendons à retrouver dans les romans populistes. Penchons-nous maintenant sur les deux romans de Thérive qui le hissèrent au rang de chef de l'école populaire et qui, selon Lemonnier, répondent parfaitement à l'idéal populaire. Il s'agit de *Sans Âme* et du *Charbon ardent*. Dans le premier, le héros est graveur en plus de travailler dans un laboratoire avant-gardiste, où par ailleurs il ne se rend jamais travailler jusqu'à ce

qu'on lui dise qu'on n'a plus besoin de lui. Pour le reste, il a eu un héritage de son oncle, sur lequel il vit et se paie du bon temps avec ses maîtresses, des danseuses. Il ne sait ce qu'il fera une fois la somme dilapidée, ce qui ne semble pas l'angoisser. De l'aveu de l'auteur, le music-hall et l'antoinisme devaient constituer le sujet du roman, dans le but de représenter certaines façons de vivre du peuple. Toutefois, les lubies du personnage principal prennent le pas sur le reste. Nous sommes en outre bien loin de pouvoir spontanément affirmer, comme dans le cas de Dabit, de Jean Pallu et d'autres, que c'est un roman populiste.

*Le Charbon ardent*, lui, est sans doute le plus populiste des romans de Thérive. Jean Soreau est un petit employé de bureau qui vit dans des conditions de pauvreté extrême et pour qui, à première vue, la vie est une série monotone de journées qui se ressemblent. Jusqu'à présent, les conditions sont réunies pour que naîsse un roman purement populiste. Cependant, comme le remarquait Jean Guéhenno dans la revue *Europe*<sup>7</sup>, ce n'est pas tant le populisme du roman qui attire l'attention, que les angoisses métaphysiques du héros, qui cache un lourd secret qui petit à petit sera dévoilé. En effet, Jean use sa vie à expier la faute qui est à l'origine de sa naissance (sa mère a été séduite par un prêtre à l'âge de trente-sept ans). Un critique du *Mercure de France* remarquait un fait semblable à propos de *Sans âme* :

[...] la chose a son originalité, ce n'est pas tant la disgrâce matérielle des gens qui évoluent autour de Julien que M. Thérive nous montre, et sur laquelle il insiste avec pitié. Si l'antoinisme dont il nous entretient recrute ses adeptes parmi les misérables éprouvés par les privations et les maladies, nous voyons que la consolation qu'il leur offre répond à un besoin d'amour et à un désir de certitude<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Jean Guéhenno, « Le secret », *Europe*, 15 janvier 1930, p. 112.

<sup>8</sup> John Carpentier, « *Sans âme* par André Thérive », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> avril 1928, p. 146.

Les élucubrations des héros sont aussi ce qui frappe dans le roman *Anna*, qui, paru en 1932, continue la liste des personnages étranges que Thérive présente aux lecteurs. Et nous chercherions en vain, encore une fois, quelque personnage pour qui la vie ordinaire du peuple est le lot quotidien.

Il semble donc que le populisme des deux fondateurs soit bien différent de celui d'autres auteurs rattachés au mouvement ou lauréats du Prix populiste. Et si Lemonnier présente dans le *Manifeste* l'obligation de travailler et les misères du travail manuel comme des thématiques privilégiées, nous pouvons affirmer qu'il y a un écart certain entre la théorie et la pratique des chefs populistes. Assez paradoxalement, en effet, nous retrouvons, dans des romans écrits par des romanciers qui n'appartiennent qu'artificiellement au mouvement populiste, l'intégral ou à peu près des principes de l'école, alors que les fondateurs, quant à eux, se situent un peu en marge de la doctrine. Il est étonnant de constater de la part des initiateurs du populisme, qui se proposent de décrire les drames de la vie quotidienne du peuple, si peu d'attachement à son souci premier : assurer sa subsistance. Et il n'est pas moins étonnant de rencontrer chez eux autant de héros « bourgeois » ou qui vivent comme tels. L'oisiveté, soi-disant le pire de tous les vices des héros romanesques, constitue pourtant la réalité de la plupart des héros de Thérive et de Lemonnier. Nous soulevons ici une différence capitale entre les populistes en chef et ce qui fut, sur le plan de la création, le populisme général.

Nous pourrons constater des différences par rapport à la norme sur d'autres aspects de la littérature des leaders populistes, mais nous sommes déjà en mesure de constater que le peuple n'est pas le même chez tous les populistes. Nous observons même que le populisme

que nous proposent Thérive et Lemonnier est un populisme *déviant* (il nous faut nous rappeler sans cesse que ce sont les fondateurs et que par conséquent ce sont eux qui font les règles pour garder en mémoire leur étiquette populiste). Ce n'est d'ailleurs pas un fait anodin que ce soit *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit qui subsiste dans l'histoire littéraire comme *le chef-d'œuvre* du roman populiste. Il représente tout ce que nous pouvons attendre de ce type de roman qui met en vedette cette « masse de la société [...] dont la vie, elle aussi, compte des drames<sup>9</sup> ». Il nous faut surtout insister sur le fait que

[...]e populisme d'E. Dabit n'a plus grand-chose à voir avec celui de l'école littéraire du même nom, car leurs deux peuples n'ont pas la même couverture sémantique : quand L. Lemonnier fait de l'art avec le peuple, lieu du naturel et de l'authenticité, E. Dabit met en scène des gens sans origine et sans destin, écrasés par un néant figuré par un lieu anonyme où tous les personnages circulent dans l'indifférenciation, sans jamais acquérir une identité qui les fixerait quelque part, qui ferait d'eux des sujets [...]. C'est sans doute cela, le populisme de *HN* : l'idée que les petits hommes sont noyés dans la grande Histoire et que leur existence se déroule comme l'eau du canal Saint-Martin, sans signification<sup>10</sup>.

Peut-être la « vraie » vie des gens du peuple n'intéresse Thérive et Lemonnier que dans une moindre mesure, et simplement comme un moyen de réaction contre la littérature bourgeoise. On se plaît à examiner l'âme de personnages, qui n'appartiennent pas à cette classe sociale exécrée, telle qu'on l'imagine être, sans vraiment « mettre les pieds » chez le peuple. D'ailleurs, l'analyse de l'âme des humbles éclipse amplement la description de leur existence concrète, presque jusqu'à la faire oublier.

---

<sup>9</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 60.

<sup>10</sup> Anne-Marie Paveau, « Le « roman populiste » : enjeux d'une étiquette littéraire », *Discours populistes*, 1998, Fascicule 55, p. 56-57.

## Plutôt l'âme

Les fondateurs du populisme montrent une préférence marquée pour l'âme du peuple et font fi le plus souvent des réalités matérielles et sociales de celui-ci. Tous les romans de Lemonnier que nous avons étudiés ne présentent le plus souvent que des anecdotes amoureuses, prétextes pour pénétrer l'esprit des humbles. Il s'agit d'ailleurs, pour les populistes, d'une excellente façon de réorienter le roman.

[Le romancier] doit recréer les âmes par le dedans, non seulement dans leur complexité, mais encore dans leur incohérence interne. Il doit, comme Huysmans, faire rentrer le mysticisme dans le domaine du roman. Il doit étudier, non seulement les gestes et le métier de ses personnages, mais encore leurs croyances obscures et secrètes. À cet égard, une matière entièrement neuve s'offre au romancier nouveau<sup>11</sup>.

C'est ce que Lemonnier appelle un « naturalisme interne appliqué aux sentiments » qui permettra selon lui de renouveler le genre. Par ce choix esthétique, Lemonnier et Thérive s'écartent du populisme de leurs contemporains et permettent de concevoir le populisme dans le sens très large qu'ils ont bien voulu lui donner. Ils en sont après tout les théoriciens et l'une de leurs grandes ambitions était de dépasser la psychologie simpliste de Zola, d'introduire le mysticisme dans le roman réaliste et de pénétrer l'âme du peuple. Cela semble donc indiqué de s'occuper principalement de l'âme des personnages. Il faut ici faire la distinction entre le roman d'analyse, qu'exècrent Thérive et Lemonnier, et leur façon de faire du « roman psychologique populiste ». Ce qui répugne aux chefs de file de l'école populaire, ce sont ces « personnages du beau monde, les pécores qui n'ont d'autre préoccupation que de se mettre du rouge, les oisifs qui cherchent à pratiquer des vices soi-

---

<sup>11</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populaire*, op. cit., p. 57.

disant élégants<sup>12</sup> », des gens qui ont tout le loisir de s'étudier, d'analyser les sots sentiments et les tourments superficiels auxquels leur condition et leur éducation leur donnent la possibilité de s'attarder. Il s'agit ici d'une bonne raison pour les populistes de choisir une autre classe sociale pour leurs héros. Ainsi les angoisses secrètes et isolées des personnages paraissent avoir plus de valeur et être plus légitimement racontables (et nous avons une fois de plus l'impression que le peuple est l'instrument de la critique d'une bourgeoisie à discréderter).

Cependant, les « universitaires bourgeois » que sont les fondateurs du populisme décrivent des personnages populaires qui sont ou des résignés ou des symboles d'une authenticité dont sont dépourvus les bourgeois. En outre, ces personnages sont très peu souvent les héros des romans. Les personnages de la classe besogneuse sont la plupart du temps très sommairement décrits chez Lemonnier, et ne le sont souvent que pour nous en faire miroiter la sincérité, presque la pureté, à des fins de mise en opposition avec l'« infâme » bourgeoisie dirigeante. Ce sont des âmes très simples, des personnages dociles, qui ne demandent rien, qui sont effacés, soumis et sans péché. On ne connaît pour ainsi dire rien de la maîtresse de *La maîtresse au cœur simple*, mais on nous assure de son manque total de malice et son angélique authenticité. Dans *L'amour et les soupçons*, le personnage le plus « peuple » du roman, Marthe, ne remplit aucun rôle sinon celui de représenter la résignation et le pur dénuement d'esprit qui « sied » au peuple. Mme Martin, dans *La femme sans péché*, rend bien honneur au titre qui lui est réservé et offre un autre excellent exemple du personnage résigné. Thérive ne manque pas non plus de mettre en

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 25.

scène de pauvres types soumis à l'ordre des choses. Nous omettrons ici de parler d'*Anna*, qui met en scène des personnages des plus stéréotypés. La morale est assez peu subtile dans *La revanche*, où Louise, qui représente la sainteté du peuple, guérit le héros de sa folie vengeresse par le simple fait de son innocence. Dans *Le plus grand péché*, la maîtresse de Léonard Vallade est si simple, si docile, que cela le rachète presque de manquer à tous les principes qu'il prêche. Jean Soreau, l'énigmatique héros du *Charbon ardent*, est quant à lui l'exemple parfait du résigné, dont la peur de la mort le constraint à accepter la vie, aussi cruelle soit-elle :

Je ne récrimine pas comme tant d'autres contre les bourreaux, je ne crois pas qu'il y ait des ennemis du genre humain, des buveurs de sang, qu'on appelle militaires, bourgeois industriels, financiers, journalistes. Il serait trop facile de les découvrir, de les châtier. Après tout, est-ce que personne vraiment se sent innocent ou responsable<sup>13</sup> ?

Si les auteurs sont capables de faire preuve de talent dans la description psychologique, les personnages populaires sont toujours montrés comme des êtres inoffensifs et incapables (nous y reviendrons au moment de parler de la « stratégie populiste »). C'est d'ailleurs une chose que Guéhenno reproche aux populistes : « [L]eur témoignage est faussé par l'idée préconçue que la pauvreté est une défaite. S'ils étaient vraiment curieux de connaître l'âme populaire, ils découvriraient que les hommes du peuple ne sont pas tous des résignés<sup>14</sup> ». Les modèles pouvant inciter au soulèvement révolutionnaire brillent d'ailleurs par leur absence dans la littérature populaire, tout comme dans la littérature prolétarienne, dont plusieurs auteurs furent récompensés du Prix du roman populaire. Il s'agit d'une littérature qui fait primer la valeur d'expression sur la valeur de communication, et les personnages

---

<sup>13</sup> André Thérive. *Le charbon ardent*, Paris, Grasset, 1929, p. 151.

<sup>14</sup> Cité par Philippe Niogret, *La revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres, 1923-1939*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 241.

populistes n'ont certes pas l'ambition de s'élever au-dessus de leur condition. Si par malheur, comme Lucien Mirault, le personnage essaie de se hisser hors de son rang, la vie se charge de le ramener à sa place.

Les petits-bourgeois que mettent le plus souvent en scène les chefs populistes, eux, sont des héros qui pourraient fort bien cadrer dans des romans psychologiques traditionnels, c'est-à-dire que si l'on élevait un peu ces personnages dans la hiérarchie sociale, leurs tortures morales, leurs obsessions ou leur perspicacité psychologique siéraient parfaitement au style. Les angoisses métaphysiques, le souci de parvenir, le sentiment de déchéance sociale sont dignes des plus conventionnels romans bourgeois. Ces angoissés que mettent en scène les chefs populistes constituent par ailleurs davantage des « cas » spécifiques de névroses que des états d'âme représentatifs de toute une classe sociale. Nous retrouvons dans les personnages beaucoup plus communs des autres romanciers populistes des descriptions d'esprits et de mœurs qui paraissent pouvoir mieux s'appliquer à une masse, dans un style plus « documentaire », aspect que nous traiterons dans la prochaine partie.

### **La structure des romans**

Une importante caractéristique des romans populistes est sans doute l'absence d'intrigue forte. On retient un milieu, une condition générale, plutôt que les caractères ou les aventures particuliers à des personnages spécifiques. C'est souvent l'atmosphère, qui renvoie à la tragique réalité, qui frappe, davantage que les héros, qui, nous l'avons dit, ont souvent une faible vie intérieure et une individualité quasi inexistante. Ils représentent la masse, et c'est donc moins la vie des héros que la vie de la masse qui laisse son empreinte

chez le lecteur ; ce que nous retenons surtout de plusieurs romans populistes est souvent d'abord et avant tout le résumé d'une classe sociale, d'une époque, de conditions d'existence, plutôt que le résumé de l'histoire d'un personnage. Ou encore, le roman est difficile à résumer puisque qu'il ne tourne pas autour d'une intrigue traditionnelle, c'est-à-dire que les romanciers optent pour la tranche de vie (plus qu'une histoire construite et bien ficelée) et le personnage interchangeable avec un peu n'importe lequel des citoyens de son rang. Nous nous retrouvons finalement avec des histoires qui ne se racontent que difficilement et nous pouvons rapprocher cette technique de la façon de faire de Maupassant, notamment dans *Une vie*. Les auteurs tentent de calquer le déroulement du roman sur la banalité du quotidien, où les péripéties s'insèrent dans une continuité. Excellente stratégie pour ne pas sombrer dans un romanesque trop prononcé, cette méthode engendre parfois la monotonie dans les récits.

Parallèlement à l'absence d'intrigue forte, l'absence de quête des héros est aussi une caractéristique de la littérature populiste. Nous retrouvons des milieux peu stimulants et desquels on ne peut rien espérer. Ces milieux produisent les personnages résignés des romans populistes, plus assimilables à des machines qu'à des êtres humains, et, chez Thérive et Lemonnier, les incapables, les ratés velléitaires dont nous avons parlé. Ils sont sans volonté, sans quête, sans avenir. La vie et ses aventures les portent, ils ne font que très peu de projets, quand ils en font, ne prennent que très peu d'initiatives, ne se révoltent pas. Ils sont tels des objets que le destin déplace. Ils n'ont pas non plus de réelle influence sur leur milieu. Même dans le cas de Jean Mamert, héros du roman *Le fer et la forêt* de Jean Rogissart (Prix populiste de 1941), le héros, idéaliste et engagé socialiste, abandonne à la

fin, voyant vains tous ses efforts. Il se replie alors sur son travail et sa cellule familiale, dans une vie anonyme et rangée. Et, conformément au pessimisme des œuvres populistes, quand un personnage entreprend une action, l'événement se solde par un retentissant échec. Nous pouvons penser par exemple à Lucien Mirault des *Destins sont solidaires*, qui, humilié à la fois dans son travail et dans ses amours, s'enlève la vie à la fin du roman.

Lemonnier fait cependant figure d'exception, car ses romans contiennent des intrigues, la plupart du temps des anecdotes amoureuses. Ses romans peuvent être facilement résumés et curieusement les peintures populistes sont étonnamment assez peu nombreuses chez celui qui est le plus ardent promoteur du mouvement. Nous pouvons aussi remarquer que les personnages de Lemonnier poursuivent des objectifs. Ceux-ci sont loin d'être toujours ambitieux, mais ils existent. Thérive, pour sa part, présente bien des histoires sans intrigues, des héros sans quête, et des histoires qui finissent la plupart du temps assez mal, et qui laissent une singulière impression d'absolu désespoir.

Nous croyons aussi devoir faire un parallèle entre les littérateurs « bourgeois » que sont les populistes officiels, c'est-à-dire les fondateurs et sympathisants du mouvement, et les auteurs issus du peuple et ralliés malgré eux au populisme par le contenu de leur production romanesque. Chez les écrivains prolétaires, les romans sont souvent construits par succession de tableaux, par juxtaposition de scènes qui, mises bout à bout, forment le panorama d'une réalité contemporaine. C'est une technique utilisée par Henry Poulaille, notamment dans *Les damnés de la terre* (1935) et dont usent bon nombre des écrivains prolétariens, à tel point que l'on hésite parfois à qualifier de telles œuvres de « romans ». Eugène Dabit montre dans *l'Hôtel du Nord* une suite de tableaux présentant différents

aspects d'une même réalité : la vie dans un hôtel populaire de Paris. Cette forme d'écriture tient plus de la chronique que du roman. Le véritable personnage principal est l'hôtel, et le couple de propriétaires ne fait qu'assurer un fil conducteur dans une histoire qui n'en est pas vraiment une. Les héros sont effacés, laissant place à une série de personnages de passage. Nous remarquons un choix esthétique similaire chez Jean Pallu, qui remporte en 1932 le Prix que Dabit s'était vu attribué l'année précédente pour un roman qui lui aussi se rapproche davantage de la chronique : *Port d'escale*. Le héros fait escale dans une usine le temps de nous laisser y découvrir la réalité de ses ouvriers. La même année, Pallu fait paraître un livre intitulé *L'Usine*, qui prend la forme d'une série de « nouvelles » recréant la vie des ouvriers. Un autre écrivain prolétarien, Tristan Rémy, est récompensé par le Prix du roman populiste en 1936 pour un roman intitulé *Faubourg Saint-Antoine*. Ici encore, nous ne retrouvons point de héros qui se démarquent et dont l'histoire nous est racontée. Il s'agit d'une série de peintures de la réalité quotidienne plutôt qu'une histoire romanesque traditionnelle. Ces romans sont la parfaite représentation du récit d'une tranche de vie, et ce sont les mœurs qui en sont le sujet principal. Nous pouvons donc nous demander si les auteurs prolétariens ne seraient pas ceux qui auraient le mieux réussi (à leur insu) à faire honneur en tous points à la doctrine populiste. Mieux réussi surtout que Thérive et Lemonnier, dont l'art s'écarte passablement de celui de la production populiste dans son ensemble. Nous avons déjà mentionné que ce qui retenait d'abord l'attention dans les romans de Thérive et Lemonnier n'était pas leur populisme. Et, en effet, un lecteur qui ignoreraient le nom des auteurs de leurs romans, classerait fort probablement ceux-ci sous la bannière « romans psychologiques ». Au sujet de *La femme sans péché*, roman populiste

par excellence de Lemonnier, Jean Guéhenno fait la réflexion que « [t]out cela [...] ne ferait qu'une assez banale histoire<sup>15</sup> ». Ce qui l'inquiète,

c'est précisément qu'on donne de tels romans pour populistes. Ce qui gêne, c'est que leurs auteurs les aient ainsi étiquetés et, en manifestant des intentions, nous obligent à évaluer ce qu'elles valent. [...] Nous pouvions aimer leurs livres, mais que penserons-nous du système, de la doctrine qu'ils doivent illustrer<sup>16</sup> ?

Effectivement, pendant que nous nous demandons si les romans sont en parfaite conformité ou non avec la théorie qui sous-tend leur réalisation, nous courons le risque que la valeur littéraire des œuvres devienne la moindre de nos préoccupations. Et le populisme des fondateurs de l'école amène à se poser bien des questions en lien avec leurs principes de création. Même si cette question est pertinente, l'objet de ce chapitre étant de faire ressortir les caractéristiques des romans populistes ainsi que de mesurer les écarts entre la théorie et la pratique populistes, nous ne discuterons pas la pertinence pour des auteurs de fournir eux-mêmes les critères d'évaluation de leurs œuvres. Nous nous contenterons ici de comparer la production romanesque avec les préceptes conçus par les fondateurs de l'école populaire. Ainsi nous nous interrogeons sur ce qu'a été concrètement le populisme littéraire et nous nous demandons comment il a fait honneur à la doctrine proposée.

Nous avons déjà mentionné que les peintures des réalités quotidiennes de la vie du peuple dans leur ensemble ne constituaient pas l'intérêt premier des romans de Thérive et de Lemonnier. Pourtant, ce qu'ils aiment et ce sur quoi ils insistent dans leur appréciation des œuvres des autres romanciers consiste justement dans la peinture de mœurs (dans le style réaliste objectif qu'ils souhaitent remettre au goût du jour). Aussi Lemonnier ne

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

retient-il des romans qu'il juge représentatifs du populisme que ce qui se rattache à la description des coutumes des gens des classes inférieures. Les critiques qui se sont penchés sur les deux romans de Thérive censés représenter les canons du populisme, *Sans âme* et *Le Charbon ardent*, en ont surtout retenu l'étrangeté des héros et une foule d'impressions bizarres, d'images saugrenues. Lemonnier, lui, décrit ces mêmes romans comme étant « d'excellents tableaux de la vie dans des milieux simples et frustes<sup>17</sup> », alors que c'est tout autre chose qui saute aux yeux. Également, il semble que le contexte sociopolitique global, le message présent dans les œuvres, tout ce qui pourrait inscrire les personnages dans une réalité temporelle ne retienne nullement l'attention de Lemonnier. Il réduit donc le *Pique-Puce* de Chaffurin à un « bon tableau des mœurs des tailleurs lyonnais<sup>18</sup> », alors qu'on y traite de plusieurs mutations sociales et économiques en plus de fournir une critique du capitalisme, et la *Maison du peuple* (1927) de Louis Guilloux aux « luttes d'un brave cordonnier breton<sup>19</sup> », alors qu'il y est déployé tout le mode de pensée socialiste et décrit tout le bouillonnement de l'action populaire. La simple peinture de mœurs, le simple document, ont, ne l'oublions pas, un contexte d'existence, et ne représente en eux-mêmes que très peu d'intérêt si autre chose ne vient pas la hisser au rang d'*œuvre*. René Planhol l'avait bien senti : « *Pique-Puce*, que je n'ai point lu, est peut-être un bouquin excellent, mais à condition de ne pas se borner à nous peindre « les mœurs des tailleurs lyonnais », dont nous nous fichons intégralement. Car ce n'est là, en soi, qu'un thème absolument nul ».

---

<sup>17</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 64.

<sup>18</sup> Ibid. p. 62.

<sup>19</sup> Ibid.

pour la littérature romanesque [...]<sup>20</sup> ». Ni Thérive ni Lemonnier, d'ailleurs, ne se sont bornés à décrire platement des mœurs...

Il faut aussi dire un mot sur la technique de l'observation objective que se targuent de pratiquer les fondateurs du populisme. Loin de connaître de l'intérieur la réalité matérielle des gens qu'ils veulent décrire, les tenants du populisme se proposent en plus de décrire leur âme, et ce, explicitement, et d'une façon qui en laisse plus d'un perplexe. Le véritable réalisme objectif, celui que préconisent les populistes, il semble que ce soit plutôt chez Dabit que chez Thérive et Lemonnier qu'on le retrouve. Dabit ne s'attache pas beaucoup à décrire la psychologie des personnages, préférant la suggestion, sachant prouver et dénoncer sans argumenter. Il faut en outre s'attarder au cas Thérive, dont l'impartialité fut souvent remise en cause. Projeter ses propres opinions et obsessions dans ses personnages de roman ne fait pas partie du pacte populiste. Pourtant, plusieurs critiques ont non seulement entendu la voix de Thérive et perçu ses jugements à plusieurs reprises, point sur lequel nous reviendrons, mais ils ont aussi associé certaines caractéristiques des personnages au romancier lui-même. À propos de *Noir et or* (1930), John Charpentier a dit que « le curieux, c'est de voir comment, rien qu'en éliminant les éléments parasites, les éléments troubles ou confus de la vérité, il la confisque au profit de son sentiment personnel de la vie<sup>21</sup>... ». John Charpentier a également écrit au sujet du héros de *Sans*

---

<sup>20</sup> René Planhol, « L'erreur du populisme », *La nouvelle lanterne*, 11 novembre 1929, p. 567.

<sup>21</sup> John Charpentier, « Les romans – André Thérive : *Noir et Or* », *Mercure de France*, 15 février 1931, p. 136.

*âme* : « Qu'il soit une manière de projection de son angoisse métaphysique, c'est assez pour qu'on puisse dire qu'il a été « conçu sous le signe du lyrisme<sup>22</sup> ».

Toutes les techniques utilisées ou préconisées par les populistes rejoignent un idéal romanesque qui évoque les méthodes du genre documentaire. Thérive, tout comme Lemonnier, voulait faire de ses romans des « documents », à la manière naturaliste, qui pourraient servir de références pour la compréhension de leur époque. L'intérêt pour l'actualité est d'ailleurs très répandu chez les écrivains des années trente. « C'est peut-être sous l'influence du reportage que, aux alentours de 1930, va se manifester une réaction contre la littérature de l'intérieur, contre le roman d'analyse. En 1929, Léon Lemonnier publie le « Manifeste populiste » puis en 1931 *Populisme*, où il s'en prend à la « littérature snob » [...]<sup>23</sup> ». Thérive disait à ce sujet que

[...] tout l'avenir du roman est de servir de document psychologique et historique. Ainsi Bainville est-il paradoxal quand il nie que le roman soit un grand genre. Que connaîtrions-nous de Carthage sans *Salammbô* ? Même ce livre médiocre, *Les derniers jours de Pompéi*, nous initie à la vie de la Rome impériale. *Madame Bovary* nous renseigne mieux sur la vie provinciale en France aux alentours de 1860 que de gros volumes d'histoire. Le roman doit avoir à la fois une valeur d'art et une valeur documentaire. Sans doute, la valeur littéraire d'une œuvre littéraire est ce qui nous retient d'abord, mais le roman, en tant que document, est incomparable<sup>24</sup>.

Voyons comment cela se présente dans la pratique. Est-ce que Thérive et les œuvres des fondateurs du populisme ont une valeur documentaire, et si oui, dans quelle mesure ? Nous devrons évidemment rappeler certaines particularités de l'art de Thérive et Lemonnier afin,

---

<sup>22</sup> John Carpenter, « *Sans âme* par André Thérive », *op. cit.*, p. 148.

<sup>23</sup> Éliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris, Nathan, 1993, p. 30.

<sup>24</sup> Frédéric Lefèvre, *Une heure avec... [André Thérive]*, Vle série, Paris, Flammarion, p. 99-100.

dans un premier temps, d'établir une comparaison avec la façon de faire des autres populistes et, dans un deuxième temps, de commenter l'aspect documentaire qu'ils ont voulu donner à leurs romans. Lorsque nous lisons, par exemple, *L'Hôtel du Nord* de Dabit, nous avons une bonne idée de la manière de vivre des différents groupes de travailleurs, nous pouvons soupçonner plusieurs tenanciers d'hôtels de vivre à peu près la même vie que le couple Lecouvreur. Dans *Faubourgs de Paris* (1933), l'enfance que nous décrit Dabit semble pouvoir être celle de milliers d'enfants élevés dans les quartiers populaires. Dans *Pique-Puce*, de Louis Chaffurin, les problèmes des petits ouvriers-artisans face à l'industrialisation concernent toute une génération. Dans ce dernier roman, l'auteur traite aussi de l'évolution des mœurs et du rôle de la femme, tout comme le fait Antonine Coullet-Tessier dans *Marthe femme seule*, où le lecteur décèle clairement, à travers les personnages féminins, la mutation de toute une société. C'est ce côté représentatif d'une génération, d'un état de choses à un moment donné, qui fait remarquer d'emblée aux critiques l'apport documentaire de certaines œuvres.

Nous devons maintenant nous intéresser à la façon dont Thérive et Lemonnier ont choisi de traiter du peuple, de l'étudier. Rappelons-nous d'abord que, contrairement aux écrivains révolutionnaires et aux écrivains prolétariens, qui prônent un art de classe, les héros populistes sont loin de représenter précisément une classe sociale. Thérive et Lemonnier, sans s'être concertés, ont, pour représenter les mœurs du peuple et pénétrer dans son âme, préféré mettre le lecteur en contact avec des êtres qui, en plus d'avoir en commun de n'être pas des représentants de la classe ouvrière, sont sans importance collective, enfermés dans leurs lubies respectives. Ils ne représentent pas un groupe donné, par exemple les « tailleur

lyonnais » ou tout simplement « les pauvres » ; ils se représentent tout juste eux-mêmes, vivant chacun un drame qui nous semble bien personnel. Comme c'est plutôt l'âme que les considérations matérielles, ou même sociales du peuple qui intéresse, les personnages vivent une destinée qui semble davantage individuelle que collective. Si donc les romans mettent en scène des personnages atypiques, en quoi leurs écrits rendent-ils compte de la société qui était la leur ?

Si les romans de Thérive et Lemonnier ne renseignent pas comme peuvent le faire ceux d'un Pallu ou d'un Dabit sur la réalité du peuple, nous pouvons quand même y voir un aperçu de la déchéance morale de toute une génération transparaître dans l'œuvre des fondateurs. Cette période de désarroi moral dans laquelle est plongée la société française dans l'entre-deux-guerres apparaît nettement dans leurs romans. Alors que l'on montre clairement une bourgeoisie en déclin, bourgeoisie dont on attaque durement les valeurs et les mœurs, on montre aussi un peuple désoeuvré, en proie à un épuisement psychologique. (Chez d'autres populistes aussi, cependant, nous sommes à même de constater la misère morale du peuple, qui, découlant de leur infortune sociale et économique, s'y ajoute.) Si donc nous percevions plus ou moins le reflet de la société contemporaine en ce qui concerne la nécessité de gagner sa vie ou les mœurs des travailleurs ou des communautés urbaines, rurales ou villageoises dans les œuvres des initiateurs du populisme, nous retrouvons par contre dans celles-ci la détresse morale de leur époque. Ils rejoignent ainsi les préoccupations de plusieurs écrivains du peuple. Thérive surtout s'efforce de reproduire le degré de misère présent dans l'âme collective, en passant par l'âme des héros, et si certains critiques lui ont reproché sa sécheresse ou même ses préjugés, il n'en reste pas

moins que toute l'ampleur du drame intellectuel, spirituel et moral qui secoue la société française dans les années trente se retrouve dans ses romans et, dans une moindre mesure, dans ceux de Lemonnier. Mais encore une fois, nous pouvons conclure que les deux chefs de file du mouvement populiste pratiquent une façon de faire proche du documentaire, et du populisme, qui est différente des autres écrivains réputés appartenir au mouvement.

Pouvons-nous tout de même parler ici d'un certain écart entre la théorie populiste et la pratique des fondateurs en ce qui a trait « aux documents sur le peuple » ? Certes, Thérive s'efforce bien, notamment dans *Sans âme*, de décrire certains aspects de la vie du peuple. C'est d'ailleurs à cause d'une volonté d'écrire un « document » sur l'antoinisme et le music-hall que le roman a vu le jour. Bien vite, pourtant, les lubies et les comportements loufoques de Julien Lepers, le héros, prennent pratiquement toute la place, et ce qui pouvait tenir lieu de documentaire dans le roman est relégué au second plan, puis rapidement oublié. Si les romans de Thérive et Lemonnier présentent quelque intérêt, force est d'admettre qu'ils se situent davantage sur le plan de la vérité psychologique et de la création d'atmosphères que sur celui de la peinture des réalités quotidiennes des petites gens. Sur ce point, d'autres s'y sont davantage appliqués et illustrés. Vraisemblablement, les milieux populaires dépeints ne sont pas très familiers à Thérive et Lemonnier, quoiqu'ils puissent être observables. Mais comme ils préfèrent de loin dépeindre les contrariétés de l'âme que les soucis de tous les jours, l'observation objective des différents milieux sociaux ne leur est pas d'une grande utilité vu les thèmes exploités dans leurs romans. Et comment, objectivement, pourraient-ils pénétrer l'âme de ces gens desquels tout les éloigne ? Ce que nous remarquons dans les œuvres de ces deux écrivains, plusieurs

critiques en ont d'ailleurs fait état, c'est une grande connaissance de l'âme bourgeoise. Et c'est cette âme bourgeoise que nous retrouvons dans les personnages qu'ils mettent en scène, nonobstant les origines sociales plus modestes de ces personnages. Il s'agit d'un simple transfert de classe. Nous avons généralement affaire à d'authentiques bourgeois, mais présentés en dehors de leur milieu naturel et dissimulés sous de piétres conditions de vie. C'est d'ailleurs les grandes tares de la société bourgeoise en place qui est décrite et décriée dans leurs œuvres et non la situation avec laquelle doit composer la masse des moins favorisés. Cette méconnaissance relative de Thérive et Lemonnier quant au milieu qu'ils se sont imposé de mettre en valeur peut d'ailleurs fournir un début d'explication en regard de ce que, dans leurs romans, les peintures des réalités tangibles passèrent inaperçues au profit de la vraie force de leur écriture : l'étude des tortures de l'âme humaine dans des conditions de vie qu'ils connaissent.

Cela ramène évidemment sur le tapis cette question fondamentale, débattue à maintes reprises à propos du populisme par rapport à la littérature prolétarienne : faut-il être issu du peuple, avoir vécu sa vie, pour le comprendre et le raconter ? En 1930, une enquête internationale sur le sujet (initiative de la *Grande Revue*) a fait suite à la parution du *Manifeste* de Lemonnier dans *L'Oeuvre*. Les réactions, pour le moins diverses, laisseront comme message que « pour faire revivre un milieu, deux qualités suffisent : une sympathie attentive et cette puissance de reconstruire, qui s'appelle l'imagination<sup>25</sup> ». Toutefois, concrètement, la sympathie de Thérive à l'égard de la masse a été plus d'une fois remise en cause, ainsi que la crédibilité des ses personnages du peuple, alors que les œuvres de Dabit,

---

<sup>25</sup> Christian Sénéchal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris, Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, 1934, p. 247.

particulièrement conformes au projet populiste, donnent réellement l'impression d'entrer dans la vie réelle des petites gens des années 1930. Ce point litigieux, être ou ne pas être du peuple, n'est point encore résolu à ce jour et là n'est pas notre ambition. Il semble pourtant indiscutable que l'origine sociale des écrivains populistes influe sur la structure des romans. Pas plus chez Thérive que chez Lemonnier nous ne retrouvons la technique documentaire des auteurs issus du peuple et qui est caractérisée notamment par l'absence de personnage principal et la superposition de tableaux.

Selon Thérive, les romans peuvent, par leur valeur de témoignage, efficacement combler certaines lacunes de l'Histoire. John Charpentier disait, à propos d'*Un mort tout neuf* (1934) de Dabit, que « [d]e telles monographies seront précieuses, plus tard<sup>26</sup> », qualité difficilement attribuable aux leaders populistes. Sur la question des descriptions des âmes, tout ce qu'a d'explicite le style de Thérive et de Lemonnier a quelque chose de forcé, de théorique aussi parfois. Ce n'est pas étonnant que, par exemple, après la lecture de *La Zone verte* de Dabit, Marc Bernard se demande si « peut-être [...] faut-il avoir été l'un d'eux [les gens du peuple] pour savoir tout ce que leurs simples paroles expriment de souffrances, d'inquiétudes et d'espoir<sup>27</sup> ». Ici la préférence pour une monstration plutôt qu'une explication prend tout son sens.

Il est certes possible de centrer un roman autour de l'histoire d'un individu et d'en faire tout de même un document représentatif d'une époque ou d'un état de choses spécifiquement daté. Ce fut entre autres le cas de Louis Chaffurin dans *Pique-Puce*,

---

<sup>26</sup> John Charpentier « *Villa Oasis* ou *Les faux bourgeois* par Eugène Dabit », *Mercure de France*, 15 septembre 1932, p. 654-655.

<sup>27</sup> Marc Bernard, « *Zone verte*, par Eugène Dabit », *Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> février 1936, p. 282.

d'Antonine Coullet-Tessier dans *Marthe femme seule*. Nous soulignons pourtant que les « vrais » populistes (des bourgeois qui se penchent sur le peuple) présentent le plus souvent des romans de facture traditionnelle, avec un héros dont on suit les aventures ou plutôt, dans le cas populaire, la monotonie de la vie. Les écrivains prolétariens, dans les œuvres desquels pointe un esprit plus socialiste, misent davantage sur une multiplication des héros, même si l'un d'eux peut donner à l'œuvre la cohésion nécessaire à l'appellation « roman ». Poulaille, dans des romans tel que *Les damnés de la terre* et Eugène Dabit dans *L'Hôtel du Nord* en sont de bons exemples, les Magneux de Poulaille et les Lecouvreur de Dabit constituant un « point de repère » dans la trame romanesque. L'impersonnalité ainsi conférée au roman participe grandement à son aspect documentaire, à la couleur sociale de la littérature. Dabit a d'ailleurs ce souci du social que l'on retrouve presque systématiquement dans ses œuvres. Dans *La Zone verte* (1935),

l'accent qu'il met tout naturellement sur le côté social de ses personnages est de toute première importance. Chacun d'eux, en effet, nous apparaît surtout comme le représentant de la classe à laquelle il appartient. Il semblerait que ces gens ne parviennent pas à une expression de vie individuelle : leurs préoccupations, leurs espoirs, demeurent ceux de l'ensemble de la classe sociale qui est la leur. Il n'est rien de moins personnel que ces gens-là<sup>28</sup>.

Cette tendance « socialiste » se manifeste aussi dans les titres des romans. Citons, à côté de *L'Hôtel du Nord* et *Les damnés de la terre*, *L'usine* (Jean Pallu), *Faubourg Saint-Antoine* (Tristan Rémy), *La Maison du peuple* (Louis Guilloux)... Rappelons que parallèlement, dans les romans de Thérive et Lemonnier, les héros représentent davantage des « cas », et les situations romanesques sont soit du domaine de l'anecdote amoureuse, soit de celui de l'étude d'un cas pathologique. Ils ne construisent ainsi des romans que très peu susceptibles

---

<sup>28</sup> Marc Bernard, « *Zone verte*, par Eugène Dabit », *op. cit.*, p. 281.

de servir de documents psychologiques et sociaux. C'est notamment à cause de cela que leurs promesses de sobriété ne sont pas toujours intégralement respectées.

### L'extraordinaire et le romanesque

Un important mot d'ordre populiste est de respecter le vraisemblable, tant dans l'histoire romanesque que dans la psychologie des personnages. Il s'agit de peindre la masse, qui peut s'incarner dans une figure unique, mais qui est à même de donner une vue d'ensemble d'un fait de la société contemporaine. Comme nous l'avons précédemment mentionné, la technique de « la tranche de vie » peut être fort utile pour éviter l'écueil romanesque et donner l'illusion du vrai. Dans le *Manifeste du roman populiste*, Lemonnier reprochait à Zola son penchant pour les romans trop bien construits, dans lesquels « la familiarité des détails [...] ne cache pas le romanesque des coïncidences, que l'on sent arrangées<sup>29</sup> ». Pourtant, ni Thérive ni Lemonnier ne parviennent à demeurer à l'abri du romanesque, qu'ils décrivent ardemment. Leur tendance à mettre en scène des personnages ou des situations originales, « uniques », est une attitude que l'on ne retrouve pas chez les autres romanciers populistes, qui savent davantage demeurer sobres.

Les héros d'André Thérive font preuve d'une « hyper-lucidité » qui fait d'eux des personnages d'exception autant que des personnages misérables. L'hyper-lucidité caractérise les héros du *Charbon ardent*, de *Sans âme*, du *Plus grand péché*, ainsi que de certains autres romans, notamment *Les souffrances perdues* (1927). Les héros de ces romans ont conscience que, contrairement à la majorité des êtres humains, ils ont une âme.

---

<sup>29</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, op. cit., p. 29.

C'est d'ailleurs ce qui constitue le drame de leur pauvre existence, puisque la conscience suprême de leur condition leur en révèle tout le cynisme et la stérilité. Parallèlement à cette conscience d'eux-mêmes et de leur tragique condition, une peur morbide de la mort, une angoisse absolue devant l'au-delà les empêche de mettre fin à leurs jours et les condamne à vivre jusqu'au bout de leurs forces leur macabre destin. Leur bouillonnement intérieur fait d'eux des personnages hors du commun, les classe dans une catégorie supérieure à celle de pratiquement tous les individus qui s'agitent en ce monde. Leurs pensées sont insolites, et dans le cas des héros de *Sans âme* et du *Plus grand péché*, leurs comportements, à la mesure du cheminement intérieur, laissent à plusieurs reprises le lecteur surpris ou perplexe. Nous pouvons dire d'*Anna*, un autre roman de Thérive, que c'est un roman très écrit, très *romanesque*. Les coïncidences invraisemblables, que réprouvait Lemonnier, abondent dans ce roman qui date pourtant de 1932, période faste s'il en fut, du populisme. Lemonnier, certainement, aurait eu beaucoup à redire sur le roman. Par exemple, Anna vivra la vie d'une veuve, visitant la mère de son faux amant, se créant toute une vie parallèle. Comme, à l'auberge, Anna passe pour la maîtresse du commis-voyageur qui l'a recueillie (Bournazel), Chantiran passera un peu plus tard pour l'assassin de sa femme. Comme Anna en était venue à penser qu'elle était bel et bien la maîtresse de Bournazel, Chantiran se convaincra à son tour qu'il est l'assassin d'Anna. Lorsqu'il confrontera au sujet des rumeurs qui circulent sur son compte, Anna, un peu effrayée, recule et tombe ridiculement en bas de la fenêtre ouverte et meurt. À la fin du roman, Chantiran, souffrant d'avoir été humilié par une danseuse, se rend chez celle-ci pour la confronter. À cette occasion, une petite lutte survient au cours de laquelle Chantiran tombe en bas de la

mezzanine, et meurt exactement de la même façon dont sa femme a péri. Au demeurant, cette histoire est très peu vraisemblable et les personnages ont une psychologie simpliste. Notons aussi que nous retrouvons une intrigue compliquée et inattendue dans *Le troupeau galeux* (1934), où l'auteur a laissé aller sa fantaisie. N'oublions pas non plus que, dans *Le plus grand péché*, le héros devient amoureux au moment même où sa lutte contre l'amour est à son comble. Il est donc difficile de penser que les héros de Thérive puissent révéler les mœurs simples (ou que du moins les populistes admirent comme telles) du peuple, tant ses héros sont extraordinaires et uniques. Force est de constater qu'il transgresse un principe important du populisme, qui se veut vraisemblable et sans romanesque.

Lemonnier, pour sa part, même s'il loue la juste mesure et proscrit le romanesque, laisse poindre dans ses romans un goût certain pour l'exceptionnel. Dans *La femme sans péché*, son roman le plus sobre, des « coïncidences » dénotent la construction d'un romanesque flagrant et pur, ce romanesque dont Lemonnier se méfie pourtant comme de la peste. Souffrant de la chasteté de sa femme, M. Martin se sent attiré par l'idée d'une aventure avec une voisine. La famille ayant adopté un petit orphelin ingrat, sa vie familiale est des plus difficilement supportable pour lui. Il résiste néanmoins à la tentation du péché. Pourtant, un jour, il se laisse aller et consomme son nouvel amour. À cette occasion précisément, la fille du couple Martin, leur seul réel bonheur en ce monde, tombe malade. La situation des parents ne s'améliorant pas, la fillette meurt. Nous pouvons trouver un autre exemple de transgression dans *L'amour et les soupçons*, où le déroulement de l'intrigue est pour le moins invraisemblable. Le héros, soupçonneux à l'excès, se met à penser que son neveu, le fiancé de sa fille, pourrait lui voler sa femme. Il se met à faire une

série de déductions, d'inquisitoires d'abord subtils, puis accusateurs. Les deux soupçonnés, pourtant innocents, en viennent à se sentir coupables. Lors de la confrontation finale du héros avec ses deux « coupables », ces derniers finissent, sans s'être concertés, sans y avoir pensé, par s'enfuir ensemble, laissant une jeune fiancée ravagée et le héros plus satisfait de son « flair » que révolté des circonstances. Dans le même ordre d'idées, dans *La maîtresse au cœur simple*, la façon dont le héros commence à fréquenter sa couturière, puis la façon dont ils « tombent amoureux », est plutôt tirée par les cheveux. Il pourrait ici s'agir, de la part de Lemonnier, d'une trahison impardonnable à la doctrine populiste. Mais il y a plus grave encore quand sont remis en cause l'amour et le sincère intérêt des populistes pour le peuple, ainsi que leur aptitude à le décrire adéquatement. C'est toute la légitimité de l'entreprise populiste qui est dans ce cas discréditée.

### **L'irrécusable distance**

Comme le disait Ramon Fernandez : « Le populiste est plutôt un auteur bourgeois, qui peint la vie et les mœurs du peuple, d'un peuple qui lui demeure étranger, avec application, quelque tendresse et quelque ruse, comme Corneille peignait les rois<sup>30</sup> ». Thérive et Lemonnier profitent en quelque sorte de la modeste situation de ses personnages pour contrecarrer la littérature bourgeoise. Même si les populistes se vantent d'aimer sincèrement le peuple et de vouloir le prendre pour sujet pour renouveler un art bourgeois

---

<sup>30</sup> Ramon Fernandez, « Le livre de la semaine - *Faubourgs de Paris*, par Eugène Dabit », *Marianne*, 22 février 1933.

qui s'épuise, s'ils veulent, par ailleurs, le peindre davantage sous son vrai jour que n'ont fait les naturalistes :

Ce fut l'erreur des naturalistes de le prendre [le peuple] pour un troupeau bestial en proie à ses instincts et à ses appétits. Sans prétendre distribuer des prix de vertu, nous croyons qu'il est possible de le peindre autrement, en montrant, non seulement ses qualités, mais pittoresque rudesse de sa vie<sup>31</sup>

ils peignent tout de même le peuple exactement comme le ferait une instance supérieure qui analyserait un objet d'étude. Jamais les fondateurs du populisme ne s'identifient avec « les médiocres » qu'ils veulent peindre. Lemonnier décrit d'ailleurs ainsi les classes sociales auxquelles appartiennent les romanciers intéressés comme lui à « faire du populisme » : « Un écrivain venu du peuple est, sous nos climats un oiseau rare auquel nul d'entre nous ne prétend ressembler. D'aucuns viennent de cette grande bourgeoisie où l'on méprise le peuple, les autres de cette petite bourgeoisie qui se garde jalousement de lui ressembler<sup>32</sup> ». En aucun cas il ne paraît se poser comme ne partageant pas la même attitude vis-à-vis le peuple. Nous comprenons bien, en lisant le *Manifeste*, que les populistes veulent écrire sous le signe de la sincérité et de la simplicité, qualités attribuées à tort ou à raison au peuple, afin de se détacher de la préciosité et de l'hypocrisie de la littérature moderne, mais jamais nous ne sentons vraiment cet attachement, cet « amour » du peuple.

D'ailleurs, Lemonnier ne cache pas ses véritables intentions : « Nous voulons faire vrai, mais nous avons surtout l'ambition d'étudier attentivement la réalité<sup>33</sup> ». Dans les romans, il est également possible de relever des attitudes qui ne correspondent pas aux promesses

---

<sup>31</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populaire*, op. cit., p. 73.

<sup>32</sup> Ibid. p. 69-70.

<sup>33</sup> Ibid. p. 64.

populistes de description du peuple de façon objective. Rappelons à ce sujet les propos de Marcel Arland concernant le roman *Anna* :

Presque tous les personnages sont limités et conventionnels. Ce serait peu grave, si M. Thérive ne semblait en possession de toutes ses qualités, et si l'on était sûr qu'il ne peut ou ne veut considérer ses personnages autrement qu'il ne fait. Ce ne sont point ces personnages qui nous heurtent, mais M. Thérive lui-même, qui ne nous laisse pas un instant ignorer son écrasante supériorité à leur égard, qui ne voit dans ces rustres qu'un objet d'étude, pis : qui ne les étudie que pour en mettre au jour deux ou trois ressorts d'automates [...] Il peut ne pas être sans grandeur de considérer les hommes comme on examine des bêtes ou une campagne. Encore n'y aurait-il de grandeur que si l'on éprouve d'abord un arrachement pour atteindre à cette contemplation. Je me méfie d'un détachement trop facile, plus encore : d'une contemplation si élevée que tout s'y nivelle, et s'y efface, pour la plus grande satisfaction du contemplateur<sup>34</sup>.

Paul Nizan distingue lui aussi un certain snobisme chez Thérive, qui « raconte de haut leurs [celles des petits bourgeois de ses romans] petites histoires qui finissent mal : il les juge, il fait partie des gens bien, il sait à quoi s'en tenir<sup>35</sup> ». Dans un récent article, Anne-Marie Paveau constate que

Les populistes [...] reprennent le discours naturaliste, sa doctrine de faire vrai et son mode de représentation du peuple fondé sur l'altérité : le peuple, quel que soit le contexte idéologique qui informe sa représentation (dénonciation ou célébration bienveillante), est dans le discours naturaliste un autre radical [...]. *Populisme* apparaît donc comme un thème soupçonné, voire péjoratif, marqué par l'origine bourgeoise de ses écrivains et théoriciens, qui ne peuvent parler du peuple que dans l'altérité, et surtout par l'absence de leur projet social<sup>36</sup>.

Évidemment, ce que les bourgeois peuvent trouver exact, ce qu'ils ont trouvé vrai, peut sembler faux aux yeux du peuple et des gens qui *réellement* l'ont côtoyé. C'est ainsi une question de perception et, même en préconisant l'observation objective comme préparation à la restitution d'une situation, il demeure passablement difficile de s'affranchir de ses préjugés ou des idées reçues. En contrepartie, il n'est pas moins vrai d'affirmer que lorsque

<sup>34</sup> Marcel Arland, « Chronique des romans – *Anna*, par André Thérive », *Nouvelle Revue française*, février 1933, p. 316.

<sup>35</sup> Paul Nizan, « André Thérive : *Anna* », dans *Articles littéraires et politiques I*, textes réunis et présentés par Anne Mathieu, Nantes, éd. Joseph K, 2005, p. 155.

<sup>36</sup> Anne-Marie Paveau, « Le « roman populiste » : enjeux d'une étiquette littéraire », *Discours populistes*, 1998, Fascicule 55, p. 48-49.

nous vivons de près une situation, nous sommes les moins bien placés pour en parler, et nous nous concentrons sur les écrits dits populistes sans espérer résoudre ce problème. À tout le moins nous pouvons penser que les populistes manquent de la connaissance directe qui leur permettrait de rendre plus vraisemblables leurs personnages et qu'en gardant toujours une distance entre eux et le peuple, ils n'arrivent guère à rendre leurs personnages vivants et vrais. Et nous constatons que, ce qui nuit le plus à la crédibilité du populisme de Thérive et Lemonnier, c'est qu'ils se posent davantage *contre* la bourgeoisie que *pour* le peuple.

### **Le peuple : outil d'une « stratégie réactive »**

Dans le *Manifeste du roman populaire*, Léon Lemonnier, ayant cité en exemple Louis Chaffurin, Louis Guilloux et Céline Lhotte, explique la tendance qu'il tente, avec Thérive de théoriser : « [Ces écrivains] ont, inconsciemment, réagi contre la tendance actuelle de certaine littérature à ne présenter que des gens chics et des oisifs vicieux<sup>37</sup> ». Il ressort de cela l'impression qu'il suffit de changer de classe sociale pour que les personnages deviennent, du fait de ne pas vivre la même vie que les « bourgeois oisifs », des héros vrais et intéressants, et pour que la description de leur vie et de leur âme, observées, puis exposées avec sincérité, avec l'ambition de faire vrai constitue sinon un bon livre, du moins un livre qui puisse contribuer au combat engagé par les populistes contre la littérature snob. Parce que nous avons continuellement l'impression que c'est plutôt cette lutte qui tient à

---

<sup>37</sup> Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populaire*, op. cit., p. 62.

œur aux leaders populistes, et non la restitution du peuple dans la littérature romanesque.

Anne-Marie Paveau observe aussi :

Si l'on examine attentivement le texte du manifeste de L. Lemonnier, on se rend compte rapidement que son « appel au peuple » est au service d'une stratégie de pouvoir dans le champ littéraire [...] La revendication populaire ne s'articule pas tant *pour* le peuple que *contre* un certain nombre de cibles, au nombre desquelles le « beau monde » et la « littérature moderne ». Dans le discours de L. Lemonnier, on croise un vocabulaire (*petites, médiocres, humilité*) orienté par une représentation spatiale de la société, où le peuple est une entité sociale (et non nationale) qui correspond aux gens « d'en bas ». Cette référence au bas social est assortie d'une violente condamnation du haut social [...] Le projet populaire repose en effet sur une antithèse qui tourne autour de l'opposition artificiel/authenticité [...] Comme le populisme politique, le populisme littéraire « est un polémisme : son appel au peuple est un appel contre certains « autres » ». [...] Ce n'est pas le peuple comme entité sociale qui intéresse les populistes<sup>38</sup>.

Nous retrouvons également des traces de « propagande » dans les romans de Lemonnier, où les personnages du peuple servent souvent au dessein de critiquer la classe bourgeoise, ses mœurs et ses valeurs, à défaut de réellement se pencher sur le peuple. *La maîtresse au cœur simple* de Lemonnier est d'ailleurs une forme de plaidoyer contre les ridicules bourgeois et en faveur de l'authenticité du peuple. Le héros, Jean, issu d'une famille bourgeoise et étudiant en droit à Paris, s'éprend d'une couturière, donc d'une femme qui n'est pas de son milieu, et laisse tomber sa fiancée bourgeoise pour se consacrer à son amour. À l'origine, le héros n'a pas vraiment de quête. Discutant avec son cousin Robert, celui-ci l'incite à découvrir d'autres femmes que sa fiancée et met littéralement tout en oeuvre afin d'amener la couturière et Jean à vivre une relation. D'abord irrésolu entre ses deux maîtresses, faible, hésitant, sans but dans la vie, Jean trouvera sa quête : faire accepter Estelle dans son milieu bourgeois, « héroïquement » tenir tête à ses parents, mais surtout à toute la classe sociale à laquelle il appartient, dans le but de leur opposer un idéal de simplicité et de sincérité. Bien

---

<sup>38</sup> Anne-Marie Paveau, « Le « roman populaire » : enjeux d'une étiquette littéraire », *op. cit.*, p. 51-52.

sûr, cela ne sera pas facile de faire accepter son choix à sa famille et, à plus grande échelle, à la communauté bourgeoise de son village. Finalement, les préjugés ne peuvent que s'estomper, ou à tout le moins faire exception, devant cette jeune ouvrière talentueuse, timide, discrète et respectueuse. Le mariage s'effectue donc dans la joie et sans la réprobation que les mariés furent bien près de subir. Au fond peu subtil, le roman est parsemé de réflexions telles que : « C'est une femme sans artifice, qui n'a jamais trompé, qui ne trompera jamais personne<sup>39</sup> ». Ces qualités sont bien sûr mises en opposition avec le culte des apparences qui prévaut dans le monde bourgeois. Du côté de Thérive, nous avons déjà cité *La Revanche*, où l'innocente fille du peuple réussit à réconcilier le vindicatif héros avec le monde bourgeois qui l'a rejeté. Le message est clair : la simplicité accomplit des miracles.

Nous pouvons voir aussi que, la plupart du temps, si les populistes opposent les gens du peuple aux bourgeois dans le but de discréditer ceux-ci pour ennobrir ceux-là, l'effet est plus ou moins réussi.

Guéhenno discerne dans le terme « populiste » de la démagogie, à l'égard du bourgeois que l'on rassure, à l'égard du peuple à qui on paraît s'intéresser. S'ils choisissent leurs héros dans le peuple, ce n'est pas par exotisme (l'attrait de populations inconnues) comme les Goncourt, c'est parce que leur misère reflète mieux la misère de notre condition. Mais leur témoignage est faussé par l'idée préconçue que la pauvreté est une défaite. S'ils étaient vraiment curieux de connaître l'âme populaire, ils découvriraient que les hommes du peuple ne sont pas tous des résignés<sup>40</sup>.

Les populistes prennent-ils donc vraiment parti pour le peuple ? Nous remarquons qu'en plus de ne pas vouloir écrire pour lui, ils ne sont pas très familiers avec sa manière de vivre et de penser. Si nous ajoutons à cela que les populistes sont des tenants de l'art pour l'art et

<sup>39</sup> Léon Lemonnier, *La maîtresse au cœur simple*, Paris, Ernest Flammarion, 1924, p. 224.

<sup>40</sup> Philippe Niogret, *La revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres, 1923-1939*, op. cit., p. 241.

ne cherchent en aucun cas à défendre une cause sociale, force est d'admettre qu'ils utilisent le peuple comme matière romanesque contre la littérature contemporaine, qui met en scène des oisifs de la classe bourgeoise riche. Ils ne s'en défendent d'ailleurs pas vraiment, et cherchent, ne la trouvant pas chez leurs semblables, une vérité et une sincérité qui ne peuvent émaner que de cette classe chez qui l'« honorabilité sociale », l'art de la dissimulation, la pose obligée des milieux mondains, n'ont pas encore fait trop de ravages. C'est ainsi qu'ils disent aimer le peuple, qu'ils imprègnent à tort ou à raison des qualités qui font si cruellement défaut à l'élite de leur temps. Ceci explique pourquoi nous ressentons, à la lecture des romans de Thérive et Lemonnier, moins l'amour qu'ils ont pour le peuple que ce mépris qu'ils entretiennent pour la classe bourgeoise. Le peuple est ainsi utilisé moins pour l'intérêt qu'il présente en lui-même que pour l'opposition efficace qu'il offre face à une société exécrée. Les humbles gens sont l'arme utilisée par les populistes pour contrecarrer les valeurs déclinantes d'une classe sociale en faillite. Sur ce point, rien de nouveau sous le soleil, et la masse de ceux qui travaillent fut toujours utile dans les combats contre les dominants. La différence ici, c'est que le combat qui est engagé ne se déroulera que sur le plan des lettres, et ne prévoit pas, ni dans ses fondements ni dans sa pratique, changer quoi que ce soit aux structures politiques et sociales existantes. On veut révolutionner le roman, lui rendre ses lettres de noblesse, le purifier, en même temps que l'on cherche une façon toute personnelle de réagir contre l'ordre bourgeois, contesté de toutes parts. En demeurant sur le plan de la création littéraire, les populistes peuvent se révolter tranquillement, sans s'engager, et surtout sans menacer l'ordre établi, dont, ne l'oublions pas, ils bénéficient. Ils se tournent, à l'instar de bien des intellectuels, vers le

peuple, afin de montrer la rupture qu'ils opèrent entre eux-mêmes et les valeurs bourgeoises, mais s'assurent de représenter un peuple inoffensif, humble, rangé, qui de plus connaît bien sa place, bref, qui ne constitue aucunement une menace à l'actuel état des choses. Et paradoxalement, en dénonçant la littérature bourgeoise et, par le fait même, les valeurs qui lui sont inhérentes, Thérive et Lemonnier entérinent, par un accord tacite, ce que précisément ils dénoncent. Il ne reste par ailleurs plus de place pour le peuple à l'intérieur de leurs œuvres. Il n'existe que pour fixer ce qui déjà est en place, pour conforter les bourgeois dans leur attitude. Nizan, ardent défenseur de la révolution socialiste, déplorera abondamment cette attitude passive qu'on retrouve aussi chez les écrivains prolétariens regroupés autour de Poulaille. « La littérature désintéressée est une acceptation<sup>41</sup> », dit-il. Il accuse même celle-ci d'être à la limite un outil de propagande bourgeoise. Guéhenno n'était pas non plus bien loin de la vérité quand il percevait « dans le terme « populisme » de la démagogie, à l'égard du bourgeois que l'on rassure, à l'égard du peuple à qui l'on paraît s'intéresser<sup>42</sup> ».

Les classes populaires, masse informe de pauvres gens dociles, est en effet décrite de telle façon que les bourgeois sont tranquillisés dans leurs appréhensions vis-à-vis du peuple (qui peut constituer une menace sérieuse à l'ordre établi qui les avantage).

M. Thérive ou M. Pallu [...] n'aiment les ouvriers qu'à l'usine, quand ils travaillent pour leur maîtres [...]. Cela le rassure [le bourgeois], il voit le prolétariat étrange, et en même temps si

---

<sup>41</sup> Paul Nizan, « Eugène Dabit : *Petit-Louis* », *L'Université syndicaliste*, n°3, décembre 1930, p. 2, dans *Articles littéraires et politiques I*, textes réunis et présentés par Anne Mathieu, Nantes, éd. Joseph K, 2005, p. 117.

<sup>42</sup> Cité par Philippe Niogret, *La revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres, 1923-1939*, op. cit., p. 241.

faible, si grossier... Il ne le redoute pas, il éprouve même une sorte de pitié qui lui donne une idée agréable de sa charité humaine<sup>43</sup>.

Le peuple, de son côté, saurait difficilement s'identifier à ces individus faibles et sans importance aucune. Les populistes ont voulu présenter le peuple comme le héros positif, celui qui incarnerait la vérité du peuple, la sincérité tant recherchée dans l'entre-deux-guerres, mais ils ont plutôt mis au monde des pantins, victimes de la vie, des autres, de la société ; des incapables, des angoissés, des résignés, qui plus est, relativement antipathiques. La description de la vie intérieure des ces personnages (qui ne sont pas attachants) ne pouvait présenter pour le peuple un grand intérêt. S'il n'est pas clair que celui-ci recherchait plutôt des héros actifs, porteurs des solutions qui feront de ce monde un monde meilleur, comme l'auraient souhaité Nizan et les auteurs réalistes socialistes, nous pouvons penser que seuls les bourgeois pouvaient s'intéresser à une littérature comme la littérature populaire.

Même sur le plan de la forme, Thérive et Lemonnier s'en tiennent à une esthétique bourgeoise, ce que ne manquèrent pas de décrier les écrivains prolétariens et de relever plusieurs critiques. En rupture avec la littérature « snob », ils ne parviennent pas à s'arracher à son style. Même si certains auteurs d'ouvrages d'histoire littéraire ont stipulé que le populisme avait pavé la voie à l'utilisation du parler populaire, il n'y a que très peu de place pour le langage du peuple dans les écrits des promoteurs de la nouvelle école. Les écrivains prolétariens, qui militeront contre « le beau style », contre un français trop « académique » intégreront davantage la langue populaire dans le roman. Certains

---

<sup>43</sup> Paul Nizan, « Littérature révolutionnaire en France », *Revue des vivants*, vol. 9, septembre-octobre 1932, p. 393-400, dans *Articles littéraires et politiques I*, textes réunis et présentés par Anne Mathieu, Nantes, éd. Joseph K, 2005, p. 143.

écrivains, plus proches des prolétariens, utiliseront aussi l'argot dans leurs romans (notamment Jean Giono). Aragon a lui aussi laissé sa prose se « contaminer » par la langue orale dans sa période communiste. C'est par contre Céline qui intégrera de façon spectaculaire l'oral dans l'écrit. Face aux efforts de certains de leurs contemporains, l'écriture des fondateurs du populisme demeurent bien conventionnelle.

Thérive et Lemonnier ont choisi une nouvelle classe sociale pour leurs personnages, mais continuent tout de même à faire plus ou moins de l'analyse psychologique, prêtant à ces gens simples soit des âmes simplistes, soit la psychologie complexe de ceux qui ont le luxe des angoisses immatérielles. Éloignés autant que possible des soucis reliés à leur classe, les héros de Thérive et Lemonnier agissent comme les bourgeois aisés qu'ils ne sont pas, et qu'ils sont par ailleurs dans certains romans. Chez Thérive, qui s'employait à décrire les âmes avant l'arrivée du populisme, on a vu s'insérer ça et là des considérations sur les milieux populaires, qui sont d'un bien piètre intérêt, et bien fragmentaires et arbitrairement choisis, si on les compare aux chroniques d'un Poulaille, entre autres, et même d'un Dabit. Lemonnier ne s'investit pas davantage dans la description de l'environnement des besogneux ou des indigents, et ses romans se résument le plus souvent en de banales anecdotes amoureuses, sujet romanesque bourgeois par excellence depuis *La Princesse de Clèves*. Les deux fondateurs ont donc exploité des thèmes très bourgeois, dans la plus pure tradition de ce à quoi il leur répugnait le plus d'adhérer. Ils ont simplement modifié les conditions de vie des personnages, qui sont par ailleurs demeurés bourgeois (on a transposé chez ceux-ci la mentalité bourgeoise des héros traditionnels). Ainsi, s'étant attaqué aux

valeurs bourgeoises par sa culture, comme d'autres de leurs contemporains, ils ne se montrèrent pas tout à fait à la hauteur de leurs prétentions.

Parmi les valeurs dénaturées qui définissent le monde bourgeois figure la culture. En 1929, paraissent les deux brillants pamphlets d'Emmanuel Berl, *Mort de la pensée bourgeoise*, puis *Mort de la morale bourgeoise*, où s'affirme la nécessité pour l'intellectuel de se désolidariser d'une culture qui est un privilège, et comme la religion, un moyen de conservation sociale<sup>44</sup>.

Si le programme que Berl expose rejoint par bien des points les idéaux populistes (sauf bien sûr la composante révolutionnaire de la pensée du pamphlétaire), Thérive et Lemonnier, en allant directement s'attaquer à la culture bourgeoise, ne répondent que très partiellement à la théorie formulée. Par la façon d'exploiter le thème, les populistes contournent la fatalité qui les guettent de prendre parti, ou même de parler objectivement des idées de révolution sociale dont l'époque est toute préoccupée, s'attaquant à la classe dominante de la façon la moins compromettante. Nous comprenons donc que plusieurs aient pu déduire, de cette manière de faire du roman sur le peuple, une forme de consentement à la hiérarchie en place. Montrer les malheurs et la misère, même dans le cas où l'on ne sert aucune idéologie, doit pouvoir faire réfléchir. C'est ce que font, sans prêcher quelque doctrine que ce soit, Eugène Dabit, Louis Chaffurin, et encore en 1940, Jean Rogissart. À la suite de ces lectures, la compréhension des conditions de vie des basses classes, des dominés, des prises de conscience s'opèrent, la réflexion s'amorce, l'absurdité du système en place saute aux yeux, fait réagir. Thérive et Lemonnier, pour leur part, non seulement ne cherchent pas d'alternative à la misère humaine, mais, même quand il en est question dans leurs romans,

---

<sup>44</sup> Éliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, op. cit., p. 69.

elle est prétexte à des critiques sans subtilité de la bourgeoisie, ou encore à des analyses psychologiques.

Pour ajouter encore à leur douteuse façon de décrire le peuple, nous retrouvons, dans les romans des fondateurs du populisme, des héros qui, quand ce ne sont pas tout simplement des résignés ou des incapables, soit ne réussissent pas, malgré leurs efforts, à s'élever au-dessus de leur condition, soit inspirent le mépris parce qu'ils « déclinent » à « l'échelon inférieur », soit sont sauvés de leur situation populaire. Dans *La maîtresse au cœur simple*, le héros s'emploie à sortir sa maîtresse de sa condition ouvrière, pour ne pas dire carrément de sa classe, pour la hisser au niveau des bourgeois, qui après quelques réticences, l'acceptent généreusement dans leur monde. *Anna* nous met en présence d'un être qui se crée une existence parallèle à sa vie réelle, afin de sortir de l'écrasante médiocrité de son destin. *La Revanche* montre un héros qui fut obsédé sa vie durant par l'idée de s'élever au-dessus de sa misérable condition afin de se venger d'un monde bourgeois qui au départ n'a pas voulu de lui. Dans *Les destins sont solidaires*, Lucien, auteur dramatique improductif, ne parvient pas à se faire une place dans cette communauté bourgeoise qu'il aimeraït tant intégrer. Il a honte des origines modestes de sa mère, des conditions dans lesquelles il vit, et exprime clairement le désir de s'affranchir de cette condition sociale gênante, marquée au fer de la médiocrité. Enfin, dans *Sans âme*, le héros est un bourgeois déchu, qui aime à côtoyer la racaille. Sur ce dernier point encore, les fondateurs du populisme semblent ne pas faire honneur aux principes qui devaient régir leur création.

Nous ne sommes certes pas en train d'affirmer que Thérive et Lemonnier n'ont respecté en rien les postulats du *Manifeste du roman populiste*, encore moins qu'ils étaient de

mauvais romanciers. Mais, en confrontant leurs romans à la doctrine qui les régit, nous constatons plusieurs écarts entre la théorie et la pratique populistes. Malgré leur bonne volonté et leur profession de foi, leur style et leur idéologie les ont parfois trahis dans la pratique de leur art populaire, et ce, peut-être à leur insu. Bien sûr, ils n'ont jamais prétendu être ce qu'ils n'étaient pas ni voulu écrire pour un lectorat de prolétaires, mais le programme du *Manifeste* était peut-être un peu ambitieux pour des écrivains bourgeois. Toutefois, ce qui nous semble le plus déviant de la théorie à la pratique, c'est ce déplacement un peu artificiel de la littérature d'une classe sociale à une autre, dans une attitude de dissidence qui, tout en égratignant la classe dirigeante, ne rend pas tout à fait service au peuple et ne lui restitue pas cette dignité que la littérature n'avait, jusqu'à ce jour, pas assez mise de l'avant.

## CONCLUSION

À la lumière de cette analyse, nous pouvons affirmer qu'il existe un écart assez important entre le populisme d'André Thérive et de Léon Lemonnier et celui des autres écrivains étudiés. Il semble clair également que ce sont les fondateurs du mouvement qui s'écartent le plus des postulats théoriques et idéologiques énoncés dans le *Manifeste* alors que ce sont les écrivains prolétariens qui, paradoxalement, s'y conforment le plus. Si l'on considère cependant que les promoteurs percevaient le populisme dans un sens très large, qu'ils ne prescrivaient ni technique ni thématique précises et ne souhaitaient pas même constituer une véritable école, il est difficile d'affirmer que Thérive et Lemonnier ne sont pas de « vrais populistes ». Cette imprécision des fondements théoriques du populisme laisse la porte ouverte à toutes les dérives et il devient, en considérant les romans des fondateurs parus autour de 1930, bien délicat de dire quel auteur fait du populisme et quel autre s'en éloigne. Le fait que le populisme à la Thérive et Lemonnier impose souvent un effort au lecteur pour relier leurs romans au courant populiste ne nous laisse certes pas sans questionnements. Comment se fait-il que des romanciers tel Dabit, ou encore des romans comme *Pique-Puce* de Louis Chaffurin, soient d'emblée proclamés populistes, tandis que des romans comme en produisent les chefs de file de l'école populaire soient

associés difficilement au mouvement ? Se pourrait-il qu'il ne ressorte qu'une chose de la théorie de Thérive et Lemonnier, qui se formulerait aussi simplement que cela : « éviter les bourgeois oisifs qui s'analysent » ? Faut-il en ce cas se référer aux propos de Thérive, qui donne au roman populiste des définitions telles que « tout roman qui présente des personnages ayant une vie sociale, quelle qu'elle soit<sup>1</sup> » et laisser tomber toute forme de compréhension explicite de ce que peut produire un romancier populiste ? Non, si nous prenons en compte la globalité de la production. Au-delà de ce qu'ont écrit les fondateurs, les romans populistes se reconnaissent aisément. La proclamation précipitée et non prémeditée d'une nouvelle école littéraire dans la revue *L'Œuvre*, ainsi que les propos ultérieurs des fondateurs, qui ne donnent aucune balise explicite au mouvement, expliquent probablement en partie cette difficulté à obtenir une définition exhaustive et complète de ce qu'était le populisme. Les réactions, nombreuses et enflammées, qu'a suscitées la fondation de l'école furent aussi une raison du succès que cette dernière a connu dans les années 1930 malgré la largesse des préceptes à observer et nonobstant les liens entre la théorie et la pratique. En effet, cette nouvelle école a, de façon certaine, muni l'institution littéraire de l'époque de critères appréciatifs fort commodes. Ce n'est pas sans raison que la critique s'est ruée sur le mot et a forgé une « catégorie populiste », utilisant abondamment le terme de Thérive et Lemonnier et l'appliquant comme un critère distinctif privilégié, afin de classer ce qui devint une masse informe de romans qu'il aurait été difficile de catégoriser autrement. Et le fait de représenter les petites gens dans leur quotidien demeure encore le meilleur des traits distinctifs des romans populistes.

---

<sup>1</sup> Frédéric Lefèvre, *Une heure avec... [André Thérive]*, VIe série, Flammarion, 1933, p. 97.

Si nous cherchons maintenant à caractériser de façon plus spécifique la production littéraire populiste de l'époque du *Manifeste* dans son ensemble, nous pouvons remarquer certaines choses qui sont communes à pratiquement toutes les œuvres. Le trait qui est le plus marqué et que nous retrouvons dans pratiquement tous les romans est le pessimisme. D'ailleurs, prolifèrent dans tout le romanesque de l'entre-deux-guerres les héros faibles, incertains, des âmes en peine qui, atteints de ce que Marcel Arland a qualifié de « nouveau mal du siècle », sont destinés à une vie d'impuissance et d'inaction, des ratés velléitaires ; des héros qu'un destin monotone guide vers quelque chose de bien peu glorieux, emportés par le courant d'une vie médiocre, routinière, abêtissante. Leurs maux, sans remèdes, les plongent ainsi dans une solitude désespérante, et la vie s'égrène au jour le jour, sans que nous voyions poindre quelque espoir. Leur fondamentale impuissance les confine dans un univers fermé. Le découragement de la décennie d'après-guerre a fortement orienté la production romanesque en ce sens. Dans cette perspective, tous les romanciers populistes, y compris Thérive et Lemonnier, s'inscrivaient parfaitement dans leur époque, mais se sont exposés du même coup à l'oubli dans lequel ils ont sombré.

« Bruno Curatolo remarquait qu'il y avait une constante dans les œuvres des écrivains [méconnus de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle] qui avaient fait l'objet d'une étude dans la rubrique « La revue littéraire » [de la revue Roman 20-50] entre 1987 et 2000 : le pessimisme<sup>2</sup> ». Cette dimension des œuvres coexistait bien mal avec la vague d'engagement des écrivains des années 1930 qui a éclipsé nombres d'œuvres plus défaitistes.

D'autres caractéristiques regroupent aussi les romans populistes auxquels nous nous sommes intéressés. La faiblesse de l'intrigue dans les romans populistes vient non

---

<sup>2</sup> François Ouellet sur son site : [wwwens.uqac.ca/~fouellet](http://wwwens.uqac.ca/~fouellet).

seulement d'une volonté de montrer la régularité de la misère des personnages, mais d'en montrer le caractère inéluctable et sans appel. Elle résulte aussi de l'absence de quête de ces faux héros, plus apathiques et résignés que décidés à vaincre la médiocrité de leur situation. L'absence d'intrigue forte donne aux romans cette atmosphère lourde et parfois un peu monotone qui rend par ailleurs si réaliste et efficace la description des misères quotidiennes. Le roman prend la forme de la vie des pauvres gens : il est sans éclat, sans péripéties majeures, sans espoir. La monotonie de la routine et la stérilité de la pensée des personnages donnent lieu à une trame narrative qui se rapproche ainsi du style « documentaire » et qui sacrifie le romanesque et les aventures d'un héros aux peintures des réalités de toute une classe à l'intérieur d'une tranche de vie. Cette façon « socialiste » de mettre en scène une classe plutôt qu'un personnage principal, de représenter la masse, concerne cependant davantage les auteurs prolétariens puisque les populistes, et surtout Thérive et Lemonnier, demeurent plus traditionnalistes dans la structure de leurs romans. Les deux fondateurs s'écartent de plus de la production romanesque du courant qu'ils ont théorisé en ce qu'ils s'intéressent davantage à l'âme de leurs personnages qu'à leurs conditions de vie modestes, ce qui rapproche leurs œuvres davantage du roman psychologique que du roman populaire, mais qui correspond toutefois à leur objectif d'étudier l'âme des humbles. Chez les autres auteurs, les héros ont des personnalités assez schématiques, pour ne pas dire inexistantes, représentant ainsi toute une classe de gens aux prises avec un destin qui ne leur donne aucun répit et contre lequel ils ne peuvent rien. Les héros sont par ailleurs souvent représentés comme des automates, le luxe d'une pensée complexe n'étant pas à leur portée. Les soucis matériels sont également bien réels et constituent un élément déterminant dans le déroulement de

l'intrigue. Le désœuvrement moral est une constante chez l'ensemble des personnages populistes, qui sont aliénés par leurs conditions de vie ou agités par des inquiétudes qui minent encore davantage leur qualité de vie. Chez les fondateurs, cependant, nous retrouvons des personnages qui ne se soucient guère de leur modeste situation, puisque leur drame est tout intérieur. Ils mettent en scène des névrosés qui sont aux prises avec les idées fixes ou des angoisses incontrôlables et s'assimilent davantage aux conventionnels héros bourgeois des romans d'analyse. Leurs problèmes se situent à un autre niveau que celui des personnages populistes en général.

Nous ne pouvons pas affirmer que Thérive et Lemonnier ne rendent justice à l'idéologie populaire d'aucune façon, il y a bien eu un effort, une pensée, une théorisation afin de mettre le peuple à l'avant-scène, mais nous voyons cependant dans leur profession de foi plutôt une réaction qu'une action. Ils privilégient le peuple afin de se dissocier d'une classe sociale en déclin, pour manifester leur répugnance face à la littérature moderne et proposer un assainissement des caractéristiques du genre romanesque. C'est probablement ce qui explique le plus le fait qu'on ait pu douter de leur sincérité et que, du point de vue de la valeur littéraire, « généralement, le romancier « populaire » décrit la vie populaire avec sympathie parce qu'il y découvre des aspects *pittoresques*. Cette attitude n'est pas dépourvue de paternalisme. Fidèles, pour l'essentiel, à la doctrine de « l'art pour l'art », Lemonnier et ses disciples ont beau proclamer que cet art doit être « rattaché à la vie », aucune de leurs œuvres n'échappe au conformisme<sup>3</sup> ». Il n'est ainsi pas impensable que les auteurs populaires soient disparus du paysage littéraire en partie pour cette raison.

---

<sup>3</sup>André Daspre (dir.), *Manuel d'histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions Sociales, 1982, tome 5, p. 306.

Le manque d'engagement fait aussi partie des raisons pour lesquelles les populistes n'ont pas retenu l'attention de l'histoire littéraire. Malgré leur préférence pour le roman qui montre la réalité par rapport au roman purement engagé, des écrivains comme Louis Guilloux et Henry Poulaille, écrivains prolétaires, sont moins ignorés que les romanciers populistes. L'intérêt qu'on leur porte n'est pas sans lien avec leur implication, dans le Parti communiste chez Guilloux et dans la cause de l'autonomie artistique et intellectuelle du peuple chez Poulaille. Les écrivains populistes, eux, ne faisaient que prôner un art moins bourgeois, mais tout en montrant le peuple à travers le miroir un peu déformant de leur supériorité.

Évidemment, les commentaires ci-dessus ne peuvent être que des remarques préliminaires, puisque le corpus choisi, forcément incomplet, comporte nécessairement des lacunes. Il ressort pourtant de cette première investigation à travers la littérature populaire la nette impression que les auteurs les plus populistes sont probablement ceux qui, issus du peuple, refusaient d'être associés et même, dans le cas de Poulaille, de reconnaître le populisme comme mouvement littéraire légitime. En fonction de critères purement littéraires, nous pouvons sans contredit classer les écrivains prolétariens dans le courant populaire et affirmer que la confusion qui règne aujourd'hui entre littérature populaire et littérature prolétarienne est fort compréhensible. Après tout, les auteurs proprement populistes sont tous tombés dans l'oubli, ainsi que le *Manifeste du roman populaire* et les quelques autres publications qui rendent compte des efforts théoriques de Thérive et Lemonnier. La querelle même entre ces deux facettes de la littérature du peuple ne fait plus guère l'objet d'études importantes. Ce qu'il nous reste, c'est une

définition assez vague de ce que fut cette école et il faut admettre que les romans prolétariens s'y conforment.

Il est malgré tout anormal que l'école populiste soit de nos jours absente des manuels d'histoires littéraires. Malgré l'imprécision des postulats théoriques et les quelques « déviations » artistiques des fondateurs, l'école populiste rassembla passablement de membres et fit éclore un débat d'envergure internationale. Comme le disait Jacques Roger, le populisme fut l'<sup>1</sup> « un des premiers symptômes du nouvel esprit qui devait marquer les années 30. Il constituait un effort louable pour sortir des marécages de l'intériorité et du subjectivisme, pour retrouver le poids du monde réel, pour atteindre à la vérité et à la simplicité de la vie<sup>4</sup> ». L'ancrage idéologique, la relative incapacité des bourgeois de représenter le peuple et la réaction des auteurs prolétariens n'est pas un phénomène anodin de la littérature de l'entre-deux-guerres et mérite une réévaluation.

« De façon générale, l'histoire littéraire du roman français au XX<sup>e</sup> siècle devait s'écrire à partir de [...] clivages philosophiques et esthétiques, ne faisant de place, en marges de ces grandes tendances, qu'aux œuvres de quelques écrivains consacrés d'avant l'existentialisme, (Proust, Gide, Céline, Giono, Mauriac, etc.) ou d'après le Nouveau Roman (Perec, Le Clézio, Yourcenar, Tournier, etc.)<sup>5</sup> »

C'est ainsi que même si le populisme ne constitue pas le courant majeur de la littérature de l'entre-deux-guerres, il mérite qu'on s'y arrête, ne serait-ce que pour constater l'échec des efforts déployés dans une époque de désarroi moral et pour introduire à ce qui fut retenu comme majeur, reléguant le populisme aux oubliettes. À la fois en marge des révolutionnaires du roman et des révolutionnaires politiques, il est légitime de se demander s'il n'est pas demeuré dans l'ombre des romanciers importants dont l'œuvre serait significative pour la compréhension de l'époque et auxquels l'histoire

---

<sup>4</sup> Jacques Roger (dir.), *Histoire de la littérature française : du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969-1970, tome 2, (coll. « U »), p. 931.

<sup>5</sup> François Ouellet, *op. cit.*

littéraire actuelle devrait s'intéresser davantage. L'histoire littéraire étant très sélective, il m'apparaît essentiel de se pencher sur ces oubliés, afin soit de leur redonner la place qu'ils méritent, soit de les laisser reposer dans un anonymat bien mérité. Nous sommes d'ailleurs encouragés dans ce sens par les nombreuses rééditions des romans d'Eugène Dabit, tête d'affiche du courant populiste, et de l'intérêt croissant pour ce romancier qui s'impose de plus en plus comme l'un des grands écrivains du XX<sup>e</sup> siècle.

## BIBLIOGRAPHIE

### Dictionnaires

*Dictionnaire de la littérature française*, XX<sup>e</sup> siècle, Préface de Bertrand Poirot-Delpech, Paris, Albin-Michel, coll. « Encyclopaedia Universalis (Firme) », 2000, 894 p.

*Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009, 2837 p., ainsi que les éditions de 2005, 2006 et 2007.

ARON Paul, (dir.), *le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 634 p.

BOISDEFFRE, Pierre de. et MARILL, René (dir.), *Dictionnaire de littérature contemporaine 1960-1962*, Paris, Éditions universitaires, 1962, 679 p.

BOURIN André et ROUSSELOT, Jean (dir.), *Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, Paris, Larousse, coll. « Les Dictionnaires de l'homme du XX<sup>e</sup> siècle », 1966, 255 p.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de (dir.), *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Paris, Larousse, 2001, 2 volumes.

GIRARD, Marcel, *Guide illustré de la littérature française moderne : (de 1918 à nos jours)*, Paris, Seghers, 1954, 350 p.

GRENTÉ, Georges, cardinal (dir.), *Dictionnaire des lettres françaises*, Paris, A. Fayard, 1951-1971, 5 tomes en 7 volumes.

REY, Alain et HORDÉ, Tristan (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, 3 volumes.

## Histoire littéraire

- ALBÉRÈS, R.-M., *Bilan littéraire du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Montaigne, 1956, 272 p.
- AUTRAND, Michel, *Le XX<sup>e</sup> siècle : littérature française*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, 191 p.
- BANCQUART, Marie-Claude et CAHNÉ, Pierre-Alain, *Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1993, 564 p.
- BILLY, André, *L'époque contemporaine (1905-1930)*, Paris, Jules Tallandier, 1956, 366 p.
- BRUNEL, Patrick, *La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres supérieures », 2005, 248 p.
- CHAIGNE, Louis, *Les lettres contemporaines*, Paris, Del Duca, coll. « Histoire de la littérature française / J. Calvet », 1964, 678 p.
- CLOUARD, Henri, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours (de 1905 à 1940)*, Paris, Albin Michel, 1949, 699 p.
- CRÉMIEUX, Benjamin, *Inquiétude et reconstruction*, Paris, R.-A. Corrêa, 1931, 270 p.
- DASPRE, André (dir.), *Manuel d'histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions Sociales, 1982, 6 tomes.
- FAVRE, Robert (dir.), *La littérature française, histoire et perspectives*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998, 276 p.
- GROOS, René et TRUC, Gonzague, *Les Lettres*, Paris, Denoël et Steele, coll. « Tableau du XX<sup>e</sup> siècle : 1900-1933 », 1934, 354 p.
- GUISSARD, Lucien, *Écrits de notre temps*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1961, 309 p.
- MITTERAND, Henri, *Littérature : textes et documents*, Introduction historique de Pierre Miquel, Paris, Nathan, coll. « Henri Mitterand », 1989, 896 p.
- MITTERAND, Henri, *L'illusion réaliste : De Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994, 203 p.
- NIOGRET, Philippe, *La revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres, 1923-1939*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2004, 318 p.
- PRIGENT, Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire*, Paris, Quadrige/PUF, 2006, 3 tomes.

RABATÉ, Dominique, *Le roman français depuis 1900*, Paris, PUF, 1998, 127 p.

RAIMOND, Michel, *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, 5<sup>e</sup> éd., Paris, José Corti, 1966, 539 p.

ROGER, Jacques (dir.), *Histoire de la littérature française : du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Librairie Armand Colin, coll. « U », 1969-1970, 2 tomes.

RUMILLY, Robert, *Littérature française moderne (Panorama)*, Montréal, Librairie d'Action Canadienne-Française limitée, 1931, 225 p.

SCHINZ, Albert, *L'année littéraire mil neuf cent trente-deux*, The modern language journal, vol. XVII, mars 1933 no 6.

SCHINZ, Albert, *L'année littéraire mil neuf cent trente-quatre*, The modern language journal, vol. XIX, mai 1935 no 8.

SÉNÉCHAL, Christian, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris, Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, 1934, 463 p.

SIMON, Pierre-Henri, *Histoire de la littérature française au XX<sup>e</sup> siècle : 1900-1950*, Paris, Armand Colin, coll. « U18 », 1967, 2 tomes.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Pierre Belfond, coll. « Agora », 1990, 227 p.

THÉRENTY, Marie-Ève, *Les mouvements littéraires du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hatier, 2001, 159 p.

TONNET-LACROIX, Éliane, *La littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris, Nathan, 1993, 221 p.

TOURET, Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, 2 tomes.

WOLF, Nelly, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990, 264 p.

## **Populisme**

« Le prix populiste », *Plaine commune*, [www.plainecommune.fr](http://www.plainecommune.fr), p. 369.

Revue *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman au XX<sup>e</sup> siècle*, numéro consacré en partie à Eugène Dabit, no 18, décembre 1994.

ASSOULINE, Pierre, « L'actualité littéraire- « Vous avez dit « populiste »? » », *Le monde.fr*, 11 juillet 2005, [www.lemonde.fr](http://www.lemonde.fr).

BOISSON, Marius, « Populisme, nouvelle école », *Comoedia*, 6 septembre 1929.

CAVANNA, François, « « Populisme ». Un mot qui n'a pas de chance », *L'Écho du Pas-de-Calais*, n°58, octobre 2004, consulté [En ligne], Adresse URL : [www.echo62.com](http://www.echo62.com).

GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude, *Le savant et le populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1989, 260 p.

MARTIN-CHAUFFIER, Louis, « Le populisme », *Les lettres*, juin 1930, p. 20-25.

LEFÈVRE, Frédéric, *Une heure avec... [André Thérive]*, Vle série, Flammarion, 1933, p. 82 à 104.

LEMONNIER, Léon, *Manifeste du roman populiste*, Paris, Jacques Bernard, La Centaine, 1929, 84 p.

LEMONNIER, Léon, *Populisme*, Paris, Renaissance du livre, 1931, 212 p.

LEMONNIER, Léon, « Populisme 45 », *Gavroche*, n° 42, 14 juin 1945.

PAVEAU, Anne-Marie, « Le « roman populiste » : enjeux d'une étiquette littéraire », *Discours populistes*, 1998, Fascicule 55, p. 45 à 59.

PLANHOL, René, « L'erreur du populisme », *La nouvelle lanterne*, n° 29, 11 novembre 1929, p. 561-576.

RENARD, Paul, *L'Action Française et la vie littéraire (1931-1944)*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003, 216 p.

STÉPHAN, Raoul, « Le populisme et le roman populiste », *La Grande Revue*, juillet 1938, p. 512 à 523.

THÉRIVE, André, « Plaidoyer pour le naturalisme », *Comoedia*, 3 mai 1927.

THÉRIVE, André, « Populistes et prolétariens », *Marianne*, 29 mai 1935.

TRUC, Gonzague, « Du roman et de l'erreur du populisme », *Comoedia*, 10 décembre 1929.

## Littérature prolétarienne

*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 2006, textes réunis par Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, 396 p.

A. LOFFIER, Paul, *Chronique de la littérature prolétarienne française de 1930 à 1939*, Rodez, Éditions Subervie, 1967, 84 p.

ARVIDSSON, Karl-Anders, *Henri Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*, Paris, Jean Touzot – Libraire éditeur, 1988, 288 p.

DUSSERT, Éric, « Michel Ragon : la mémoire des deux rives », *Le matricule des Anges*, numéro 22 de janvier-mars 1998.

POULAILLE, Henry, *La littérature et le peuple : Nouvel Âge littéraire 2*, Préface de Jérôme Radwan, Paris, Les Amis d'Henry Poulaille et Plein Chant, 2003, 487 p.

POULAILLE, Henry, *Nouvel âge littéraire*, Paris, Librairie Valois, 1930, 448 p.

RAGON, Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Paris, Albin Michel, 1974, 311 p.

## Littérature populaire

MIGOZZI, Jacques, « Littérature(s) populaires(s) : un objet protéiforme », *Hermès*, 2005, Fascicule 42, p. 95 à 100.

## Critiques de romans

ARLAND, Marcel, « *Noir et or*, par André Thérive », *Nouvelle Revue française*, janvier 1931, p. 123-125.

ARLAND, Marcel, « Chronique des romans – *Anna*, par André Thérive », *Nouvelle Revue française*, février 1933, p. 315-317.

ARLAND, Marcel, « *Fils du jour*, par André Thérive », *Nouvelle Revue française*, septembre 1936, p. 541-542.

BERNARD, Marc, « *Villa Oasis ou Les faux bourgeois*, par Eugène Dabit », *Nouvelle Revue française*, juillet 1932, p. 127-129.

BERNARD, Marc, « *Faubourgs de Paris*, par Eugène Dabit », *Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> août 1933, p. 288-290.

BERNARD, Marc, « *Zone verte*, par Eugène Dabit », *Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> février 1936, p. 281-282.

CHARPENTIER, John, « *Entente cordiale* par Léon Lemonnier », *Mercure de France*, 15 mai 1924, p. 167.

CHARPENTIER, John « *La maîtresse au cœur simple* par Léon Lemonnier », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> janvier 1925, p. 175.

CHARPENTIER, John, « *L'amour interdit* par Léon Lemonnier », *Mercure de France*, 15 octobre 1925, p. 469-470.

CHARPENTIER, John, « *La revanche* par André Thérive », *Mercure de France*, 15 décembre 1925, p. 714-715.

CHARPENTIER, John, « *Les souffrances perdues* par André Thérive », *Mercure de France*, 15 mars 1927, p. 665-667.

CHARPENTIER, John « *Sans âme* par André Thérive », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> avril 1928, p. 146-148.

CHARPENTIER, John, « *L'amour et les soupçons* par Léon Lemonnier », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> mai 1928, p. 666-667.

CHARPENTIER, John « *Le charbon ardent* par André Thérive », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> décembre 1929, p. 417-418.

CHARPENTIER, John, « *Le baiser de Satan*, par Léon Lemonnier », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> mars 1930, p. 402-403.

CHARPENTIER, John, « *L'Hôtel du Nord* par Eugène Dabit », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> mars 1930, p. 403-404.

CHARPENTIER, John, « *Noir et Or* par André Thérive », *Mercure de France*, 15 février 1931, p. 135-137.

CHARPENTIER, John, « *L'Hôtel du Nord* par Eugène Dabit », *Mercure de France*, 15 février 1931, p. 140-141.

CHARPENTIER, John, « *Les destins sont solidaires* par Léon Lemonnier », *Mercure de France*, 15 juin 1931, p. 643-644.

CHARENTIER, John « *Villa Oasis ou Les faux bourgeois* par Eugène Dabit », *Mercure de France*, 15 septembre 1932, p. 654-655.

CHARPENTIER, John, « *Anna* par André Thérive », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> décembre 1932, p. 412-413.

CHARPENTIER, John, « *Un mort tout neuf* par Eugène Dabit », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> septembre 1934, p. 365-366.

CHARPENTIER, John, « *Le troupeau galeux* par André Thérive », *Mercure de France*, 15 décembre 1934, p. 577-578.

FERNANDEZ, Ramon, « *Le charbon ardent*, par André Thérive », *Nouvelle Revue française*, février 1930, p. 276-277.

FERNANDEZ, Ramon, « Le livre de la semaine – *Anna* par André Thérive », *Marianne*, 30 novembre 1932.

FERNANDEZ, Ramon, « Le livre de la semaine - *Faubourgs de Paris*, par Eugène Dabit », *Marianne*, 22 février 1933.

FERNANDEZ, Ramon, « Le livre de la semaine – *Des ouvriers qui écrivent* (Préface d'Eugène Dabit) », *Marianne*, 21 février 1934.

FERNANDEZ, Ramon, « Le livre de la semaine – *Le troupeau galeux*, par André Thérive », *Marianne*, 23 janvier 1935.

MARCEL, Gabriel, « *Le plus grand péché*, par André Thérive », *Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> mai 1924, p. 635-636.

MARCEL, Gabriel, « *Les souffrances perdues*, par André Thérive », *Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> juillet 1927, p. 115-116.

NIZAN Paul, *Articles littéraires et politiques I*, Anne Mathieu, édit., Préface de Jacques Deguy, Nantes, éd. Joseph K, 2005, 576 p.

POURRAT, Henri, « *Petit-Louis*, par Eugène Dabit », *Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> janvier 1931, p. 444-445.

PRÉVOST, Jean, « *L'Hôtel du Nord*, par Eugène Dabit », *Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> janvier 1930 p. 129-131.

### Écrivains méconnus

ALLUIN, Bernard et CURATOLO, Bruno (dir.), *La revue littéraire. Du succès oublié à la renaissance posthume : quinze romanciers contemporains réédités*, Actes du colloque La Revue littéraire, tenu à l'université Charles de Gaulle-Lille III, les 15 et 16 mai 1998, actes no 6, Dijon, Centre le Texte et l'édition, 2000, 257 p.

CURATOLO, Bruno et POIRIER, Jacques (dir.), *Les revues littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Dijon, Le texte et l'édition, 2002, p.175-181.

OUELLET, François, « Méconnus faute de mieux », *Études littéraires*, vol. 36, no 3, printemps 2005, p. 7-11.

OUELLET, François, [wwwens.uqac.ca/~fouellet](http://wwwens.uqac.ca/~fouellet).

### Autres

AIMERY, Christiane, *Joris-Karl Huysmans*, Paris, Caritas, coll. « Visages et souvenirs », 1956, 135 p.

GONCOURT, Edmond et Jules, *Préfaces et manifestes littéraires*, Préface d'Hubert Juin, Genève, Slatkine Reprints, 1980, 248 p.

MARTINO, Pierre, *Le naturalisme français (1870-1895)*, Paris, Librairie Armand Colin, coll. « U2 », 1969, 206 p.

### Romans

CHAFFURIN, Louis, *Pique-Puce*, Paris, Ernest Flammarion éditeur, 1928, 255 p.

COULLET-TEISSIER, Antonine, *Chambre à louer*, Paris, Grasset, 1931, 257 p.

COULLET-TEISSIER, Antonine, *Marthe, femme seule*, Paris, Renaissance du livre, 1929, 250 p.

DABIT, Eugène, *L'Hôtel du nord*, Paris, Denoël, 2004, coll. « folio », 218 p.

DABIT, Eugène, *Petit-Louis*, Postface de Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1930, renouvelé en 1958 ; et 1988, pour la postface, 272 p.

DABIT, Eugène, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1998, 239 p.

GONCOURT, Edmond et Jules, *Germinie Lacerteux*, Préface de Nadine Satiat, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1990, 308 p.

GUILLOUX, Louis, *La Maison du peuple* suivi de *Compagnons*, Préface d'Albert Camus, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1953, 199 p.

HUYSMANS, J.-K., *À rebours*, Préface de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1977, 433 p.

HUYSMANS, J.-K., *En rade*, Préface de Jean Borie, Paris, Gallimard, coll. « folio classique »), 1984, 245 p.

HUYSMANS, J.-K., *Marthe, histoire d'une fille*, suivi de *Les sœurs Vatard*, Préface d'Hubert Juin, Paris, 10|18, série « Fins de Siècles », 1975, 445 p.

LEMONNIER, Léon, *La femme sans péché*, Paris, Ernest Flammarion, 1927, 246 p.

LEMONNIER, Léon, *L'amour et les soupçons*, Paris, Ernest Flammarion, 1930, 246 p.

LEMONNIER, Léon, *La maîtresse au cœur simple*, Paris, Ernest Flammarion, 1924, 248 p.

LEMONNIER, Léon, *Les destins sont solidaires*, Paris, Ernest Flammarion, 1931, 284 p.

MAUPASSANT, Guy de, *Bel-Ami*, Préface de Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1973, 438 p.

MAUPASSANT, Guy de, *Pierre et Jean*, Préface de Bernard Pingaud, Paris Gallimard, coll. « folio classique », 1982, 282 p.

MAUPASSANT, Guy de, *Une vie*, Paris, L. Conard, coll. « Œuvres complètes de Guy de Maupassant », 1908, 388 p.

PALLU, Jean, *L'usine*, Paris, Rieder, 1931, 246 p.

PALLU, Jean, *Port d'escale*, Paris, Rieder, 1931, 303 p.

POLLÈS, Henri, *Sophie de Tréguier*, France loisirs; Édition : Nouvelle éd. Refondue, 1984, 240 p.

POULAILLE Henry, *Les damnés de la terre 1906-1910*, Paris, Les bons caractères, coll. « Romans », 2007, 445 p.

THÉRIVE, André, *Anna*, Paris, Bernard Grasset, 1932, 288 p.

THÉRIVE André, *La revanche*, Paris, Ferenczi et Fils, 1925, 158 p.

THÉRIVE, André, *Le Charbon ardent*, Paris, Grasset, coll. « Cahiers verts », 1929, 287 p.

THÉRIVE, André, *Le plus grand péché*, Paris, Grasset, 1924, 314 p.

THÉRIVE, André, *Sans âme*, Paris, Grasset, coll. « Les écrits », 1928, 274 p.

ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, Préface de Jean-Louis Bory, Édition établie et annotée par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1978, 566 p.