

Zeitschrift:	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber:	Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band:	4 (1971)
Heft:	1
Artikel:	Henry Poulaille et l'authenticité
Autor:	Kottis, Micheline
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869761

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

HENRY POULAILLE ET L'AUTHENTICITÉ

« [...] l'authenticité, la recherche de l'identité »
(H. Poulaille, à propos de *L'Amour du Monde*, 1925)

Henry Poulaille, né en décembre 1896, est fils d'ouvrier et ouvrier lui-même jusqu'à son entrée chez Grasset en 1923. C'est chez cet éditeur qu'il fait campagne pour la littérature prolétarienne, se dévoue à la cause des écrivains « qu'il aime », plus particulièrement des écrivains ouvriers et militants syndicalistes, et publie, entre autres travaux, son œuvre romanesque.

L'authenticité est définie par Henry Poulaille dans de nombreux articles, parus dès 1924 et jusqu'en 1956, fondés sur l'œuvre de Ramuz. Celui-ci, qui développait sa conception de l'authenticité du langage dans sa *Lettre à Bernard Grasset*¹, apportait par son œuvre la preuve d'une « identité » possible entre l'écriture et le réel perçu, objet de cette écriture ; sur cette base pouvait se définir un réalisme exact.

Ramuz et Poulaille sont d'accord sur ce point : pour tenter de rendre le réel avec exactitude, il faut un langage différent de la langue écrite traditionnelle. Pour Ramuz, l'écart entre la langue écrite « classique », produit du XVII^e siècle, et la langue parlée est devenu si important, notamment dans les pays francophones, qu'il n'est plus possible à un écrivain de s'exprimer en « bon » français sans être infidèle à la réalité qu'il perçoit. Henry Poulaille de son côté pose le problème sur le plan politique et social en faisant ressortir le caractère de classe de la littérature bourgeoise et en revendiquant le droit à l'expression pour les travailleurs « de l'usine, de la mine et des champs ». Il s'agit moins de créer une nouvelle langue que de transcrire en la transposant la langue parlée par les gens auxquels l'écrivain appartient par ses origines, vaudoises pour Ramuz,

¹ C.-F. Ramuz, *Salutation paysanne*, précédé d'une *Lettre à Bernard Grasset*, Grasset, Paris, 1929.

prolétariennes pour Poulaille. Ces deux écrivains se découvrent une conception commune de l'expression littéraire : il n'y a pas d'authenticité sans contact permanent avec le réel ; c'est pourquoi cette langue parlée elle-même n'exprime la réalité que lorsqu'elle est en prise directe sur la vie de métier et sur la vie quotidienne : celle des vigneron vaudois pour Ramuz et, pour Poulaille, celle de l'ouvrier parisien.

* * *

« Il ne s'agit pas de photographier le réel, de le sténographier, mais de le montrer dans toute sa signification vivante. »

(H. Poulaille, *Nouvel Age littéraire*, 1930)

La première œuvre romanesque d'Henry Poulaille, *Ils étaient quatre* (1925)¹, est dédiée à Ramuz. D'un fait divers banal — quatre soldats s'égarent dans des grottes jurassiennes qu'ils explorent un jour de permission — Poulaille extrait la trame d'une intrigue tendue qui se termine tragiquement pour les quatre personnages. La tension dramatique est encore soutenue par l'absurdité de cette aventure qui finit mal. Dans ce roman, l'auteur s'attache à transcrire la langue de ses camarades de régiment, à les faire revivre à travers elle. Comme chez Ramuz, la transcription de la langue parlée n'est pas littérale, mais transposition syntaxique d'une manière de sentir et de voir. De telle sorte que, mimant le réel, l'écriture en reconstitue la démarche. C'est la « langue geste » dont parle Ramuz dans sa *Lettre à Bernard Grasset*. C'est elle que Poulaille apprécie dans *Pour ou contre C.-F. Ramuz* :

Tel groupe discute-t-il, Ramuz nous schématise cette discussion : des gens parlent, quelques phrases, ça et là, triées parmi celles qu'ils disent. Chacune des paroles conservées est, de ce fait, non une approximation d'un état d'âme, mais son reflet exact...²

Dans les passages de *Ils étaient quatre* que nous allons citer, Henry Poulaille emploie les mêmes moyens :

Une galerie superbe que cette galerie, mais le dallage est plutôt précaire, quand même... formé de planches jointes,

¹ Pour les précisions d'ordre bibliographique, voir p. 16.

² *Pour ou contre C.-F. Ramuz*, p. 31.

du genre de celles de la passerelle d'accès. C'est une passerelle plutôt — ça ne prétend qu'à être ça sans doute ! — et il y a une main courante de fer, de chaque côté, pour éviter les accidents, car sous eux c'est le vide qu'il y a¹.

L'hésitation des protagonistes devant les objets qu'ils ont à identifier — ici, le dallage de la grotte — se traduit sur le plan de l'expression par des mots à faible contenu sémantique tels que le démonstratif neutre et les indéfinis : « ça, on, plutôt, quand même, du genre de ».

La simplicité de leur vocabulaire les constraint à des redondances et à des tournures explétives: « une galerie superbe que cette galerie, il y a, c'est le vide qu'il y a ». Le rythme du récit s'en trouve ralenti d'autant, reproduisant la difficulté qu'éprouvent les personnages à exprimer le monde qui les entoure. Enfin l'auteur, par souci d'identité, ne se dissocie pas de ses personnages, en épouse les réactions dans un dialogue où le style indirect libre se distingue difficilement du style direct :

Puis ils étaient venus pour ça, pour voir, n'est-ce pas ?²

La distance que le pronom de la 3^e personne semble mettre entre les personnages et le narrateur est abolie par une expression directe : « n'est-ce pas ».

La voie ramuzienne oriente Poulaille dans une recherche propre, celle d'une écriture cinématique susceptible d'exprimer le mouvement et d'en restituer le rythme par les procédés cinématographiques transposés par l'écriture : c'est *Le Train fou* (1928). L'œuvre est une réussite. Elle doit son originalité aux déplacements d'une caméra imaginaire que manieraient les personnages (vues de face depuis la locomotive ou travelling avant, pp. 73-77 ; travelling latéral opéré par les voyageurs, pp. 121-123), ou encore le narrateur (vue panoramique, pp. 127-128) et qui rend compte pour le lecteur de la vitesse du train, de l'accélération de la machine qui s'emballe puis ralentit :

Un bois, un long bois qui n'est qu'une rangée d'arbres, rejetée en arrière. Et des maisons s'inscrivent furtives, sur le vaste échiquier noir de l'horizon.

¹ *Ils étaient quatre*, Denoël, Paris, 1950, p. 16.

² Ibid., p. 13.

C'est comme une course effrayée. Devant la bête folle qui traverse, encore tenue prisonnière par le double fil d'acier sur lequel elle tangue, elles fuient, montant les unes sur les autres, culbutant (semblant des objets lancés par un prestidigitateur qui ne se soucierait que du lancer). Elles tombent sans bruit. Le seul bruit de la machine traînant ses dix wagons où s'inquiètent, s'agitent, crient les quatre cents et quelque voyageurs qui assistent désespérés, à cette course à l'abîme¹.

Comme dans la technique cinématographique du « taxi », c'est le paysage vu du train qui se déplace. L'accélération est rendue par la confrontation des objets déformés par la vitesse avec leur aspect habituel :

Tout a perdu son volume, son poids, sa densité, tout n'est qu'une ombre, amas d'ombres. Cherchez la ville, le bourg, sous ce fouillis d'arbres dont les branches semblent d'ouate. Cette toison épaisse a dû recouvrir la ville et ses environs. Elle faisait bien dix fois, vingt fois leur superficie. Sous elle, c'est une pincée d'épingles dans un champ d'herbes hautes.

Tout est ainsi rapetissé, rabougri, changé, les nuages là-haut sont des fumées grises; la buée que la lune souffle, l'eau parfois vit d'un reflet, mais qui n'a pas de durée. Ce lac, une pièce d'argent qui luit et tout de suite, il pâlit, s'éteint, luciole.

Un pont métallique vibre l'espace d'un ahanement plaintif. Et le lac disparaît comme bu, se précipite vers le fouillis d'arbres et de maisons là-bas, pour les noyer, les submerger...

Non. Jeu d'optique. Mirage !

Car aussitôt, tout est debout, s'est relevé. Mais on ne peut le voir, reperdu dans le noir lointain, et devant, de gauche à droite, revoici des maisons, des bois, des champs qui viennent à vous et disparaissent, dansent et s'estompent.

Jonglerie.

Dans le tableau trouble de la nuit, le train fantôme passe comme un trait de feu, et sur son passage, tout craque, lâche, s'aplatit, s'évanouit².

¹ *Le Train fou*, p. 77.

² Ibid., p. 123.

Le train poursuit sa course. Les gares brillamment éclairées sont l'éclair d'un briquet qui, sa lueur dite, s'éteint, ou la flamme d'une allumette que le vent souffle.

Les grandes villes avec le pointillage électrique des usines ne sont plus que des vers luisants épars dans l'immense nappe noire, où bâtisses, rues, monuments semblent des ruines apocalyptiques.

C'est un pays de cauchemar qu'on traverse.

Tout a perdu son caractère; ombres, formes n'ont plus de contours, venant en paquets, écrasés.

Tout s'est atténué, disloqué, rapetissé sous le vent de la vitesse.

Les poteaux se rejoignent si vite qu'ils s'enchevêtrent, simples lianes que balance la tempête, pailles que le simple déplacement de l'air écarte, brise, broye. Les haltes, les maisonnettes des garde-barrières sont sur la route, bien mesquines choses — petites boîtes que le regard méprise.

Et tout danse, vire, tourne, tombe.

Danse folle, étrange, que scande le jeu ivre des bielles, les rauquements de la vapeur qui s'échappe, et les hurlements de peur.

C'est une rampe à descendre.

Ah ! les freins ! oui, les freins !

Et le serpent glisse dans le dandinement de ses dix anneaux, crispe son sifflement sonore, fouette les grands rideaux d'arbres qui s'effilochent en bordure de la ligne.

Le train n'a cependant point lâché le rail, et maintenant il glisse à plat. C'est un long espace nu, de toutes parts bien plan, uni.

Des plaines.

Nudité.

Horrible nudité d'un suaire.

Le mot appelle ossuaire !

Un champ de croix surgit au loin comme une indication¹.

Lorsque le train est lancé, le mouvement est toujours senti comme agent, que la forme verbale soit active ou passive; par contre, quand il ralentit, les objets recouvrent leur autonomie :

¹ *Le Train fou*, pp. 127-128.

A droite du train, des monts s'escaladent, s'accrochant les uns aux autres, comme pris de panique eux-mêmes, dans un tel rythme que le convoi paraît marcher sur les pans d'une robe à traîne dont les plis seraient gonflés de vent.

Et tout à coup les plis s'écrasent. L'horizon reprend son unité plane¹.

Maintenant, au long de la voie, à droite, à gauche, des maisons passent, mais moins vite, et restent des maisons. Les bois sont plus longs à traverser et leurs arbres ont des branches, des feuillages, les rivières sont visibles, les ponts qui les chevauchent ont un grognement moins lourd, lorsque le train les emprunte.

Voici une ville et c'est une vraie ville, avec ses hautes bâtisses, ses usines, son gazomètre. Une église vraie lance sa flèche.

On longe maintenant un fleuve où des châteaux et de luxueuses villas se mirent.

C'est l'Yre, ce fleuve, pensèrent-ils. Alors on retourne à Triville.

Mais voici une gare !

La gare est traversée et on sait que c'est une gare².

La perception du réel est fonction de la vitesse comme de la distance. Ainsi dans la description de Primaville :

En bas, si l'on se penche, on voit Prima en profondeur. La vision se rapetisse. La ville reprend ses formes exactes, ses proportions. C'est une cité comme mille autres, plus grande à peine, plus dense certes, plus active aussi, l'une des têtes du monde industriel³.

Dans tous les cas, il s'agit d'une perception directe, celle du phénomène vitesse, transmis par l'écriture. Cette tentative est du même ordre que les précédentes : donner à voir la réalité, identique à elle-même, dans son mouvement, au lieu de l'expliquer.

* * *

¹ *Le Train fou*, p. 141.

² Ibid., p. 205.

³ Ibid., p. 7.

« *Et c'est de notre insatisfaction du désir d'authenticité qu'est née notre volonté d'écrire.* »

(H. Poulaille, «La littérature et le peuple», *Les Humbles*, décembre 1937)

L'écriture ainsi libérée d'une rhétorique traditionnellement explicative se plie au réel, en épouse rythmiquement les divers aspects : le donne à voir.

C'est à partir de 1934 avec *Le Pain quotidien* qu'apparaît la véritable originalité de Poulaille, déjà perceptible dans les romans antérieurs : un sens aigu de la réalité quotidienne éprouvée dans la révolte, à la fois tragique et grotesque dans sa simplicité élémentaire.

Les contes réunis dans *Ames neuves* (1925) étaient déjà significatifs de ce point de vue. Tel le conte de la *Baba - Yaga* qui met en scène un village affamé : une femme tente en vain d'arracher son enfant à la mort, à la Baba - Yaga, l'ogresse. L'enfant meurt de faim et de froid et la mère, dont le lecteur a pu éprouver la profonde tendresse tout au long du récit, maintenant folle, se sent devenir la Baba - Yaga du conte. « Elle a tellement faim qu'elle préfère se détourner au plus tôt du petit cadavre. » Ainsi l'imaginaire et le vécu s'affrontent, s'authentifient l'un par l'autre.

De même dans *Le Train fou* (v. pp. 33-43 et 89-94), Raulier le mécanicien, à l'opposé de Jacques Lantier de *La Bête humaine*, apparaît comme travailleur avant d'apparaître comme individu : en effet, la menace patronale de mise à pied qui pèse sur Raulier provoque un mouvement de solidarité de la part des mécaniciens de la gare, qui obligent le patron à rendre à Raulier la conduite de sa machine. Cette solidarité des travailleurs se manifeste encore entre Raulier et le chauffeur quand la locomotive s'emballe. Les deux hommes sont conscients de la responsabilité qui leur incombe, malgré la carence de la compagnie. Si le problème de la lutte de classes n'est pas posé en termes politiques, il ressort sur le plan professionnel des rapports quotidiens entre le patron et ses ouvriers. Le témoignage apporté rend compte directement de la conscience qu'avaient alors les ouvriers de leurs conditions de vie et de travail.

H. Poulaille découvre ainsi la démarche d'une expression authentique qu'il expérimente de façon originale tout au long de son œuvre romanesque. En 1921, Poulaille publiait des contes et des articles littéraires dans *l'Humanité*. C'est à cette époque que Marcel Martinet lui conseilla d'entreprendre une relation de la condition ouvrière à travers l'expérience que l'auteur en avait. Après une ébauche, *L'Enfantement de la Paix* (1926), Poulaille relate, dans une série

de romans autobiographiques, la période précédant la première guerre mondiale et les années de guerre : *Le Pain quotidien* 1903-1906 (1931), *Les Damnés de la Terre* 1906-1910 (1935), *Pain de Soldat* 1914-1917 (1937), *Les Rescapés* 1917-1920 (1938). La recherche d'une écriture authentique s'applique désormais à la restitution du vécu assumé par l'auteur.

* * *

« De même que Marx disait que l'émancipation des travailleurs serait leur œuvre à eux-mêmes, je pose que la littérature qui dira le travail, la mine, la vie des champs sera la littérature de ces hommes d'usine, des mines, des champs. »

(H. Poulaille, « Réponse à la lettre de Suzanne Engelson », *Nouvel Age*, avril 1931)

Le témoignage devient la condition nécessaire de l'authenticité. On peut l'observer dans le fait que les personnages auxquels l'auteur s'identifie dans *L'Enfantement de la Paix* disparaissent pour faire place à une expérience personnelle assumée dans le cycle Magneux. Le Magneux de la tétralogie, fils ainé d'un charpentier et d'une rempailleuse de chaises, est orphelin de bonne heure (*Le Pain quotidien*). Dès l'âge de treize ans et demi il subvient à ses besoins. Engagé comme garçon de courses chez un pharmacien, il devient bientôt préparateur (*Les Damnés de la Terre*). Mobilisé (*Pain de Soldat*), il ne retrouve pas après la guerre son ancienne place et, après quelques déboires, il est engagé dans une usine de produits pharmaceutiques (*Les Rescapés*). Le roman se termine sur la description de la fête du 14 juillet ; c'est l'occasion pour Magneux d'exprimer son pessimisme et sa déception.

Lorsque H. Poulaille rédige *Les Rescapés*, il utilise pour la troisième partie du roman (1919-1920) les éléments biographiques contenus dans *L'Enfantement de la Paix* qui recouvre la même période. Le Magneux de ce livre passe dans *Les Rescapés* du rôle de personnage principal à celui de meneur de jeu au travers duquel sont vus les autres personnages ; l'on ne retrouve plus les personnages épisodiques tels que l'écrivain Tristène et Denise, la petite fiancée de guerre. Enfin Buteau, dont l'histoire occupait dans *L'Enfantement de la Paix* une place considérable, s'estompe au profit du protagoniste. Le témoignage de Magneux, de plus en plus conscient, prend une signification sociale et historique. C'est ainsi que la relation de

la mort de Buteau-Drieux tient dans *Les Rescapés* en six lignes alors qu'elle occupait dans *L'Enfantement de la Paix* un chapitre entier. C'est la partie pathétique du fait divers qui est éliminée alors que sa valeur significative est dégagée par l'auteur :

Beaucoup devaient, comme Drieux, s'évader par la mort de la vie dont ils croyaient, à tort ou à raison, n'avoir plus rien à attendre¹.

En même temps, le témoignage devient le noyau générateur de l'écriture, c'est le produit d'une expérience personnelle qu'il s'agit d'exprimer. Le langage parlé dans sa volubilité, ses images et expressions pittoresques, sa syntaxe propre et ses déformations phonétiques, se montre l'instrument fonctionnel du peuple parisien. L'auteur est à la fois acteur et témoin : acteur quand il reproduit le langage de ses personnages, dont Loulou Magneux, et témoin quand il le reprend pour le lecteur :

— Qué' chantier ! Nom de Dieu !... hurlait Nini. En v'là des andouilles ! C'est pas en sortant tout l'bordel à la fois qu'vous avancerez plus vite !

C'était, en effet, un vrai chantier. Ses gars et le père avaient eu l'ingénieuse idée de mettre sur le palier la valeur de près de trois voiturées, sous le prétexte que c'était agaçant d'ouvrir, de fermer, de rouvrir la porte².

Le langage parlé transcrit n'est pas plus cliché qu'il n'est création littéraire. Il exprime une réalité culturelle, celle des artisans, de petits fonctionnaires (Hortense Magneux, rempailleuse, Radigond, postier) et des ouvriers de la capitale (le charpentier Magneux) et comme tel présente une valeur de témoignage brut. Par là Poulaille rejoint une des tendances profondes du roman contemporain, notamment du roman américain (Dos Passos, Steinbeck, Sallinger) : la mise en évidence de l'expression orale du vécu que l'écrivain transcrit et « donne à voir » dans sa réalité vivante ; tendance opposée à celle du roman populiste où le peuple est matière romanesque et ne s'exprime que dans un langage fabriqué par l'écrivain bourgeois (par exemple *Quand les sirènes se taisent* de M. van der Meersch).

Dans *Le Pain quotidien* et *Les Damnés de la Terre*, les tableaux pittoresques succèdent aux scènes de misère. Chaque personnage s'exprime dans le langage qu'il s'est forgé et définit ainsi son attitude

¹ *Les Rescapés*, p. 304.

² *Le Pain quotidien*, éd. J. Ferenczi, Paris, 1939, p. 102.

face à une réalité quotidienne qu'il subit ou qu'il affronte par la révolte, par le militantisme ou par l'humour. Le grand-oncle de Loulou Magneux dont la vie familiale est brisée, deux mois après son mariage, par sept ans de service obligatoire en Algérie, devient un bohème impénitent, chanteur de cour à ses heures. L'écrivain a su reconstituer, l'espace d'un discours, la trempe héroïque de ce personnage haut en couleur, paria volontaire, dont l'audace et le talent fascinaient Loulou Magneux :

De temps en temps, il rencontrait un neveu, une nièce, un cousin, un beau-frère, quand ceux-ci n'avaient pas pu l'éviter... car, à la merci d'une combine qui tournerait mal, il était la honte de la famille. Seule la mère Mulot, sa sœur, le voyait avec quelque régularité. Elle n'en était pas flattée, car c'était sans doute elle qui détestait le plus ce gaillard, « fort comme un Turc, et faignant comme une couleuv'e »¹.

Un jour, ce personnage qui se fait appeler « Combény » chante dans la cour de la mère Mulot. Toutes les fenêtres s'ouvrent sauf celle de cette dernière :

- Eh ! Madame Mulot !
- (...)
- Hé, Madame Mulot, qu'i gueule, c'est Combény...
- Elle est pas là, répétaient les voisines.
- Hein, elle est pas là ! A vient d'monter ! J'l'ai vue remiser sa bagnole. J'veus dis que j'l'ai vue... Elle est là... Mais j'veas vous dire moi, pourquoi elle fait comme si elle était pas là... Elle a honte de son frère. Messieur-dames... Aussi vrai que j'suis Combény, c'est ma frangine !²

Des personnages épisodiques, nettement tracés parce que significatifs, s'insèrent dans la peinture de la vie ouvrière. Tel ce démarcheur d'une société de crédit, agent sordide du capital, qui vient solliciter la mère de Loulou :

Depuis qu'il n'était plus payé des sommes convenues, le receveur se montrait à peine poli, et au lieu de venir tous les quinze jours, il venait tous les mardis.

Un jour vint où il se fâcha.

¹ *Le Pain quotidien*, op. cit., p. 82.

² Ibid., p. 83.

— La situation est mauvaise, expliqua-t-il. On n'est pas une œuvre de philanthropie. Vous me donnez quarant' sous... Voyons... vous avez vot'e mari malade, couché, j'veux bien vous croire, mais nous, on n'a pas à prendre ça en considération.

Il parlait assez haut, dans le but de lui en imposer. Il y réussissait pleinement. La pauvre femme était affolée. Par malchance, ce jour-là, la Radigond était au lavoir, Berthe venait de partir en course. Elle avait peur que son mari n'entendît la discussion.

— Je vous donnerai plus mardi prochain, promettait-elle.

— On dit toujours ça ! Demain on rase gratis ! Vous êtes toutes les mêmes. Moi, à la fin, j'en ai assez de grimper des étages et des étages, pour des malheureux quarante sous ! C'est p'us un métier ! Sur ce bon, vous m'avez donné cinquante-neuf francs en des mois... Moi, quand j'rent'e on « m'agonise ». Vous êtes un incapable, qu'on m'dit.

— Monsieur, ô Monsieur ! fit Hortense, qui entendait Magneux bouger et grommeler.

— Hortense ! cria le blessé.

Comme elle ne venait pas tout de suite, il l'appela de nouveau.

Elle accourut.

— Qu'est-ce que c'est ? Fous-lui ses sous par la gueule ! Tout ce que tu lui dois...

— Mais... essaya-t-elle de dire.

— Tout par la gueule, j'ai dit, et si j'pouvais m'lever, il aurait mon pied au cul, de telle manière que ça le dégoûterait du métier !

C'était un bon de deux cents francs.

Que faire ? Elle prit les sous dans la petite boîte où elle les enfermait. Il y avait trois malheureux billets de cent francs. Toute sa fortune. Elle retourna vers l'abonné avec deux billets bleus.

— Prenez ce qui reste, dit-elle, toute tremblante d'émotion et de rage.

L'abonné eut un moment de gêne. Il était allé trop fort. Si la femme se plaignait, cela pouvait lui coûter sa place. Pourtant, il ne pouvait reculer. Il chercha la monnaie, la lui tendit, délivra sa quittance.

— Vous voyez bien, vous aviez ! marmonnait-il en s'en allant, plus pour dire quelque chose que pour se montrer désagréable.

Elle reçut ces mots en plein visage, comme un coup de fouet, encore que dits d'une voix neutre¹.

Le problème du langage rejoue celui de l'origine sociale de l'écrivain. H. Poulaille dans *Nouvel Age littéraire* souligne son caractère fondamental, ce qui lui valut la lettre suivante de Heinrich Mann :

Vous me donnez la sensation de forces nouvelles en ascension. De vrais prolétaires qui écrivent — j'avais déjà compris que c'était là une expression d'une société modifiée. Mais dans votre système, ils prennent presque le dessus et l'avenir semble être à eux. Au moins, il est prouvé et vous l'expliquez d'une manière efficace qu'un écrivain qui ne serait pas peuple d'origine ou de tempérament aurait tort de se faire populiste. Nous réussirions tout au plus une idéologie, comme moi pour *Les Pauvres*².

* * *

Le témoignage est langage, il est aussi expérience. L'expérience relatée dans *Les Damnés de la Terre* est celle du travailleur parisien participant aux luttes syndicales des années 1906-1910 : congrès, grèves, meetings.

Loulou Magneux a alors dix ans ; son père, charpentier, anarchiste, l'initie aux problèmes sociaux par son exemple, ses amis, ses lectures. D'où l'importance du document brut qui témoigne d'un climat idéologique et constitue la base d'une culture d'autodidacte qui fut celle de Poulaille. Les documents cités établissent la cause anarchiste, sans fausser l'histoire, puisque l'histoire du mouvement ouvrier est à l'époque dominée par elle. Ainsi pour la grève des cheminots l'auteur utilise les documents suivants : une affiche syndicale en appelant aux usagers (p. 144) ; *Le Journal* du 11. 10. 1910 lu par M. Jacob, journal à grand tirage qui fait le récit du déroulement de la grève (p. 446) ; des affiches du Syndicat national des travailleurs des chemins de fer ; *L'Humanité* qui en appelle aux usagers après

¹ *Le Pain quotidien*, op. cit., pp. 35-36.

² Lettre d'Heinrich Mann à H. Poulaille, du 27 juillet 1930, publiée dans *Nouvel Age*, 1^{er} janvier 1931, p. 93.

le meeting à la Bourse du Travail et la révocation de Toffin (p. 448) ; *L'Humanité* à propos de la politisation croissante de la grève (p. 449) ; enfin *La Vie ouvrière* qui commente l'échec de la grève dû à la politisation de cette dernière (p. 477).

La documentation, composée essentiellement d'extraits de journaux et d'affiches, de meetings reconstitués à travers les journaux, apporte trois sortes de témoignages historiques : internationaux : ceux de la II^e Internationale (congrès de Stuttgart et d'Essen, 1907) ; nationaux : la CGT et la charte d'Amiens, janvier 1907 ; le Congrès national socialiste de Nancy, août 1907 ; les grèves qui jalonnent cette période (celle des charpentiers, juin 1906, janvier et juillet 1907, cette dernière dura deux mois et trois jours ; grève des postiers en 1909 ; grève des cheminots en 1910) ; documents d'information et de propagande : les affiches et les journaux dont *Le Matin* et *Le Journal*, journaux conservateurs lus par M. Jacob le pharmacien, *L'Humanité*, *La Guerre sociale*, *La Vie ouvrière* lus par Magneux et ses camarades. Les extraits d'articles de journaux cités montrent le climat idéologique et politique dans lequel baignaient les protagonistes :

Le Congrès de Stuttgart avait ramené la discussion entre Magneux et les Radigond. Hervé avait eu encore un certain succès là-bas, et Adler, délégué autrichien, demandait son exclusion... Hervé déclarait : « Je me fiche de la patrie française comme de la patrie allemande. Bebel, le leader allemand, lui avait assuré alors que l'Etat-major allemand suivait sa propagande avec la plus grande attention. »¹

Dans la rue Loulou feuilletait la petite revue grise [*La Vie ouvrière*]. Tout le sommaire était consacré à la grève qu'il venait de suivre.

Dans ce numéro extraordinairement documenté avec tableaux, cartes, statistiques, photos, on voyait nettement le processus de la grève, on ne cachait pas les fautes commises par ceux qui la dirigeaient.

« Confiant à Gaston Renaudel — qui n'était pas cheminot — la direction effective de l'organisation, ils mettaient leur syndicat en tutelle. P. Renaudel, son frère, était l'administrateur de « *L'Humanité* », il était arrivé ce

¹ *Les Damnés de la Terre*, p. 135.

qui devait arriver, écrivait Monatte. Au cours de l'agitation en faveur du relèvement des salaires, le Syndicat des chemins de fer et son comité de grève se sont éloignés graduellement de la CGT pour se rapprocher du journal « L'Humanité ».... Ainsi, normalement, les cheminots qui avaient commis la faute de ne pas prendre eux-mêmes la direction de leur syndicat ont été amenés à commettre cette faute plus grave de permettre à des hommes en dehors de leur corporation de prendre la direction de leur mouvement, de leur grève. »¹

Magneux [...] lui avait fait lire la fameuse affiche rouge placardée en 1905 et qui avait fait condamner vingt-six de ses signataires à des peines variant entre quelques mois et des années de prison. [...] Magneux avait eu de la peine à retrouver ce texte [...].

Il l'avait recopiée une fois chez lui.

« Conscrits, disait l'affiche :

Voici l'instant venu de payer votre dette à la Patrie. Dans quelques jours vous allez abandonner tout ce qui vous est cher : famille, amis, amante, pour revêtir l'infâme livrée militaire.

... Pensez à ce que vous devez faire...

Travailleurs vous vous devez avant tout à la classe ouvrière. La patrie bourgeoise qui vous réclame des années de servitude et qui exige au besoin le sacrifice de votre existence, n'a jamais été pour vous qu'une marâtre. Vous ne lui devez ni dévouement ni obéissance. Songez que vous avez contracté des devoirs envers la classe à laquelle vous appartenez. Songez bien que votre intérêt est intimement lié à celui des travailleurs.

Manquer à ces devoirs, oublier ces intérêts, ce serait plus qu'une faiblesse, ce serait une trahison. Jeunes camarades conscrits, vous ne mentirez pas aux espérances des travailleurs. Vous n'abandonnerez pas le peuple dont vous êtes. Vous ne trahirez pas la cause des exploités ; la vôtre... »²

¹ *Les Damnés de la Terre*, pp. 476-477.

² Ibid., pp. 76-77.

Tous les documents utilisés par l'auteur évoquent les mêmes problèmes : la menace d'une guerre à laquelle répond l'antimilitarisme de plus en plus controversé de la II^e Internationale ; la défection des socialistes qui sont de plus en plus nombreux à accéder au Parlement et à entrer au Gouvernement ; les revendications sociales que les grèves expriment de plus en plus précisément : repos hebdomadaire, protection du travailleur contre les accidents et la maladie, avec une organisation syndicale de plus en plus consciente qui commence à menacer d'une grève générale. Sur ce fond de luttes sociales, les événements, tels que l'affaire du Maroc, apparaissent comme la dernière chance d'une droite au pouvoir de favoriser la guerre contre la révolution qui s'annonce.

Dans *Pain de Soldat*, le témoignage du soldat Magneux prend une valeur émouvante et une portée considérable pour démythifier la guerre. Magneux a 21 ans en 1917 : c'est « la mort au jour le jour », la réalité de la guerre des tranchées qui constitue la seconde partie du livre.

La guerre n'est jamais héroïque, car elle est subie et non assumée ; les soldats ne sont pas concernés :

C'est vrai qu'on se bat pour rien, nous autres, moi j'suis un péq'not de l'Ardèche, j'ai une terre de què'ques cents mèt' où j'dois m'battre avec des cailloux. On m'en donnerait pas mille balles avec mon cochon et ma bicoque, assurrait un grand diable.¹

Les combattants perdent leur droit essentiel : le droit à la vie, comme un jeune aspirant le constate :

A ma dernière permission, ma fiancée m'a dit « alors, vous n'êtes pas allé encore aux tranchées ? » C'était dit sans intention de m'être désagréable. Elle pensait sans doute que cela me vaudrait des galons. Mais je m'en fiche du galon ! J'étais fait pour la vie...²

Le soldat est dominé par la peur qui conditionne tous ses réflexes : « courir ». La guerre est une boucherie et non une mort glorieuse :

¹ *Pain de Soldat*, p. 190.

² Ibid., p. 200.

On arrivait enfin ! pensait-on.

D'autres endroits à découvert se succéderent, qu'il fallut traverser en toute hâte, sous les tirs. C'était une fuite insensée. Des coureurs étaient arrêtés en pleine course et s'affaissaient [...]

Les bleus sentaient la barre de sang, dont les anciens leur parlaient, les étrangler. La peur crispait leurs nerfs. Ils fuyaient devant eux, sans contrôle d'eux-mêmes comme s'ils eussent été poursuivis par des langues de flammes¹.

Ainsi la révolte et le dégoût que nous ressentons instinctivement pour la guerre sont matérialisés par ce témoignage qui, contrairement aux livres à thèse (*Remarque, A l'Ouest rien de nouveau*) ou à sensation (*Dorgelès, Les Croix de bois*) ne cherche ni à prouver ni à émouvoir mais s'investit par son authenticité dans notre réalité et contribue à déterminer notre devenir. L'authenticité s'affirme encore par le vécu, restitué à travers le franc parler des personnages, saisis dans leur réalité linguistique et existentielle où l'humour et la tendresse côtoient l'horreur.

* * *

Par la révolte, le témoignage individuel prend une dimension sociale et historique. Comme le remarque P. Loffler :

Poulaille et ses amis étaient toujours convaincus que la description fidèle de la vie des travailleurs peut éveiller chez le lecteur ouvrier la conscience, l'amener à se rendre compte de la misère de sa propre vie et que c'est là un acte révolutionnaire².

C'est que le témoignage constitue la matière de la littérature prolétarienne, elle-même — Poulaille le rappelle dans sa réponse à Suzanne Engelson — « expressive d'une classe consciente de son existence, donc des valeurs historiques du prolétariat et de son importance dans la vie des sociétés. Elle représente le travail dans ses plus authentiques réalités en tant que productrices ».

Micheline KOTTIS.

¹ *Pain de Soldat*, p. 207.

² Paul A. Loffler, *Chronique de la littérature prolétarienne française de 1930 à 1939*, Subervie, Rodez, 1967.

Lucy Poindext^{er}

≈

Aux lisières de la Mort
(Présence de la Mort)

a C. F. Ramuz

mf

1926.

Présence de la Mort C.P. Ramey (1)
"Aux limites de la Mort"

la trivialité des mourants -

"Plein n'est pas le cœur des mourants" écrit
un jour Théodore et Moïse la Golbey, après leur
mort avec un accent plus poignant la redit
dans sa "Dis grāce couronnée d'épinés

- Connaissez-vous ces fages terribles et quelques
quarante fages qui constituent l'au-jour -
- le jour de la lamentable agonie - et que le
Mort interrompt -

- Personne ne connaît cette œuvre à part
le narrateur et moi -

- C'est dommage ~~que~~ Karel Héral -
je me souviens de la fin de cette méditation per-
nible et vous la pourrez réciter comme
une leçon - C'est peut-être ajoutait-il
parce que j'ai à me rappeler Dieu
leçon identique

Nous attendions une histoire, une de ces
histoires que l'on n'a écrit pas soi-même
- même si l'on est écrivain, parce que l'ima-
gination a été si forte qu'on craint que le plaisir
ne parienne qu'à d'abîmes ballottements -
J'en ai souvent médité ~~sur~~ ces derniers moments
du Rêve -

"Il y a le solitude que rien n'atteint de
ces intempries qu'on appelle l'agonisant -