

1991

Les Romans De Louis Guilloux Entre 1927 Et 1942: Aux Frontieres Du Populisme (french Text)

Monica Lebron

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses>

Recommended Citation

Lebron, Monica, "Les Romans De Louis Guilloux Entre 1927 Et 1942: Aux Frontieres Du Populisme (french Text)" (1991). *Digitized Theses*. 2032.

<https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses/2032>

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Digitized Special Collections at Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Digitized Theses by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact tadam@uwo.ca, wlsadmin@uwo.ca.

LES ROMANS DE LOUIS GUILLOUX ENTRE 1927 ET 1942:
AUX FRONTIERES DU POPULISME

by

Mónica Lebron

Department of French

Submitted in partial fulfilment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

Faculty of Graduate Studies
The University of Western Ontario
London, Ontario,
July 1991

© Mónica Lebron 1991



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Services des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-66319-7

ABSTRACT

In 1942, Louis Guilloux was awarded the Prix Populiste for Le Pain des rêves, a novel which, along with the six which preceded it, is generally considered to be representative of the populist literary trend. Guilloux's novels are profoundly significant representations of historical events which took place during the first half of the 20th Century. The effect of periods of political turmoil upon society and the injustice brought down upon the working class figure prominently in Guilloux's novels.

Following two lines of development, the thesis studies the novels both in their generic relationships with populist literature and from the point of view of their ideological significance. The ideas of Jean-Marie Schaeffer and Mikhaïl Bakhtin provide the basis for the theoretical framework in this study.

Chapter I presents certain preliminary theoretical considerations relating to problems of interpreting fiction, particularly during the period in question, and more generally with regard to the novel form. Chapter II covers the life and works of Louis Guilloux, the socio-political context in which he wrote and the populist movement to which he is said to belong. The following chapters focus specifically on the three novels which illustrate the peculiar nature of Guilloux's populism in three essential

aspects: spatial configurations, discursive forms and thematic components.

Chapter III studies the significance of spatial elements in La Maison du peuple (1927) emphasizing the opposition between concrete and ideal space, a recurrent feature of these texts.

Chapter IV looks at the significance, in Le Sang noir (1935), of the intricate relationship between the narrative discourse and the characters' effective or ineffective use of language, which lead to interesting ambiguities requiring close interpretation.

Chapter V bears upon the system of motifs and themes that characterize Le Pain des rêves (1942), again from the point of view of their partial links with the populist movement and their own specific developments.

The Conclusion brings us, mainly through a brief examination of Le Jeu de patience (1949), to the stage at which Guilloux's works more clearly depart from the populist aesthetic. This section of the thesis emphasizes the hybrid nature of genres such as populism and the preference for a close textual analysis as the basis of generic attributions.

ACKNOWLEDGEMENTS

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Monsieur le professeur Alain Goldschläger qui a bien voulu accepter la direction de cette thèse.

Je remercie, tout particulièrement, Mme Yvonne Guilloux, la fille de Louis Guilloux, que j'ai eu l'occasion de rencontrer à Saint-Brieuc. C'est avec une amabilité extrême qu'elle a répondu à mes questions et m'a fait connaître la ville, la maison et le bureau de Louis Guilloux.

TABLE DES MATIERES

CERTIFICATE OF EXAMINATION	ii
ABSTRACT	iii
ACKNOWLEDGEMENTS	v
TABLE DES MATIERES	vi
LIST OF APPENDICES	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I - CONSIDERATIONS THEORIQUES	12
1. Sur la critique littéraire	12
2. Le genre romanesque	17
CHAPITRE II - GUILLOUX ET L'ECRITURE POPULISTE	41
1. Louis Guilloux	41
2. Le contexte socio-politique	57
3. Populisme	73
CHAPITRE III - ESPACE ET SENS DANS <u>LA MAISON DU PEUPLE</u>	82
1. La maison familiale	94
2. L'échoppe	112
3. Les lieux publics	117
4. La Maison du peuple	127
CHAPITRE IV - <u>LE SANG NOIR</u> : DISCOURS ET SIGNIFICATION	143
1. Le discours intérieur	151
2. Le discours des conversations	172
CHAPITRE V - <u>LE PAIN DES REVES</u> : LE SYSTEME DES MOTIFS	212
1. "Le grand-père": le drame de l'existence	222
2. "La cousine Zabelle": le tragi-comique de la vie	235
CONCLUSION	253
APPENDICE 1	270
APPENDICE 2	276
BIBLIOGRAPHIE	281
VITA	302

The author of this thesis has granted The University of Western Ontario a non-exclusive license to reproduce and distribute copies of this thesis to users of Western Libraries. Copyright remains with the author.

Electronic theses and dissertations available in The University of Western Ontario's institutional repository (Scholarship@Western) are solely for the purpose of private study and research. They may not be copied or reproduced, except as permitted by copyright laws, without written authority of the copyright owner. Any commercial use or publication is strictly prohibited.

The original copyright license attesting to these terms and signed by the author of this thesis may be found in the original print version of the thesis, held by Western Libraries.

The thesis approval page signed by the examining committee may also be found in the original print version of the thesis held in Western Libraries.

Please contact Western Libraries for further information:

E-mail: libadmin@uwo.ca

Telephone: (519) 661-2111 Ext. 84796

Web site: <http://www.lib.uwo.ca/>

Introduction

Dans un article consacré à la mémoire de Louis Guilloux, écrit quelques jours après sa mort, en octobre 1980, Jean-Louis Bory affirmait: "Louis Guilloux n'est pas mort célèbre, ce qui, chez un écrivain de cette classe et de ce tempérament, constitue une performance remarquable en même temps qu'une remarquable injustice."¹ Par ces très justes propos, Bory constate un fait maintes fois signalé par la critique du vivant de Guilloux. Certes, le romancier breton n'était pas inconnu en France, comme le prouvent les nombreux comptes rendus et articles qui accueillirent ses romans. André Malraux,² Albert Camus,³ Louis Aragon et André Gide,⁴ parmi d'autres, ont loué "le grand art de Guilloux."⁵ Or, Guilloux fut un écrivain connu et respecté, mais la célébrité ne l'attirait point, comme il le dit lors

¹. Jean-Louis Bory, "La difficulté d'être vrai," Nouvelles littéraires 23 oct. 1980: 40.

². Voir son article "En marge d'Hyménée par Louis Guilloux," Europe 29 (1932) 304-07, et sa "Préface" in Louis Guilloux, Le Sang noir (Paris: Club du meilleur livre, 1955) 6-9.

³. Voir son "Avant-propos" in Louis Guilloux, La Maison du peuple, suivi de Compagnons (Paris: Grasset, 1953) 13-19.

⁴. Des articles d'Aragon, de Gide et de Malraux figurent dans "Cripure a 30 ans," Nouvel Observateur 52 (10-16 nov. 1965) 30-31.

⁵. Camus, "Avant-propos," in Louis Guilloux, La Maison du peuple 17.

d'une entrevue au cours de laquelle J.-L. Ezine lui posa la question des "injustes silences" à l'égard de sa oeuvre:

Vous voulez donc toute de suite poser la grande question, celle de la présence au monde d'un écrivain. On avait demandé un jour à Man Ray: "Comment se fait-il que vous ne soyez pas plus connu?" Je ferai mienne aujourd'hui sa réponse d'alors: "Je ne suis pas candidat." . . . Comment prétendre qu'on n'a pas atteint le public auquel on aurait droit? Cela ne veut rien dire: on n'a droit à rien. Le monde ne nous doit rien, à nous écrivains. C'est nous qui lui devons quelque chose.⁶

Aujourd'hui, presque onze ans après la mort de Guilloux, les quatre études publiées en librairie entièrement consacrées au romancier, ainsi que la réédition de ses romans et leur inclusion dans les programmes des lycées français, signalent un intérêt nouveau pour l'oeuvre de Guilloux.

Du point de vue de la recherche littéraire, ce qui nous a portée à consacrer cette étude aux romans de Guilloux publiés entre 1927 et 1942, c'est le caractère contrasté d'une écriture souvent située "entre le rire et les larmes, l'épique et le quotidien, l'idéal et la réalité."⁷ Une

⁶. "Mon siècle sans rancune," entrevue avec J.-L. Ezine, Nouvelles littéraires (16 juin 1977): 3.

⁷. Pierre Enckell, "Il est plus que jamais urgent de lire Guilloux," Nouvelles littéraires (23 oct. 1980): 40.

telle juxtaposition a d'importantes conséquences pour ce qui est du sens attribuable à l'épaisseur et à la complexité sociale dépeintes dans ces romans. Ce sens est décelable au niveau des ambiguïtés et des hésitations présentes à différents niveaux textuels. C'est à l'aide, d'une part, de conceptions avancées dans les études critiques disponibles sur Guilloux et, d'autre part, des outils mis à la disposition du chercheur littéraire par la critique actuelle, qu'est entreprise cette étude d'un corpus romanesque tenu jusqu'ici pour représentatif de l'esthétique populiste. Les romans que Louis Guilloux publia entre 1927 et 1942 témoignent d'une esthétique particulièrement intéressante du moment où, s'inscrivant dans le mouvement populiste fondé par André Thérive et par Léon Lemonnier, ils comportent des traits caractéristiques du genre. Pourtant, comme il arrive dans toute oeuvre d'importance, ces romans dépassent constamment la consigne générique. En effet, sept ans après la parution de Le Pain des rêves, l'on constate un déplacement des traits essentiellement populistes, nommément dans Le Jeu de patience.

A l'intérieur du corpus qui s'étend, grosso modo, sur quinze ans, trois romans, La Maison du peuple (1927), Le Sang noir (1936) et Le Pain des rêves (1942), méritent une étude approfondie parce qu'ils illustrent, respectivement, les trois niveaux textuels les plus aptes à montrer en quoi les romans de cette période constituent, de par leur

complexité, des formes supérieurement dessinées du populisme. L'analyse se propose de rendre compte de l'agencement particulier de ces niveaux dans le récit, à savoir, le spatial, le discursif et le thématique, à l'intérieur des trois romans tenus pour représentatifs. Lorsque l'analyse dévoile des traits de fonctionnement qui s'avèrent des constantes typiques de l'esthétique de Guilloux pendant cette période, des références à la présence de traits équivalents dans les autres romans figureront sous forme de notes en bas de page.

Ce travail poursuit une double visée. La première, esthétique, a trait à la description et à l'analyse--à l'aide de concepts avancés par la critique et la théorie textuelles--du fonctionnement de chacune des composantes mentionnées. Au-delà de ce but précis, la seconde visée implique la profonde signification idéologique de ces romans qui sont, en grande partie, des transpositions fictives des événements socio-historiques qui ont marqué une étape de la vie de Guilloux. Dans ce sens, cette étude est une tentative de réévaluation et de réinterprétation de trois romans sous l'éclairage du fonctionnement des composantes mentionnées. Dans la mesure où les procédés qui sous-tendent ce fonctionnement se retrouvent, à degrés variés, dans le reste du corpus populiste du romancier, elles permettent d'apprécier l'esthétique de cette période sous un jour nouveau.

Le chapitre I de cette thèse portera sur les concepts théoriques qui servent d'appui à l'ensemble de procédés méthodologiques appliqués à l'analyse des textes. Les réflexions de Gérard Genette sur les aspects internes et externes du texte littéraire seront juxtaposées à la notion avancée par Jean Starobinski qui voit le texte comme un système de relations réciproques.

Par rapport aux vicissitudes liées à l'évolution du genre romanesque depuis le début du siècle et jusqu'aux années où Louis Guilloux commence à écrire des romans, les considérations de Germaine Brée, d'Edouard Morot-Sir, de Maurice Nadeau et de Michel Raimond seront exposées. Sous un tel éclairage, l'étude avancera ensuite vers des conceptions génériques du roman lors d'une exploration des définitions ainsi que des catégories génériques établies par Gérard Genette. Ensuite, la pertinence des réflexions de Jean-Marie Schaeffer sur le problème du lien entre le texte et le genre sera relevée. Le caractère dynamique et transformationnel de la littérature, tel que souligné par Schaeffer, est essentiel pour comprendre son examen des modalités de la généricité. Les notions de Schaeffer serviront à cerner les traits génériques des romans étudiés du point de vue d'une des deux visées mentionnées, celle de la dimension esthétique.

Quant à la deuxième visée, l'idéologique, elle sera envisagée dans la perspective de la théorie du roman de

Mikhaïl Bakhtine. L'oeuvre de Guilloux offre à la théorie de Bakhtine un terrain d'application très fécond en ceci que ses romans relèvent d'un plurivocalisme qui se poursuivra au-delà de la période populiste, comme l'atteste Le Jeu de patience.⁸ Etant donné l'orientation bakhtinienne de l'interprétation idéologique de cette étude, il sera nécessaire d'exposer les postulats de Bakhtine par rapport aux formes linguistiques particulières--appelées "langages"--à l'intérieur de la langue, lesquelles varient selon les différents groupes sociaux. Sa conception du langage comme une entité composée d'une multiplicité de langages exprimant une vision de la société et de la vie ainsi que les notions de dialogisme et de polyphonie seront explicitées. A cet égard, l'analyse textuelle montrera la complexité de la notion de plurilinguisme perceptible dans la rencontre, dans un même énoncé, de marques de plusieurs langages. Il en découle une perception dynamique du texte en raison des contenus idéologiques représentés.

Le chapitre II, "Guilloux et l'écriture populiste," portera d'abord sur la biographie du romancier. Cet aspect semble important vu que la production romanesque de Guilloux est profondément marquée par des expériences et des événements de sa vie privée.

⁸. Dans la Conclusion sont énumérés, en grandes lignes, les traits qui séparent ce roman de la production de lignage populiste.

L'étude s'arrêtera ensuite sur des considérations au sujet des répercussions de la guerre de 14 dans la génération de Guilloux, celle qui est née au tournant du siècle et dont les hommes sont encore trop jeunes pour aller au front entre 1914 et 1918, mais assez âgés pour être portés à réfléchir sur les causes sociales qui mènent au sacrifice de la vie humaine. Un aperçu des plus importantes revues fondées au lendemain de la guerre donnera une idée de l'atmosphère intellectuelle contestataire dans laquelle se trouve plongé le jeune Guilloux dès son arrivée à Paris. Les écrivains de gauche qu'il fréquente, inspirés du réalisme socialiste né en Russie, cherchent des moyens de mettre la littérature au service de la cause socio-politique.

Il s'ensuit un exposé sur les origines du populisme, mouvement littéraire fondé par André Thérive et par Léon Lemonnier. Des distinctions parmi les termes "populiste" et "prolétaire" feront ressortir les différences d'attitude parmi les romanciers qui prennent parti pour la cause du peuple. Une énumération des principes populistes fournira d'importants repères à partir desquels l'analyse démontrera, dans les chapitres III, IV et V, en quoi l'étude des niveaux mentionnés confirme que ces romans sont des compositions dont la complexité suggère un dépassement des critères théoriques populistes.

Dans le chapitre III, "Espace et sens dans La Maison du peuple," on soulignera l'importance de la dimension

spatiale dans le roman à la lumière des théories de Gérard Genette et Denis Bertrand. La relation que l'espace entretient avec le personnage est examinée du point de vue du fonctionnement des structures narratives. Ce rapport est vu comme significatif en raison du rôle que revêt l'espace par rapport aux expériences--autant passées que présentes--du personnage, celles qui déterminent l'évolution de l'intrigue dans le roman. La question de la signification des limites entre les lieux sera précisée, de même que les différences et les contrastes entre eux, dans la mesure où le récit crée, à travers le traitement spécifique de la spatialité, une axiologie porteuse de sens. Un schéma représentatif de la distribution de l'espace dans La Maison du peuple fera le partage entre les espaces concrets, occupés par: la maison de la famille Quéré, l'échoppe de François et la ville--laquelle inclut les rues, la place principale, la Bourse de travail, la mairie et l'auberge--et l'espace idéal, qui appartient exclusivement à La Maison du peuple. L'analyse des liens décelables entre ces différents espaces permet de définir le personnage "à toutes les échelles. à tous les niveaux de sa signification" comme l'affirme Philippe Hamon. L'étude du fonctionnement du schéma proposé sera effectué suivant les deux versants: esthétique et idéologique, afin de montrer, d'une part, que la spatialité, étroitement liée au motif générateur de l'action dans le récit, s'investit de narrativité. D'autre

part, le fonctionnement du schéma de la spatialité montre l'importante charge idéologique de cette dernière dans la mesure où l'espace est inséparable du temps et par là de la vision du monde qu'a le personnage, selon la notion du chronotope de Bakhtine.

Le chapitre IV, "Le Sang noir: discours et signification," prend comme point de départ la notion populiste selon laquelle le langage du roman doit refléter la réalité de la vie des petites gens, des gens du peuple, au lieu de se complaire dans un style recherché et ampoulé destiné à flatter le goût bourgeois. Mais l'adhésion étroite à ce principe risque de faire tomber le romancier dans l'extrême opposé et de le conduire à flatter le goût ouvrier. Le Sang noir s'avère exemplaire d'une manière d'agencer les formes discursives fondée non pas sur une opposition dichotomique, mais sur une confluence polyphonique. A travers la représentation d'une diversité de discours est mise à jour la multiplicité d'attitudes des personnages vis-à-vis de leur situation.

Ce chapitre examine deux types de discours: le discours intérieur et le discours des conversations. Les catégories discursives de Gérard Genette sont utilisées, ainsi que la notion d'"orientation intonative" par laquelle Bakhtine se réfère aux différents degrés de recouvrement des voix du narrateur et du héros dans le roman. La notion de Léo Spitzer, d'après qui "les nuances de la langue sont

inséparables du caractère et de la vie intérieure," est aussi considérée. L'étude de l'agencement des formes discursives mettra en relief l'effet d'inachèvement qui caractérise les romans de Guilloux. Dans Le Sang noir, cet effet est le résultat de la récurrence du schème de l'étouffement au niveau discursif lorsque le personnage angoissé, Cripure, ne parvient pas à extérioriser sa révolte à travers la parole. Elle demeure à l'intérieur de sa conscience, frustrée, à l'état d'ébauche. Les contradictions de Cripure et des autres personnages seront discutées.

La lutte perceptible entre le discours transgresseur de Cripure et de Francis--le personnage qui écrit des poèmes réfractaires-- et le discours autoritaire de Nabucet sera analysée dans l'optique de la théorie dialogique de Bakhtine. Il sera souligné que le phénomène de polyphonie qu'illustre Le Sang noir est un des traits distinctifs fondamentaux de l'écriture de Guilloux.

Le chapitre V, "Le Pain des rêves: le système de motifs romanesques," entend montrer le fonctionnement d'un type particulier d'éléments thématiques. L'analyse emprunte aux définitions des motifs de Boris Tomachevski, et aux distinctions entre thèmes et motifs proposées par Claude Bremond et par Gerald Prince. Chemin faisant, il faudra s'arrêter sur la présence, dans Le Pain des rêves, de vestiges de l'idylle dans ce roman qui s'inscrit dans la lignée du bildungsroman tel que défini par Susan Suleiman.

Il y a aussi des éléments de la farce qui seront explicites d'après les précisions apportées par Bakhtine dans son Esthétique et Théorie du roman.

Ce roman apparaît comme un diptyque présentant, d'un côté, l'histoire de la vie du narrateur dans la première partie: "Le grand-père," et de l'autre, son histoire dans la deuxième partie: "La cousine Zabelle". A la charnière se place le narrateur et héros, Loïc, faisant valoir le passé par le souvenir du grand-père, et le présent aussi, dans la mesure où Loïc est captivé par la cousine Zabelle.

L'analyse tentera de démontrer que Le Pain des rêves s'inscrit dans un paradigme, un modèle du monde qui requiert pour sa représentation une ampleur de vision qui admet la présence de toutes les voix discursives dont parle Bakhtine; aucune d'elles n'est privilégiée. C'est dans la spécificité de la disposition des motifs populistes, comme la pauvreté, la misère matérielle et morale, la dignité et le travail, que nous voyons le caractère essentiellement ouvert et évolutif de l'écriture de Guilloux.

Dans la conclusion, Le Jeu de patience sera présenté comme texte postérieur à l'esthétique populiste dont Guilloux fournit, par contraste, un exemple très particulier.

Chapitre I

Considérations théoriques

1. Sur l'interprétation littéraire.

Le titre de ce travail ouvre à la discussion un vaste champ théorique dont il convient de préciser les concepts fondamentaux sur lesquels s'appuie la présente analyse. Il sera question, dans ce chapitre préliminaire, de rapporter certaines notions de base, car cette thèse touchera à des domaines d'investigation multiples: la littérature d'une époque: entre 1927 et 1942, un genre: le roman, un type de roman particulier: le populiste, l'oeuvre d'un écrivain: Louis Guilloux, et des textes individuels.

Les nombreux ouvrages théoriques et critiques présentement disponibles témoignent amplement de la complexité et de l'étendue du domaine de l'exégèse. Le champ d'étude de cette science de l'interprétation littéraire est, en effet, le lieu de rencontre de réflexions d'ordre socio-historique, culturel, linguistique, stylistique et idéologique. C'est pourquoi, comme le font remarquer Germaine Brée et Edouard Morot-Sir, la recherche de valeurs dans l'oeuvre littéraire ne peut s'entamer qu'après avoir reconnu que de chaque oeuvre "il faudrait analyser en détail les structures . . . d'autant plus que toutes suivent leur dynamique propre et que chaque romancier obéit à un principe

de dépassement permanent."⁹ Sous un tel jour, l'oeuvre d'art parvient à suggérer tout un réseau de significations sans les imposer, ainsi qu'à signaler, sans les fixer, des relations aux niveaux des êtres et des événements. Ce n'est qu'après avoir reconnu le caractère foncièrement polyvalent de l'oeuvre que la critique devient capable de remplir sa fonction, laquelle devrait, selon Gérard Genette, "entretenir le dialogue d'un texte et d'une psyché, consciente et/ou inconsciente, individuelle et/ou collective, créatrice et/ou réceptrice."¹⁰

Cette nécessité d'une relation dialogique entre l'oeuvre et une psyché exclut la possibilité d'une étude dite "immanente," laquelle ignorerait à la fois l'interrelation entre un texte particulier et la littérature en tant que système, et le contexte social dans lequel s'inscrit le texte. A propos de ces rapports, Genette affirme:

La littérature est un ensemble cohérent, un espace homogène à l'intérieur duquel les oeuvres se touchent et se pénètrent les unes aux autres; c'est aussi, en même temps, une pièce liée à d'autres dans l'espace plus vaste de la culture, dont la valeur est en fonction de l'ensemble. Pour

⁹. Germaine Brée et Edouard Morot-Sir, Du Surréalisme à l'empire de la critique (Paris: Arthaud, 1984), 187.

¹⁰. Figures III (Paris: Seuil, 1972) 10.

cette double raison, la littérature dépend de l'étude de sa structure interne et externe."¹¹

Dans le même sens, pour prendre un autre exemple, voici la conception de Jean Starobinski:

L'oeuvre apparaît comme un système original de relations réciproques, un système apparemment fermé à tout ce qui ne contient pas, mais qui permet de percevoir, dans un certain degré de complexité, un infini combinatoire engendré par le jeu des corrélations, pressenti comme un vertige par le lecteur, et manifesté par les variations successives (pratiquement infinies aussi) du point de vue critique."¹²

Ainsi faut-il reconnaître, dans l'oeuvre littéraire, d'importantes dimensions autres que les "strictement" littéraires, précisément parce qu'étant un produit du monde réel, cette oeuvre est aussi activement inscrite en lui, c'est-à-dire qu'elle est, à son tour, susceptible de le modifier.

Inévitablement, toutes ces considérations au sujet de la complexité de l'objet littéraire mènent à la question du bien-fondé de l'activité interprétative dans laquelle s'engage le critique. A cet égard, il convient de souligner qu'une analyse purement objective, telle que la voulaient

¹¹. Figures (Paris, Seuil, 1967) 186.

¹². La Relation critique (Paris: Gallimard, 1974) 16.

Roman Jakobson¹³ et les structuralistes, qui ne tient pas compte de la pluralité de significations mentionnées ne saurait satisfaire. En même temps, une approche purement subjective semble trop limitée pour rendre compte du fonctionnement des complexes réseaux sémantiques enfermés dans l'oeuvre. C'est pourquoi cette analyse prendra en considération la "troisième contrainte de la critique" que Roland Barthes a explicitée au fort même du débat d'il y a un quart de siècle entre la nouvelle critique et la critique traditionnelle:

l'anamorphose que le critique imprime à son objet est toujours dirigée: elle doit toujours aller dans le même sens. Quel est ce sens? Est-ce celui de la "subjectivité," dont on fait au nouveau critique un casse-tête? On entend ordinairement pour critique "subjective" un discours laissé à l'entière discrétion d'un sujet, qui ne tient aucun compte de l'objet, et que l'on suppose (pour mieux l'accabler) réduit à l'expression anarchique et bavarde de sentiments individuels."¹⁴

Barthes se prononce en faveur d'une "subjectivité systématisée," qu'il appelle "cultivée" (relevant de la culture), laquelle,

¹³. Voir ses Essais de linguistique générale (Paris: Editions de Minuit, 1973), en particulier le chapitre intitulé "Poétique."

¹⁴. Barthes, Critique et vérité (Paris: Seuil, 1966) 69.

soumise à des contraintes immenses, issues elles-mêmes des symboles de l'oeuvre, a plus de chance, peut-être, d'approcher l'objet littéraire, qu'une objectivité inculte, aveugle sur elle-même et s'abritant derrière la lettre comme derrière une nature."¹⁵

C'est à la lumière d'une "subjectivité systématisée," c'est-à-dire appuyée sur des connaissances qui relèvent des phénomènes de l'écriture, qu'est mise en marche cette étude d'un "réseau de sens"¹⁶ particulier. De toute évidence, il est possible d'employer le terme "connaissances" pourvu qu'il soit bien entendu qu'en littérature, il ne s'agit pas de chercher le sens, au singulier, qu'enferme l'oeuvre, car "l'oeuvre n'est entourée, désignée, protégée, dirigée par aucune situation, aucune vie pratique n'est là pour nous dire quel sens il faut lui donner."¹⁷ Alors, si l'on ajoute à ces réflexions celles de Germaine Brée et Edouard Morot-Sir citées ci-dessus, connaître signifie prendre en charge la pluralité des sens de l'oeuvre. Cela signifie aussi être au courant des contributions de la critique actuelle, ainsi que du langage "intermédiaire," comme l'appelle Barthes, par lequel elle transmet le produit de sa recherche.

15. Barthes, Critique 69.

16. Barthes, Critique 64.

17. Barthes, Critique 54.

2. Le genre romanesque

L'allusion, plus haut, à la diversité de considérations théoriques qui se trouvent d'emblée implicites dans le titre de ce travail, se réfère, plus précisément, aux termes "roman" et "populiste." Afin de les expliciter, dans cette partie de l'étude, la discussion portera d'abord sur le roman considéré comme le genre le plus apte à la représentation des transformations sociales. Il s'en suivra un aperçu des considérations qui permettent d'ébaucher une définition du populisme à partir de considérations théoriques et, plus précisément, génériques. Les implications historiques de ce terme, son origine, le sens spécifique que ces créateurs lui attribuèrent, la confusion avec d'autres épithètes tels que "prolétarien" et "ouvrier," seront discutées dans le chapitre suivant.

Germaine Brée et Edouard Morot-Sir considèrent qu'au tournant du vingtième siècle, le roman semble perdre la vigueur dont il avait joui au siècle précédent. Les causes de ce phénomène apparaîtraient, selon ces critiques, derrière l'esprit d'aventure qui s'empara des intellectuels de l'époque:

Au début du siècle, artistes et écrivains étaient convaincus qu'un nouvel âge s'annonçait auquel devaient répondre de nouvelles formes d'art qui s'imposeraient rapidement au monde occidental tout

entier. La volonté de rupture, la passion de l'expérimentation, le rapprochement de l'art et des technologies caractérisent ce que l'on a appelé 'modernité'.¹⁸

Ainsi, pendant qu'en poésie cette recherche de nouvelles formes s'oriente vers un art qui devient son propre objet et dont l'esthétique cherche à traduire, avec un très haut degré d'abstraction, la beauté et l'harmonie de la pensée humaine, le roman s'essouffle.

Pour sa part, Maurice Nadeau considère que le roman de la première décennie est tombé dans le discrédit et que cette crise dure jusque vers 1930 "en dépit de ce que Marcel Proust fera du genre."¹⁹ D'après Nadeau l'oeuvre de romanciers tels que Colette, Mauriac, et Duhamel ne suffit pas à maintenir à flot le roman parce que la peinture des passions, des milieux et des sociétés dans leurs romans ne répond pas "aux questions que se pose l'homme de cette première après-guerre." Les romanciers n'ont pas "l'inquiétude métaphysique" d'un Roger Martin du Gard ni la volonté d'un Proust de transformer le genre selon leur volonté. "Parce qu'ils croient à la pérennité de l'homme, du monde et de la société dans laquelle ils vivent," ajoute Nadeau, "ils se bornent à administrer une oeuvre,

¹⁸. Germaine Brée et Edouard Morot-Sir, 9.

¹⁹. Le Roman français depuis la guerre (Paris: Gallimard 1970) 17.

généralement brillante, dont la facticité s'accroît avec les années."²⁰ Mais s'il est vrai que ces considérations ne sauraient être négligées, il faut aussi rappeler qu'au début du siècle, de nombreux écrivains respectés assimilaient le roman au naturalisme. D'après Catulle Mendès, "tous les poètes sont symbolistes, de même que tous les romanciers sont naturalistes."²¹ Une telle attitude ne pouvait que nuire au roman vu la défaveur dans laquelle était tombé le naturalisme. En effet, pendant les années d'avant-guerre, certains reprochent aux naturalistes d'avoir trop simplifié la littérature, car

le besoin de parler ses idées par quelques fantoches plus ou moins exactement posés, de les mouvoir à travers les paysages souhaités, dans l'hypothèse des situations voulues, doit nécessairement imprimer à l'oeuvre cette coupe commune, ce 'tout fait', qui se retrouve chez presque tous.²²

A ces critiques s'ajoutent les objections des moralistes selon lesquels les romanciers se contentent de peindre un réel sordide, une "déchéance dans cette façon d'entrer par le menu dans le train-train de l'existence quotidienne au

²⁰. Nadeau 18-19.

²¹. Cité par Michel Raimond, La Crise du roman (Paris: José Corti, 1966) 67.

²². Raimond 62-63.

lieu de s'en tenir à l'analyse de types abstraits ou de sentiments raffinés."²³ Ceci posé, la complexité des circonstances qui entourent l'évolution du roman à cette époque devient évidente. Si pendant cette période le roman semble, d'après les critiques cités, se tenir un peu à l'écart, autour des années de la première guerre mondiale le genre réapparaît et entre dans un processus de développement au cours des décades suivantes. De fait, le roman s'instaure, dans un laps de temps assez court, au sein des institutions artistiques.

Cependant, cette remontée ne se fait pas sans difficulté, comme l'atteste la "querelle de 1925." Esrèce de suite à la polémique entre Thibaudet et Bourget entre 1910 et 1922, au cours de laquelle Thibaudet s'en était pris à la notion trop ample de 'composition' romanesque épousée par Bourget, ce débat se déroula tout au long de l'année 1925. Par exemple, Maurice Beaubourg accusa Lucien Descaves de "saper le prestige du genre" et, pendant que Maurice de Waleffe exhortait tout le monde à "tuer" le roman, Pierre Lafue, à force d'insister sur la distinction entre art et roman, en venait à affirmer que les seuls romans dignes de ce nom étaient Monte Cristo et Le Maître de Forges. Lafue alla jusqu'à vouloir retirer à Balzac le titre de romancier: "privé de Balzac et de Stendhal, le genre n'avait plus comme

²³. Raimond 64.

représentants que Dumas et Georges Ohnet."²⁴ Entretemps, René Johannet faisait tout remonter à Flaubert qu'il accusait d'avoir "voulu imposer au roman une dignité d'expression pour laquelle il n'était point fait."²⁵ Il se peut que, paradoxalement, le roman ait même tiré quelque avantage de cette querelle, vu la vigueur dont il fait preuve vers 1928. De toute façon, vers cette date, il a, paraît-il, déjà reconquis sa dignité malgré les contretemps, qu'il ne serait pas d'ailleurs erroné d'interpréter, avec Michel Raimond, comme "le signe d'une période d'effervescence au cours de laquelle le moindre propos suscitait toute une cascade de protestations, de rectifications, d'approbations."²⁶ C'est précisément à cette époque qu'un groupe de jeunes écrivains, Louis Guilloux parmi eux, commencent leur carrière de romanciers.

Le fait que le roman ait regagné son statut au moment où l'expérience de la guerre vient de désaxer les esprits et alors que la volonté de "changer le monde" est inséparable d'une violente contestation de la culture bourgeoise assimilée à la littérature, n'est certes pas sans signification. Jacques Laurent voit même dans cette espèce de "risorgimento" du roman un phénomène presque prévisible, étant donné que le roman "ne peut apparaître que dans des

24. Raimond 129-30.

25. Raimond 130.

26. Raimond 128-29.

sociétés qui tiennent le changement pour une valeur intrinsèque et sont toujours très sensibles au dernier état où elles se trouvent, donc à la modernité."²⁷

Depuis plus de vingt ans, les travaux des théoriciens de la littérature démontrent l'intérêt que suscite la nature du roman, en particulier ce que l'on nomme sa spécificité générique. La recherche d'une définition à partir de laquelle il serait possible de tirer autant de classifications que nécessaire, aboutit invariablement à des constatations par rapport aux difficultés à cerner les contours du genre. Ces écueils se rapportent, en partie, à la confusion occasionnée par le désir, chez un grand nombre de romanciers, de "modifier" le genre,²⁸ ainsi qu'au fait que chacun entend effectuer ces transformations selon son propre point de vue. Tout roman se veut une expression romanesque nouvelle. Or, cet esprit rénovateur semble particulièrement exacerbé vers la fin des années vingt lorsque de nombreux romanciers expriment ouvertement leur désir de retravailler la composition romanesque.

Parmi les théoriciens qui ont dirigé leurs efforts vers l'élucidation du roman, c'est Aron Kibédi Varga qui a avancé la notion du roman comme "anti-roman," c'est-à-dire

²⁷. Roman du roman (Paris: Gallimard, 1977) 149.

²⁸. Citons, à titre d'exemple, la conviction, maintes fois exprimée, de Léon Lemonnier, un des fondateurs du populisme, qu'il faut remettre le roman sur la bonne voie, le "purifier et le défendre contre tous ceux qui le déforment". Lemonnier, Populisme (Paris: La Renaissance du livre, 1931) 24-31.

conçu comme un genre qui ne cesse jamais de "s'auto-contester," de se renouveler et de recréer ses propres formes.²⁹ En général, comme l'affirme Jacques Laurent, la plupart des romanciers, y compris Guilloux, pour novateurs qu'ils soient, gardent du passé deux ambitions essentielles: "saisir la vie dans ses multiples aspects, dans le foisonnement de sa complexité, mais écrire une oeuvre d'art aux lignes harmonieuses."³⁰ Ces termes constituent déjà un bout de définition, mais, bien entendu, d'autres genres peuvent se fixer de tels objectifs.

La critique formaliste apporte, à l'égard du roman, d'autres définitions plus précises. Gérard Genette, notamment, fait connaître sa célèbre distinction entre mode et genre, qui permet de voir de quelle manière le mode (récit) se rapporte au genre (roman):

Il y des modes, exemple: le récit; il y a des genres, exemple: le roman; la relation des genres aux modes est complexe, et sans doute n'est-elle pas, comme le suggère Aristote, de simple inclusion. Les genres peuvent traverser les modes (Oedipe raconté reste tragique), peut-être

²⁹. Selon Kibédi Varga Madame Bovary "est un anti-roman dans la lignée directe de Don Quichotte. Comme [lui], l'épouse du médecin de Yonville a lu les mauvais livres qui lui inspirent une conduite chimérique; le chevalier choisit, à partir de là, des combats ridicules, Mme Bovary des amours dérisoires. "Le roman est un anti-roman," Littérature 48 (1982) 14.

³⁰. Laurent 408.

différemment: mais nous savons bien qu'un roman n'est pas seulement un récit, et donc qu'il n'est pas une espèce du récit, ni même une espèce de récit."³¹

Pour Genette, le récit se définit comme un mode d'énonciation qui comprend une variété de types, lesquels revêtent un caractère générique selon leurs propriétés thématiques. Il existe donc un ensemble de catégories de romans différenciés selon leur contenu. Une variété d'épithètes les proclame, tels que: exotique, psychologique, policier, de consommation, de l'évasion, de l'inquiétude, à thèse, existentialiste. Le roman populiste trouve sa place parmi ces types de roman.

Avant de présenter les théories à partir desquelles sera envisagée la question du lien entre le texte et le genre, une courte parenthèse semble nécessaire pour rappeler la problématique implicite dans le choix de l'objet d'étude. Dans une section du Pacte autobiographique, Philippe Lejeune traite la question du critère selon lequel se fait ce choix:

Prendre comme objet d'étude un genre vivant et contemporain c'est se placer dans une situation ambiguë, qui est à la fois une ressource et une limite. L'étude universitaire des genres, si scientifique qu'elle se veuille, participe aussi,

³¹. Introduction à l'architexte (Paris: Seuil, 1979) 75-76.

à sa manière, à l'institution: elle contribue souvent à construire ou à consolider ce qu'elle prétend analyser ou décrire. Elle rationalise et systématise, pour fonder en droit et en dignité le genre étudié."³²

A cet égard, le chercheur est tenu d'essayer d'éviter les pièges signalés par Lejeune:

Le désir de permanence qui est au coeur de l'idée du "genre" peut entraîner deux illusions d'optique, apparemment contradictoires, mais qui sont en fait les variantes d'une même erreur. . . . La première est l'illusion de l'éternité. [La seconde est] une illusion de perspective: celle de la naissance du genre. Il est réconfortant pour le critique de trouver une "origine" qui permette de séparer nettement un "avant" d'un "après," dans une perspective messianique.³³

La dimension historique de cette étude lui fournira, osons l'espérer, les moyens de contourner la première illusion. Il est clair que l'étude de l'objet ne peut pas reposer sur le présupposé de sa permanence car ceci irait à l'encontre de la vision plus éclairée d'un système d'ensemble en constante évolution. Quant à la seconde illusion, cette même conception évolutive inspirée des notions bakhtiniennes qui

³². Le Pacte autobiographique (Paris: Seuil, 1975) 311.

³³. Lejeune 313-17.

figurent ci-dessous, peut difficilement "sous-estimer les facteurs de continuité avec le passé."³⁴

Afin de situer le populisme en tant que genre, il convient de mentionner les postures théoriques suivantes. Celle qu'adopte Derrida s'avère la plus extrême en ceci que le critique nie l'utilité des distinctions génériques vu la nature polymorphique du texte; celui-ci ressortit à plusieurs genres sans appartenir à aucun.³⁵ Genette, pour sa part, trouve qu'il existe certains critères de généricité--thématiques, modaux et formels--qui constituent un réservoir dans lequel puise la littérature à travers les âges.³⁶ De toute évidence, ce qui semble constituer le noyau de la question c'est le lien entre le texte et le genre. Jean-Marie Schaeffer essaie de cerner précisément ce point dans "Du texte au genre"³⁷ et, plus récemment, dans son livre Qu'est-ce qu'un genre littéraire?³⁸ En vertu de la clarté et de l'étendue des critères de classification des genres, ce dernier ouvrage de Schaeffer sert de guide théorique pour la visée esthétique de cette étude.

³⁴. Lejeune 317.

³⁵. "La Loi du genre/The Law of Genre," Glyph: Textual Studies 7 (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980) 185.

³⁶. Introduction à l'architexte 75-76.

³⁷. "Du texte au genre," in Gérard Genette et al., Théorie des genres (Paris: Seuil, 1986). 179-205.

³⁸. (Paris: Seuil, 1989).

Dans son article, Schaeffer rappelle le caractère institutionnel de la littérature: étant un produit des institutions, elle en est elle-même une. Pour cette raison, elle nous apparaît comme une entité dynamique en perpétuelle transformation et partant étrangère aux notions essentialistes et universalistes qu'elle se voit attribuer de temps en temps. Voilà donc un concept fondamental dont il faut tenir compte par rapport au genre. Quant au texte, sa réalité physique et matérielle renferme un aspect linguistique dont il dérive son caractère ouvert et potentiel. Schaeffer souligne la nécessité d'une lecture transtextuelle grâce à laquelle le texte s'insère dans toute la littérature et, par là, dans l'ensemble des institutions sociales. Ces réflexions se trouvent à la base d'une théorie développée à partir de deux concepts primordiaux: a) il existe de différents types de transtextualité (hypertextes, intertextes, paratextes et métatextes, d'après les catégories de Genette) mais il n'y a pas d'architexte (le réservoir commun mentionné plus haut); b) la notion d'appartenance d'un texte à un genre particulier ne peut se concevoir que dans un sens restreint car tout texte modifie "son" genre:

la composante générique d'un texte n'est jamais (sauf exceptions rarissimes) la simple réduplication du modèle générique constitué par la

classe de textes (supposés antérieurs) dans la lignée desquels il se situe."³⁹

Dans son livre Qu'est-ce qu'un genre littéraire?, Schaeffer examine les "modalités, qu'on peut présumer multiples et complexes, de la généricité." Ce terme désigne, pour Schaeffer, "le ou les référents, indéfinis pour le moment, des noms génériques." Le théoricien tient à souligner qu'il ne s'agit pas de "remplacer la théorie des genres par une étude lexicologique des dénominations génériques, mais de partir de ces dénominations pour voir quels phénomènes leur utilisation recouvre."⁴⁰ A cette fin, il distingue cinq niveaux auxquels se réfèrent les classifications génériques habituelles: 1) le niveau de l'énonciation, celui qui a trait à la nature de l'émetteur du message: réel, fictif, énonciation sérieuse, ludique, ludique-fictive, ainsi qu'à la nature des modalités d'énonciation: actes sans paroles, poésie dramatique, poésie narrative, etc.; 2) le niveau de la destination, celui qui se rapporte au récepteur auquel s'adresse l'acte discursif: déterminé ou indéterminé; destination transitive, réflexive (journal intime, certaines autobiographies, etc.) pseudo-transitive; 3) le niveau de la fonction, qui se réfère au "but communicationnel qui remplit un énoncé" selon le

³⁹. Schaeffer, "Du texte au genre" 197.

⁴⁰. Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire? 75-76.

système d'actes illocutoires de John Searle:⁴¹ assertifs, directifs, promissifs, expressifs, déclaratifs. 4) le niveau sémantique, auquel se réfèrent, selon Schaeffer, la plupart des noms génériques qui se rapportent au contenu: récit de voyage, idylle, roman d'aventures, chanson à boire, rêverie, western, poésie politique, "et ainsi de suite à l'infini,"⁴² mais qui, souvent, se rapportent aussi à de pures déterminations thématiques qui ne sont liées à aucune réalisation formelle spécifique, ni à des modalités d'énonciation déterminées. C'est "le cas de la pastorale qui peut être une chanson, une églogue, une pièce théâtrale, etc."⁴³; 5) le niveau syntaxique, qui a trait à tous les éléments formels susceptibles d'encoder le message, tels que les facteurs grammaticaux et phonétiques --surtout dans les genres versifiés--, les traits stylistiques et rhétoriques, ainsi que les "traits d'organisation macrodiscursive" comme les prescriptions dramatiques (les trois unités) et les critères formels narratologiques. En effet, il y a des "spécificités discursives qui permettent de distinguer à l'intérieur des genres non fictifs entre l'essai, la

⁴¹. Voir John Searle, "Taxinomie des actes illocutoires," Sens et expression, trans. Joëlle Proust (Paris: Minuit, 1982) 41.

⁴². Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire 108.

⁴³. Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire? 110.

confession, le traité, le compte rendu, le témoignage, etc."⁴⁴

Les distinctions apportées par Schaeffer laissent entrevoir la complexité du problème auquel se heurte le critique qui cherche à classer les genres: il doit manipuler une série de termes sémantiquement instables pour se référer à un phénomène variable et multidimensionnel. Schaeffer constate la complexité des variations génériques subies par un texte: un même texte est reçu différemment à des époques différentes, tout comme deux textes différents comportant des traits identiques peuvent être classés différemment à des époques différentes. Schaeffer explique la raison de ce phénomène: "La cause essentielle de cette variabilité se trouve dans un phénomène plus général qui vaut pour tout acte discursif dès lors qu'il est décontextualisable, ou plutôt dès lors qu'il survit à son contexte d'origine." Cette survivance, ajoute-t-il, est "le lot, et en même temps le but, de pratiquement tous les actes discursifs fixés par écrit."⁴⁵ Cette notion revêt une importance capitale en ceci qu'elle confirme la capacité d'adaptabilité synchronique et diachronique de l'écriture puisque "tout acte discursif décontextualisable est soumis, plus ou moins fortement, aux recontextualisations qu'opèrent sur lui les situations de réception ultérieures dans

⁴⁴. Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire? 115.

⁴⁵. Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire? 142.

lesquelles il est réactivé."⁴⁶ En raison de ceci, le critique propose deux régimes de classification: le régime auctorial et le régime lectorial. Le premier demeure stable tandis que le deuxième est toujours ouvert et varie selon le contexte. Ce régime est

présent dans tout acte de réception, en tant que toute réception implique une interprétation et que celle-ci ne saurait se faire en dehors d'un horizon générique."⁴⁷

A cet égard, il convient de rappeler ce que dit le théoricien au sujet de cette "généricité lectoriale" variable: elle est susceptible de s'enrichir ou de s'appauvrir selon les différents contextes.

Ayant établi ces distinctions, Schaeffer examine le fonctionnement de la dénomination des genres à partir de deux niveaux: l'un d'exemplification, et l'autre de modulation. C'est au premier niveau, celui de l'exemplification que s'opéra la dénomination "populiste," parmi les populistes, en 1929.

Schaeffer note que lorsque la désignation générique se rapporte au cadre communicationnel représenté par les trois premiers parmi les cinq niveaux de l'acte discursif énoncés plus haut (c'est-à-dire énonciation, destination et fonction), le texte et le genre se trouvent dans une

⁴⁶. Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire? 142.

⁴⁷. Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire? 151.

relation d'exemplification. En effet, la dénomination du genre en question entend désigner des propriétés que partagent tous les textes dans cette catégorie. Dans ce sens, ce n'est que d'une façon globale que le genre désigne un groupe particulier de textes. Il fait appel aux conventions constituantes, celles qui témoignent d'un ordre supérieur, ainsi qu'aux traditionnelles, grâce auxquelles est saisi le sens du message global. Ce sont ces conventions qui, lors d'un processus de compréhension et de contraste, permettent de différencier un récit d'une oeuvre dramatique, par exemple. Schaeffer résume les caractéristiques de ce niveau:

Le point décisif est que, lorsque les noms de genres sont liés au régime de l'exemplification, l'oeuvre est saisie comme réalisation d'un acte communicationnel global et non pas comme message spécifique: elle vaut comme exemple d'une structure intentionnelle qui lui préexiste et qui l'institue comme acte intelligible et non pas comme structure textuelle individuelle.⁴⁸

Quant aux dénominations génériques qui se rapportent au niveau de la modulation (comprenant les niveaux syntaxique et sémantique dans l'acte communicationnel), elles désignent des aspects internes des textes. Il est clair que l'absence de justification d'un texte au niveau de

⁴⁸. Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire? 164.

la modulation (c'est-à-dire l'ignorance des aspects syntaxique et sémantique) rendrait pratiquement nulle n'importe quelle analyse littéraire. Ce niveau prend en charge les traits spécifiques du texte, ceux qui répondent aux conventions régulatrices plutôt qu'aux constituantes-- dont on a constaté la présence au niveau de l'exemplification.

Appliqués au genre populiste, les aspects primordiaux du phénomène générique, selon le schéma de Schaeffer, permettent d'avancer les suivantes propositions:

1) Le nom générique "populisme" désigne, à l'origine, un groupe de romans dont la composition des référents génériques se situent principalement du côté du cadre communicationnel du discours. A l'intérieur de ce cadre, les trois niveaux, énonciation, destination et fonction, interviennent dans la détermination du populisme.⁴⁹

2) Si le caractère exemplificatif de la relation texte/genre est très marqué dans le roman populiste, l'aspect modulateur y est aussi présent. Cet aspect sera relevé au cours de l'analyse.

3) Si le nom générique "roman" se réfère à une convention traditionnelle, "populisme" est une désignation spécifiante "en ce sens qu'elle individualise le nom par

⁴⁹. Ceci ressort à la lecture du programme énoncé dans Le Manifeste populiste et de Populisme de Léon Lemonnier. Voir les extraits qui figurent dans l'Appendice 1, à la fin de cette thèse.

rapport à une oeuvre singulière, ou un groupe d'oeuvres."⁵⁰

4) Comme toute désignation générique, le terme "populisme" admet des "écarts," des "variations" et des "hybridations."

En ce qui concerne la seconde visée de l'analyse, l'idéologique, elle emprunte le chemin des théories évolutives des genres. Il est intéressant de noter le travail de Pierre Weisz, dont la méthode consiste à examiner, dans un premier abord, la pertinence d'une série de caractéristiques que l'on pourrait prendre pour spécifiques. Il procède par la suite à les réfuter systématiquement de façon à éliminer les éléments dont il a effectivement démontré le manque de spécificité, si bien qu'à la fin de son analyse il n'en reste que quelques-uns. Dans la conception de Weisz, ces éléments-là s'avèrent des composantes spécifiques bien qu'assez générales:

1) Le langage particulier du roman rend compte de la réalité dans le cadre de l'expérience quotidienne. Dans cette perspective, les choix thématiques et stylistiques des auteurs doivent être considérés comme des étapes linguistiques qui marquent les progrès d'un processus cognitif.

⁵⁰. Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire? 177.

2) Le discours romanesque n'est pas fiction pure même s'il tente de poser comme réalité une structure illusoire. Il peut faire lui-même l'objet d'une recherche et donner lieu à un jugement objectif. Dans ce sens-là, la lecture d'un roman complète son écriture.

3) Emanation d'une langue et d'une culture originales, le roman en reflète les caractéristiques. Cette personnalité authentique ne peut être saisie comme une essence immuable: elle épousera toujours les contours de la réalité historique⁵¹.

L'étude de Pierre Weisz met en relief l'importance du caractère socio-historique du roman dans une perspective évolutive. Il est important de souligner que la notion évolutive n'est pas à entendre comme un processus au cours duquel un système littéraire cède la place à un autre simplement à cause de l'infiltration de nouvelles vagues dans une communauté littéraire. Afin de préciser pourquoi un système littéraire particulier cesse d'être la forme dominante, il faut prendre en considération le rôle de ce système dans la réalité sociale, comme le souligne Hans Robert Jauss:

Etant donné que les genres littéraires sont enracinés dans la vie et ont une fonction sociale, l'évolution littéraire doit-elle aussi être

⁵¹. Pierre Weisz, Incarnations du roman. La réalité et les formes (Saint-Aquilin-de-Pacy [Eure]): Mallier, 1973) 207-14.

définie par sa fonction dans l'histoire et l'émancipation de la société, la succession des systèmes littéraires être étudiée dans leur corrélation avec le processus historique général.⁵²

Ces conceptions mènent à signaler les importantes notions sur le roman développées par Mikhaïl Bakhtine dans ses essais, mais tout particulièrement dans son Esthétique et théorie du roman.⁵³ Bakhtine y expose "une théorie du roman audacieuse et novatrice, et peut-être aussi une vision du monde discrètement subversive," selon Michel Aucouturier.⁵⁴ Cet ouvrage comporte quatre essais écrits entre 1924 et 1941 où Bakhtine expose sa théorie du "principe dialogique." Il s'agit d'une conception du langage que le théoricien explicite au cours de son analyse de l'évolution du roman à partir de deux notions fondamentales: a) que le roman est un phénomène du langage et b) que l'évolution du genre romanesque est étroitement liée au développement de la conscience linguistique. Bakhtine relève les traits les plus significatifs de cette évolution depuis l'Antiquité classique et en vient à rapporter l'apparition du roman aux classes les plus basses dans l'échelle sociale.

⁵². "Littérature médiévale et théorie des genres," in Gérard Genette et al., Théorie des genres 68.

⁵³. (1924-41, Paris: Gallimard, 1978).

⁵⁴. Bakhtine, Esthétique 10; préface de M. Aucouturier.

Elles sont les dépositaires d'un langage vivant qui s'exprime à la foire et dans la place publique. C'est là où l'on ridiculise le langage des moines et des savants. Alors, le langage cesse d'être univoque, centralisé et incontestable, pour devenir un plurilinguisme éparpillé dont un des traits typiques est de se mettre lui-même en question. Celui-ci est donc un langage de liberté, essentiellement ambigu, dont Bakhtine essaie de préciser le statut. Témoin au caractère évolutif du roman, le langage littéraire comporte des "images de langages" qui se relient les unes aux autres. Ce réseau d'images inclut aussi l'auteur lui-même et la réalité telle qu'elle est vécue quotidiennement. Loin d'être simplement juxtaposées, ces images se trouvent en relation dialogique à tous les niveaux, c'est-à-dire qu'elles s'imbriquent et s'influencent mutuellement. Quant à l'auteur, il occupe une position centrale au point d'intersection de tous les niveaux relationnels, avec le résultat que le roman apparaît, dans la vision dialogique bakhtinienne, comme un très complexe lacis de voix différentes engagées dans un constant processus d'influence réciproque.

Dans ses essais des années trente et quarante, Bakhtine perçoit la littérature, en particulier le roman, comme la représentation discursive du phénomène social. Mais il est nécessaire de suivre l'évolution de sa pensée pour arriver à la très importante étape dans laquelle le

théoricien annule la distinction par rapport au milieu idéologique qui entoure les individus et les oeuvres. Dans les années vingt, Bakhtine considérait l'idéologie comme l'instance médiatrice entre la pratique sociale et les oeuvres. Cette posture admettait une différenciation entre représentant et représenté; elle corroborait la distance insurmontable entre l'expérience sociale et le langage, entre l'idéologie et la pratique. Bakhtine allait résoudre ce conflit dans La Méthode formelle en critique littéraire,⁵⁵ où il affirme que dans le roman le milieu idéologique et l'objet de représentation littéraire sont le même car le roman est une représentation de discours à travers le discours. Dès lors Bakhtine estime que dans le roman les actes sont indissociablement liés au discours, si bien qu'ils impartissent au genre une orientation idéologique définie. Cette conception met en valeur le caractère actif de la littérature par rapport aux contenus idéologiques représentés. La relation dynamique entre le texte et l'idéologie, Bakhtine l'appelle: évaluation sociale. Etant donné le caractère plurivoque du roman à l'intérieur duquel se relie au moins deux discours différents, le roman serait donc un genre hybride où l'énoncé apparaît comme une "marmite à mélanges" d'un minimum de deux consciences linguistiques: celle qui

⁵⁵. The Formal Method in Literary Scholarship 1928 (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978) 118-128.

effectue la représentation et celle qui y est représentée. Elles se retrouvent en pleine conscience et elles entrent en conflit sur l'arène de l'énoncé.⁵⁶

Le principe bakhtinien du langage et de son fonctionnement à l'intérieur du roman s'avère particulièrement utile lorsqu'il s'agit de circonscrire les particularités génériques du populisme au niveau que Schaeffer appelle "de la modulation" dans le cadre du récit. En effet,

même l'argument du roman est soumis au problème de corrélation et de découverte mutuelle des langages, [et si] l'argument doit agencer la révélation des langages sociaux et des idéologies, les montrer et les éprouver.⁵⁷

Il apparaît donc que les lieux de croisement des langages (terme auquel certains interprètes de Bakhtine substituent le mot "idiolectes") offrent à l'analyse des possibilités de recherche de signification qui méritent d'être explorées. Le plurilinguisme bakhtinien, il faut le souligner, ne se réfère pas uniquement à l'aspect strictement linguistique de la variété de langages présents dans l'oeuvre. Il faut comprendre aussi qu'il s'agit de l'acte social que constitue

⁵⁶. Tout énoncé "express[es] the unique interaction between author and reader, the play of two consciousnesses, one of which knows while the other does not, one of which waits while the other destroys the expectation, and so on". Bakhtine, La Méthode 128.

⁵⁷. Bakhtine, Esthétique et théorie 181.

la confrontation d'une pluralité de visions du monde soit dans plusieurs consciences présentes dans le récit, soit dans un seul personnage.

Un roman populiste est d'abord un roman dans le sens formel, car il exhibe une série de caractéristiques génériques suivant les critères de Schaeffer. Mais ce type de roman en est un aussi parce qu'il est le lieu de rencontre de langages en conflit, ce qui équivaut à dire, selon Bakhtine, qu'il reflète les différents courants idéologiques en circulation à une époque donnée dans une société particulière.

Nous entendons questionner l'oeuvre de la période populiste de Louis Guilloux en tant que corpus populiste et d'analyser de plus près le fonctionnement d'éléments structurants à des niveaux jusqu'ici inexplorés, notamment les niveaux de la modulation du récit. La présente étude aimerait ouvrir la voie vers de nouveaux horizons d'interprétation, non seulement de l'oeuvre de Louis Guilloux, mais aussi d'autres productions romanesques qui admettraient une pareille variante générique. Etant donné le vaste réseau relationnel sur lequel repose "l'identité" des genres littéraires, il convient de souligner le caractère "situationnel" plutôt que "classificatoire" que revêt ce travail.

CHAPITRE II

Louis Guilloux et l'écriture populiste

1. Louis Guilloux (1899-1980)

Louis Guilloux naquit à Saint-Brieuc, en Bretagne, le 15 janvier 1899. Son père, qui avait appris le métier de cordonnier de son propre père, installa son échoppe dans un lieu tellement exigü que Guilloux l'appelle "un trou, au pied d'une belle maison bourgeoise."⁵⁸ Pour avoir loué ce "trou" à M. Guilloux, le propriétaire de cette maison, qui était le joaillier-horloger de la ville, contraria, sans s'en rendre compte, les aristocrates du voisinage qui se plaignaient du bruit de marteau du cordonnier lorsqu'il battait le cuir. Guilloux s'en souvient dans ses mémoires: "Moi, je l'entends encore comme je l'entendais assis tout enfant sur la marche de l'échoppe. . . . il passait dix heures tous les jours et souvent plus, assis sur le tabouret où son père l'avait posé à onze ans pour lui enseigner le métier."⁵⁹ Sa mère, qui avait fermé sa boutique de modiste au moment de son mariage, livrait le travail de son mari et s'occupait de la maison et des trois enfants. Elle inspira au romancier ces lignes: "Ma bonne mère, qui avait beaucoup d'esprit, qui possédait ce qu'on appelle l'intelligence de la vie, une grande bonne humeur le plus souvent et beaucoup

⁵⁸. L'Herbe d'oubli (Paris: Gallimard, 1984) 48.

⁵⁹. Guilloux, L'Herbe d'oubli 48.

d'imagination, avait aussi d'un autre côté un malheureux penchant pour de sombres peintures du malheur.⁶⁰ On peut parler d'une enfance sans nuages, n'eût été l'angoisse causée par l'insuffisance d'argent; par le besoin impérieux de lutter, jour après jour, contre l'indigence qui menaçait la famille. Cette angoisse, Guilloux l'évoque dans plusieurs de ses romans, mais tout particulièrement dans La Maison du peuple, roman d'inspiration autobiographique.

Pendant son enfance et son adolescence à Saint-Brieuc, Guilloux allait souvent flâner le long des quais, observer les matelots au port, et aspirer la brise venant du large. Il demeura toujours attaché à la mer et à sa ville natale, si bien que, malgré l'attrait qu'exerçait Paris sur son esprit, et même après s'y être installé après 1921, il devait faire "mille fois" le trajet Saint-Brieuc-Paris jusqu'à la fin de sa vie. Excellent élève à l'école communale, Guilloux obtient une bourse qui lui permet de continuer ses études au lycée. Il y rencontre le philosophe Georges Palante, alors professeur au lycée de Saint-Brieuc, pour qui le jeune Guilloux se prit d'une vive admiration. Ce sera le début d'une profonde amitié qui se prolongera durant de longues années au cours desquelles Palante devait exercer une influence considérable sur le romancier. Cette

⁶⁰. Guilloux, L'Herbe d'oubli 49.

influence,⁶¹ Guilloux l'a souvent avouée,⁶² surtout lors de ses commentaires au sujet de Cripure, le personnage principal de Le Sang noir. Vers la fin de son adolescence, période qui coïncide avec les années de la première guerre mondiale, il exerce une variété de métiers tels que: surveillant au lycée, secrétaire de l'écrivain Augustin-Adolphe Hamon et précepteur des filles de celui-ci, employé civil dans les bureaux militaires et, peu après, marchand de gui, jusqu'à son départ pour Paris. Guilloux traduit en quelques lignes son propre état d'esprit au moment de son arrivée dans la ville lumière: "Paris tout de suite pâmé, s'étirant dans la chaleur, Paris presque vide, heureux, paresseux"; et peu après:

Comme j'aimais flâner dans les rues, me promener le long des quais! J'aurais peut-être voulu être bouquiniste? Pourquoi pas? Que voulais-je devenir? Je n'avais pas d'ambition. Je voulais bien rester pauvre toute ma vie à condition de rester libre."⁶³

⁶¹. De même que l'influence d'Edmond Lambert, le philosophe qui menait une vie retirée en Bretagne et que Guilloux fréquenta jusqu'à la mort de Lambert. Dans L'Herbe d'oubli, Guilloux écrit avec tendresse et avec admiration à propos de Lambert, qui lui apprit l'amour de la sincérité et de la simplicité dans l'écriture.

⁶². Dans ses Souvenirs sur Georges Palante (Saint-Brieuc: Aubert, 1931)

⁶³. Guilloux, L'Herbe d'oubli 304.

Grâce aux lettres de recommandation que lui avaient procurées des amis parisiens habitant alors Saint-Brieuc, il obtient une entrevue avec le directeur de L'Intransigeant, un des principaux organes des intellectuels de gauche, qui acceptera, éventuellement, de publier un conte de Guilloux. C'est à L'Intransigeant aussi qu'il fait ses débuts de journaliste en 1922, activité qu'il devait partager avec la littérature après 1925.

Romain Rolland a brossé un portrait de Louis Guilloux tel qu'il lui apparut le jour de leur rencontre, un après-midi d'été en 1939:

Un petit homme, à la face tourmentée, un peu hirsute, mal barbue, style Péguy ou Guéhenno, avec qui il me paraît un peu apparenté. Il est de ceux qui ont perdu pied dans le torrent de l'époque, et qui sont ravagés: ils ont perdu toutes leurs fois, et ils ne trouvent rien pour les remplacer. Il y a quelque chose de profondément douloureux dans Guilloux; et si cette douleur est due, en partie, à un désordre de l'âme qui n'a pas su se centrer, il n'y a là rien de déclamatoire. . . . Il vit à Saint-Brieuc, et dans la gêne, car il n'a d'autre instrument de travail que la littérature, . . . Guilloux m'est sympathique, mais je crains que,

lui, ne sache jamais accepter son destin, et surtout s'adapter à lui, l'épouser.⁶⁴

Par ces paroles, Romain Rolland, que Guilloux aimait et respectait comme un maître, décrit mieux que nul autre, la complexité intérieure de Guilloux à cette époque. Au moment de sa mort, en 1980, l'oeuvre publiée de Guilloux se compose de douze romans, trois récits, deux recueils de souvenirs que Guilloux appelle des "histoires vraies," deux volumes de Carnets, réflexions et commentaires qu'il avait notés tout au long de sa vie d'adulte, des écrits épisodiques publiés souvent dans la N.R.F., de nombreux comptes rendus et articles de journalisme, des traductions⁶⁵ et des contes de jeunesse. Un aperçu de l'ensemble de la production romanesque⁶⁶ de l'écrivain fournira d'utiles repères afin de mieux situer les oeuvres de la période populiste.

La Maison du peuple* (1927), son tout premier roman, fut considéré exemplaire de l'écriture populiste par Lemonnier: "cette Maison du peuple . . . est l'un des meilleurs livres que l'on ait consacrés à la vie des petites gens dans les villes."⁶⁷ Guilloux fait appel à ses

⁶⁴. Correspondance Louis Guilloux-Romain Rolland 18-19.

⁶⁵. Dont Les Pâturages du ciel de John Steinbeck, paru chez Gallimard en 1948.

⁶⁶. L'astérisque à côté des titres signale les trois romans qui font l'objet de l'analyse spécifique dans les chapitres suivants.

⁶⁷. Lemonnier, Populisme 175.

souvenirs d'enfance pour décrire les difficultés des ouvriers et des petits artisans. Le romancier évoque son propre père dans le personnage de Quéré, le cordonnier responsable de l'organisation en syndicat des ouvriers de la ville. C'est lui qui conçoit l'idée de bâtir, tous ensemble, une "maison du peuple."

Dossier Confidentiel (1930) constitue d'abord une confession, celle d'un jeune homme qui, se sentant prisonnier d'un milieu hypocrite et matérialiste, rêve de se libérer de l'emprise de l'argent. En même temps, l'adolescent souffre à cause de la mort de son camarade au front (l'histoire a lieu pendant la première guerre mondiale) et développe une fixation sur les mensonges contenus dans les discours officiels. Il se révolte contre l'absurdité des exhortations patriotiques et contre le bellicisme.

Compagnons (1931) et Angéline (1932) suivent la lignée de La Maison du peuple. Il est vrai que Compagnons, l'histoire des derniers jours d'un maçon qui vit seul et qui meurt soigné par ses deux confrères, nous fait songer à La Mort d'Ivan Ilitch de Tolstoï, surtout parce que, comme l'écrit Albert Camus, "Guil'oux ne cesse de se maintenir à la hauteur exacte de son modèle"⁶⁸ sans le dégrader et sans le majorer. Pourtant, insiste Camus, "je défie qu'on

⁶⁸. Albert Camus, préface à la réédition de Compagnons et de La Maison du peuple (Paris: Grasset, 1953).

lise ce récit sans le terminer la gorge serrée." Quant à Angéline, basé sur la vie de sa grand-mère, c'est un roman dont la simplicité du ton ne cache l'aspiration, chez Guilloux, de montrer combien il importe aux plus humbles, de garder leur dignité. Hyménée (1932) est l'histoire d'un jeune homme de province qui déteste sa ville et qui rêve d'une vie à Paris. Il tombe amoureux de Berthe, qui lui annonce un jour, qu'elle est enceinte. Lorsque Maurice et Berthe se marient, celle-ci lui avoue qu'elle n'est pas enceinte et qu'elle l'a su avant le mariage. Déçu, Maurice quitte sa ville et se rend à Paris, mais après un certain temps, ayant perdu ses illusions, il retourne chez lui.

Le Sang noir* (1935), depuis sa publication, a mérité à Guilloux de nombreux éloges, dont celui de Pierre Brodin: "N'eût-il à son actif que le puissant, l'inoubliable Sang noir, le nom de Louis Guilloux devrait rester comme celui d'un des meilleurs, un des plus originaux techniciens du roman de son temps."⁶⁹ Le romancier reprend ici les thèmes de la corruption des hommes et de l'impiété de la société, qu'il avait traités dans Dossier Confidentiel. Situé en 1917, ce roman est aussi l'histoire d'une révolte; mais cette fois-ci, il s'agit de la révolte d'un malheureux professeur de lycée, Cripure, que les circonstances mènent, en vingt-quatre heures, au comble de la désintégration

⁶⁹. Pierre Brodin, "Louis Guilloux," Présences contemporaines. Littérature 1 (Paris, Debresse, 1956) 204.

morale. Mais c'est aussi le drame de plusieurs personnages que nous lisons, car la journée est pleine d'incidents dont les fils s'entrecroisent et se mêlent, si bien que vers la fin du livre, qui dans le roman correspond au début d'un jour nouveau, le lecteur a l'impression d'avoir assisté à l'instant décisif dans la vie d'au moins une vingtaine de personnages. Chacun, dans la petite ville de province, vit à sa façon la tragédie de la guerre: les militaires la veulent héroïque, les bourgeois "pour l'amour de la patrie," tandis que d'autres comme Nabucet y voient l'occasion d'avancer leurs propres intérêts. Il ne manque certes ceux qui profitent matériellement de la guerre, comme Basquin, qui se vante de ce que sa cantine dans le camp d'internés croates lui rapporte beaucoup d'argent. Cripure mis à part, les jeunes révoltés comme Lucien, Francis, Etienne et Moka demeurent toujours capables de regarder la guerre et ses horreurs en face. Toutefois, chacun réagit à sa manière vis-à-vis du traumatisme de la guerre.

Pour Le Pain des rêves* (1942), roman qui marque la fin de la période populiste, Guilloux reçut le Prix Populiste. Écrit pendant l'époque la plus déroutante de la deuxième guerre mondiale, ce roman nous intéresse particulièrement parce que tout en conservant les traits populistes des romans précédents, il constitue une forme achevée de dialogisme, dans le sens bakhtinien du terme, caractéristique qui devient de plus en plus visible dans

l'écriture du romancier depuis son premier roman. Le narrateur, Loïc, raconte son enfance et son adolescence dans un quartier pauvre à Saint-Brieuc, à une époque, au début du XXème siècle, où la ville est toujours calme et où les gens attendent avec impatience les spectacles publics qui reviennent chaque été. Sans distinction de classes, les gens de la ville viennent en foule sur la place publique pour entendre l'orphéon municipal; riches et pauvres se rassemblent aussi, tout au long des rues, lorsque passe, chaque année, la procession des pestiférés. Le grand-père, vieux tailleur qui travaille toujours pour faire vivre sa belle-fille et les enfants, apparaît comme la figure dominante dans la première partie du roman. Dans la seconde partie, l'imposante figure de la cousine Zabelle, femme extravagante dont la personnalité captive l'imagination de l'adolescent Loïc, est mise au premier plan. Le souci de fidélité dans la peinture de la pauvreté est toujours présent, comme il l'était dans les romans précédents. Si ce dernier roman populiste refuse, comme les précédents, l'idéalisation du réel, cela est accompli sans que la peinture aille dans le sens opposé pour tomber dans l'amer et le sordide. Tant s'en faut, les coups de l'adversité dans le petit monde du Pain des rêves n'empêchent pas que les personnages puissent connaître quelques joies simples dont le récit tient compte tout naturellement, sans glisser dans l'exaltation gratuite.

Pour Le Jeu de patience (1949), Guilloux fut lauréat du prix Théophraste Renaudot en 1949. D'après la pertinente analyse d'Albert Béguin,⁷⁰ ce texte se lit comme la chronique d'une ville de province, entre 1912 et 1945. Ce roman à l'intrigue décousue a perdu les traits spécifiquement populistes.⁷¹ Il mène le lecteur capricieusement dans un va-et-vient parmi trois époques différentes, ce qui, au moment de sa parution, déconcerta le public. Le Jeu de patience réintroduit de "vieilles connaissances," des personnages de Le Sang noir dont certains sont mentionnés en passant, comme Cripure et Nabucet, tandis que d'autres prennent des contours plus précis au fur et à mesure que nous apprenons ce qu'ils sont devenus, comme Faurel et Lucien Bourcier. Ce roman est un grand tableau au motif collectif où des êtres humains sont engagés dans un combat. Mais l'ennemi qu'ils affrontent est à l'intérieur d'eux-mêmes. Ce sont les "armes invisibles dont, au dedans d'eux-mêmes, [ils sont] tout hérissés."⁷²

Puisque les romans postérieurs n'entrent pas dans cette étude, il suffit de les présenter brièvement. Dans Parpagnacco (1954), l'histoire se déroule à Venise, ville qui prend ici un air enchanté. Arrivé à Venise, un marin

⁷⁰. Albert Béguin, "Chronique ou roman," Empé 6 (1949) 74-78.

⁷¹. Cette question sera abordée dans la Conclusion.

⁷². Guilloux, Le Jeu de patience 562.

nordique se sent plongé dans une curieuse torpeur. Dans cet état léthargique, il fait la rencontre d'une femme et d'un être surnaturel, une espèce de mauvais génie, Parpagnacco. Les Batailles perdues (1960) se situent entre 1934 et 1936 avec, en arrière-plan, les événements de fin septembre 1934 à juillet 1936: la montée du Front Populaire, les luttes politiques, le chômage. Si les personnages perdent des batailles, ce ne sont pas à la fin, comme le souligne Pierre Descaves, "des défaites définitives."⁷³ Une foule de types humains s'engagent dans de multiples péripéties, ce qui rappelle la technique épisodique de Le Jeu de patience. Il s'agit d'épisodes d'amour et d'amitié, à travers lesquels perce la très caractéristique ironie guilloucienne. La Confrontation, paru en 1968, est une très ingénieuse élaboration du thème du double, thème qui trouve sa place, ci et là, à travers les romans de Guilloux. Un certain Germain Forestier frappe un jour à la porte du narrateur, qu'il prend pour l'inspecteur en retraite Favien, et il lui demande de retrouver la trace de son ami. Le narrateur accepte d'incarner le personnage de l'inspecteur absent car il pressent qu'à travers cette entreprise il arrivera à retrouver son propre passé. Les personnages qu'il rencontre en route appellent à sa mémoire des êtres presque oubliés, ainsi qu'une variété d'expériences de son passé. La

⁷³. Pierre Descaves, "Les Batailles perdues," Table ronde 153 (1960): 166.

"confrontation" aboutit à un dernier instant angoissant, où les deux hommes, devenus amis, se rendent compte qu'il vaut mieux ne pas remuer le passé. L'aube venue, tout rentre dans l'ordre, et ils revêtent, encore une fois, le masque existentiel de tous les jours.

Coco perdu (1978), récit à la première personne, retrace les événements arrivés au cours de deux journées complètes dans la vie d'un homme après qu'il a accompagné sa femme à la gare où elle prend le train pour Paris. Coco pressent qu'elle ne reviendra pas, surtout à cause d'une lettre qu'elle a jetée dans la boîte, mais dont elle lui a caché le destinataire. Une forte impression d'étrangeté s'instaure à partir du moment où cet homme routinier commence à imaginer sa propre vie sans sa femme, même lorsqu'il n'est pas encore sûr d'avoir été abandonné. C'est un récit plein de suspens dans lequel l'économie générale, comme le fait remarquer Yves Chevrel, "est la montée de l'attente. Attente d'une voix qui s'est tue, définitivement (?)." ⁷⁴ Voici donc une production romanesque qui, malgré sa diversité et son caractère évolutif, trouve son fil d'Ariane dans le thème du mélange de douleur, d'angoisse et de joies éphémères qu'est la vie des gens communs.

Après s'être installé à Paris, Guilloux se lie à des écrivains dont Jean Guéhenno et André Chamson, qui, en 1921,

⁷⁴. Yves Chevrel, "Louis Guilloux et la tradition du monologue intérieur. À propos de Coco Perdu (1978)." Beiträge zur Romanischen Philologie 25 (1986): 189.

venait de publier Roux le bandit, et plus tard André Malraux, Eugène Dabit, André Gide. Guilloux fréquente régulièrement quatre amis qui demeureront ses intimes pour le reste de sa vie. Il s'agit d'Henri Petit, Jean Grenier, Pierre Duvaux, et André Chamson, qui forment, avec Guilloux, un groupe dont les cinq membres s'appelaient "les vorticistes." Ils se réunissaient au café le Procope pour parler de politique et de littérature. André Chamson parle du groupe d'amis avec une nostalgie émue: "vortex, veut dire tourbillon. C'était un tourbillon intellectuel que nous souhaitions incarner, un tourbillon dominé par l'esprit de liberté."⁷⁵ En dépit de leurs intérêts communs, chacun des membres du groupe avait un intérêt spécial, différent des autres, ce qui leur permettait de pratiquer "l'interdisciplinarité." Un commentaire en particulier en dit beaucoup sur la philosophie idéaliste des jeunes amis:

dans une époque durant laquelle on a fait une telle réclame autour des surréalistes, les vorticistes, par indifférence à la publicité, il faut bien le dire, n'ont jamais essayé d'exploiter leur groupement. Je trouve tout de même bon que, pour cette période qui va de 1920 à 1930, il y ait eu ce petit groupe-là."⁷⁶

⁷⁵. André Chamson, Il faut vivre vieux (Paris, Grasset, 1984) 31.

⁷⁶. Chamson, Il faut vivre vieux 27.

Les vorticistes trouvent leur inspiration dans la littérature et dans la personne de trois de leur aînés: Romain Rolland, André Gide et Roger Martin du Gard, les trois "grands" auxquels ils demandent conseil et appui.

En juillet 1936, Guilloux et Eugène Dabit visitent la Russie, en qualité d'invités de Gide, lequel, étant parti plus tôt, les attendait à Moscou. Ils prennent le train pour le Caucase, la Géorgie et Odessa, mais, en voyage, ils sont tous bouleversés par les nouvelles du début de la guerre civile en Espagne. Vers la fin du mois, Guilloux décide de retourner en France immédiatement. Il ne devait plus voir son ami Dabit, qui est mort quelques jours plus tard, dans des circonstances douteuses, à Sébastopol. Dabit, qui aurait aimé rentrer en France avec Guilloux, décida de continuer le voyage avec Gide et le reste de l'équipe parce qu'il ne voulait pas offenser Gide. Ce dernier devait écrire son fameux Retour de l'U.R.S.S., qu'il publia en novembre 1936. Louis Guilloux éprouva la même désillusion que Gide à l'égard de la Russie, où le manque de liberté fait penser aux visiteurs que le peuple russe s'est "laissé voler"⁷⁷ sa révolution.

Malgré le foisonnement de mouvements littéraires de gauche des années vingt et trente, Guilloux a toujours refusé d'être identifié à un parti spécifique. D'après lui,

⁷⁷. André Gide, Littérature engagée (Paris, Gallimard, 1950): 162.

dans les partis "on perd beaucoup de temps en laïus." Se considérant engagé de naissance, Guilloux n'a jamais "ressenti le besoin de [se] ranger sous une bannière, c'est-à-dire sous une autorité bienfaisante."⁷⁸ De son point de vue, l'écrivain, un homme comme les autres, se doit à l'action d'abord dans la vie réelle, et c'est ce qu'il fait, modestement, à Saint-Brieuc, où il accepte, pendant les années de la guerre civile en Espagne (1936-1939), le poste de responsable en Bretagne du Secours Rouge, l'organisation qui accueillait les réfugiés républicains. C'était, pour Guilloux, "une époque merveilleuse en actions,"⁷⁹ pendant qu'il écrivait Le Sang noir: "je l'écrivais tout en m'occupant des copains espagnols, des chômeurs, des paysans aussi, qui étaient alors en butte aux ventes-saisies."⁸⁰

Si Guilloux affirme qu'il conçoit l'action sociale, reflet d'une posture politique, d'abord sur le plan privé et non pas professionnel, cette distinction, il la fait pour cause. En effet, si Guilloux donne prééminence aux actes humanitaires destinés à restituer la dignité aux victimes de l'injustice dans ce monde, c'est parce qu'il a lui-même côtoyé la misère. Il est donc en mesure de comprendre que certaines situations nécessitent une aide plus urgente que celle que peut fournir la littérature. Ceci dit, il importe

78. Ezine, "Mon siècle sans rancune," 4.

79. Ezine, "Mon siècle sans rancune," 4.

80. Ezine 4.

de faire remarquer qu'en même temps, depuis ses débuts d'écrivain, Guilloux a toujours envisagé sa production littéraire en tant que produit d'un travail foncièrement engagé, comme il est évident d'après ses commentaires: "Je suis né dans le socialisme. Avant et pendant la guerre de 14 il y avait des réunions chez mon père."⁸¹ Ces paroles résument, d'une certaine manière, l'idée, souvent répétée, qu'avait Guilloux à l'égard de lui-même. Guilloux n'aimait pas à se prononcer sur la vie ou sur les idées d'une manière dogmatique, d'abord pour ne blesser personne, et ensuite, parce que sa nature ouverte et son esprit sceptique l'en empêchaient. Pourtant, une des idées qui lui tenait à coeur et sur laquelle il s'exprimait librement se réfère à l'engagement de l'artiste:

Or, qu'on le veuille ou non, tout artiste se veut unique, et même irremplaçable. Au fond de lui-même, son grand désir est de se soustraire au temps, et par conséquent à l'histoire. Il se trouve que cela est impossible, qu'on n'a pas besoin de lui demander de s'engager, qu'il l'est de fait, puisqu'il vit dans une société et dans un temps donné, et que, même s'il le voulait, il ne peut se retirer que sous peine de se séparer, et que tel n'est pas son but, puisque, d'autre part, ce qu'il veut aussi au tréfonds de lui-même, c'est

⁸¹. Ezine, "Mon siècle sans rancune," 3.

rejoindre les hommes, leur dire quelque chose, leur proposer un certain partage.⁸²

Cette réflexion acquiert une profonde signification non seulement en ce qui concerne les romans de Guilloux, mais aussi dans le cadre de la fiction populiste. Ce passage résume, en quelques lignes, l'esprit qui inspire la littérature du romancier. La tendance inscrite dans la littérature de Guilloux, à transposer dans la fiction des phénomènes de la réalité historique d'où elle est issue, ne peut être envisagée donc en dehors du contexte historique. La lecture des ouvrages non-fictionnels: carnets, réflexions circonstanciées, correspondance avec Romain Rolland et Eugène Dabit, commentaires au cours d'entrevues, et autres écrits variés, ont jeté beaucoup de lumière sur notre perception des choses. Les expériences et les événements qui ont compté dans la vie de Guilloux et qui, de l'aveu de l'écrivain, se sont répercutées au niveau de ses oeuvres de fiction, y sont pour beaucoup dans notre interprétation de certaines sous-jacences.

Afin de mieux comprendre les courants qui sous-tendent l'apparition du roman populiste, il convient de se rapprocher de ce milieu en pleine effervescence où se déroule la vie intellectuelle à cette époque.

2. Le contexte socio-politique

⁸². L'Herbe d'oubli 416 (nous soulignons).

Etant donné que, d'après la conception de Bakhtine, le roman contient notamment du social, il semble utile de repérer les points d'ancrage du roman populiste dans le contexte social. Ceci nous rappelle l'importante considération de l'écart entre la société du roman et la société réelle. Il existe, entre ces "deux sociétés," un lien indéniable mais qui relève, précisément, de la distance qui les sépare, ou, pour emprunter un mot à Claude Duchet, la société du roman dit toujours "moins et plus: moins, parce que le roman ne peut tout dire pour la raison simple de sa linéarité; plus, parce qu'il donne forme et sens à ce que Sartre nomme le 'pratico-inerte', parce qu'il est lecture de la société, lecture orientée, active, transformatrice."⁸³

Puisqu'il est nécessaire de prendre en considération les phénomènes qui entourent la manifestation d'une esthétique populiste dans les romans de Guilloux entre 1927 et 1942, voici un bref aperçu des circonstances historiques et littéraires qui ont contribué à l'émergence de ce type de roman.

Dans son ouvrage Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939, Maurice Rieuneau observe le caractère éminemment personnel de la littérature des vingt années en question. Ce caractère particulier se manifeste

⁸³. Claude Duchet, "Réflexions sur les rapports du roman et de la société," Roman et société (Paris: Armand Colin, 1973) 65.

très nettement dans certains romans qui, de près ou de loin, touchent au thème de la guerre. L'aspect obsessionnel que revêt le traitement de ce thème s'expliquerait, selon Rieuneau, par le fait que les écrivains dont il s'occupe ont été marqués par la guerre, soit de manière directe soit indirecte. Ce sont des romanciers qui, pour "régler leurs comptes avec l'épreuve la plus terrible de leur vie, ont conçu des oeuvres de commémoration, de révolte, d'exorcisme, de nostalgie, dont les racines plongent au plus profond de leur angoisse ou de leur espoir."⁸⁴

Il est particulièrement notable que parmi les nombreux ouvrages qui illustrent ce type de littérature, c'est dans Le Sang noir de Louis Guilloux que Rieuneau trouve une des meilleures expressions des rapports de l'individu et de la société. A cause de la guerre, ces rapports ont été poussés à un "état de paroxysme."⁸⁵ Indubitablement, et malgré la multiplicité d'études dans ce sens, la totalité des effets de la guerre reste difficile à mesurer, mais il demeure que ce cataclysme atteint l'individu non seulement sur le plan individuel, mais aussi en tant qu'être social. Alors, puisque la littérature de l'entre-deux-guerres exhibe nettement des préoccupations suscitées par les circonstances historiques, il convient de s'arrêter sur ce contexte qui

⁸⁴. Maurice Rieuneau, Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939 (Paris: Klincksieck, 1974) 6.

⁸⁵. Rieuneau, in "Discussion," Roman et société 117.

déborde l'entre-deux-guerres stricto sensu. Il importe, en effet, dans le cadre de cette analyse, d'étendre cette date jusqu'au plein milieu de la deuxième guerre mondiale (vers la fin de 1942, à peu près), étant donné qu'après Le Pain des rêves, publié et couronné du Prix Populiste en 1942, l'écriture de Guilloux ne peut plus être considérée comme essentiellement populiste.

Il faut d'abord tenir compte des répercussions de la guerre de 14 dans la génération qui atteint l'âge de raison vers l'époque de l'Armistice, environ 1918. Indubitablement, cette première guerre se trouve à l'origine d'un malaise que d'autres événements contribuèrent à cristalliser dans l'art dit "social" des années vingt et trente. La plupart de cette génération n'a pas connu la guerre telle qu'elle apparaît dans Le Feu d'Henri Barbusse. Ils étaient alors trop jeunes pour aller au front, bien que cela aurait pu se produire, et pourtant assez âgés pour éprouver le traumatisme causé par l'événement. Dans ses mémoires, Guilloux souligne les sentiments ambigus que peut éveiller la guerre chez les adolescents: "Bien que la guerre nous parut bien condamnable en elle-même, elle exerçait sur nous, sur moi, en tout cas, une grande fascination."⁸⁶ C'est que dans l'esprit de bien des enfants qui jusqu'alors avaient fait la petite guerre avec des soldats de carton, la guerre devient, à la fois, quelque chose de lointain, d'où la fascination, et de

⁸⁶. Guilloux, L'Herbe d'oubli 332.

proche: "Notre adolescence toute entière s'était écoulée dans l'atmosphère de la guerre qui durait toujours. N'avions-nous pas vu nos aînés, dès l'école, y partir? N'avions-nous pas appris la mort de beaucoup d'entre eux? En attendant notre tour, nous lisions les journaux."⁸⁷

Un autre phénomène à considérer dans l'appréciation des influences qu'a subies cette génération, est la dissémination de l'esprit révolutionnaire de gauche à la suite du triomphe de la révolution bolchevique en 1917. Imbus des idées qui proclament l'indépendance des opprimés, inspirés surtout par Romain Rolland et par son Au-Dessus de la mêlée, les jeunes intellectuels songent à prendre parti contre le système social qui écrase les pauvres. Entretemps, la pensée marxiste se propage à toute allure non seulement dans les cercles intellectuels, mais aussi parmi la classe ouvrière en France. On a vu dans la rapide diffusion de cette philosophie la réponse à un besoin ressenti à plusieurs niveaux de la société, d'intervenir activement en faveur de la masse ouvrière dont le paupérisme tournait à l'extrême.

Ainsi, au lendemain de la première guerre mondiale, les intellectuels prennent parti, forts de la conviction que l'heure est venue de se prononcer pour la cause de la justice sociale. Au sujet de cette ferveur généralisée, Victor Brombert écrit:

⁸⁷. Guilloux, L'Herbe d'oubli 333.

Few French intellectuals, particularly after 1930, managed to remain aloof; those who did were soon made to feel that they had lost touch with their time. Even the most unlikely men of letters (a Gide, for instance, who otherwise believed in never getting "involved") flirted for a while with extreme Leftist beliefs. . . . It became impossible to deal with important issues without thoroughly examining the criteria of social-revolutionary thinking.⁸⁸

C'est ainsi que, suivant l'exemple de Barbusse et de Rolland, dont les écrits dénonçaient l'injustice et l'inégalité des classes, artistes, critiques et gens de lettres prennent l'initiative de se réunir avec les mêmes objectifs. C'est alors que naissent divers mouvements et écoles littéraires parmi lesquels il est parfois difficile de préciser les différences. Bien que ces groupes soient inspirés d'un même idéal, ils suivent des voies divergentes quant aux principes qui sous-tendent la conception littéraire. Le débat, qui devait se prolonger au-delà de 1945, est à l'origine de la fondation de revues dont Monde, Nouvel Age, Commune, Impressions, et Les Cahiers de Paris, ainsi qu'une variété de bulletins et de publications de

⁸⁸. Victor Brombert, The Intellectual Hero. Studies in the French Novel 1880-1955 (1961; Chicago-London, The University of Chicago Press, 1964) 139.

courte durée. Parmi les groupes les plus actifs, considérons ceux qui publiaient leurs écrits dans les revues suivantes.

Monde, revue hebdomadaire fondée par Henri Barbusse en juin 1928, se voulait une publication indépendante destinée à promouvoir la littérature prolétarienne que Barbusse estime être "la forme actuelle et vivante, précisée, intensifiée et imposée par l'évolution historique de ce qu'on appelait la littérature populaire."⁸⁹ Cette posture lui attira la critique des écrivains de l'Union Soviétique, déjà enfoncés dans les ornières du réalisme socialiste. Ces écrivains imputaient ce qu'ils voyaient comme une attitude trop prudente chez Barbusse et chez Poulaille, l'autre chef de file de la littérature prolétarienne, à "l'état d'esprit de satisfaction du bourgeois français d'après-guerre."⁹⁰

Quant à Nouvel Age, c'était, depuis 1930, l'organe des "prolétariens" fondé par leur chef de file, Henri Poulaille. D'origine ouvrière lui-même, Poulaille essayait de rassembler des écrivains issus du peuple et ayant des visées sur la fonction didactique du roman. Dans son Nouvel Age littéraire, Poulaille s'en prend aux écrivains qui considèrent que le but de leur art est de distraire; ils sont "venus au monde les mains dans les poches. Ils ont eu

⁸⁹. Henri Barbusse, dans sa propre réponse à l'"Enquête sur la littérature prolétarienne" qu'avait lancée Monde en septembre 1928. Voir Monde 20 sept. 1928.

⁹⁰. A. Selivanovsky, "La littérature prolétarienne de M. Poulaille," Littérature de la révolution mondiale 3 (1931) 87.

des culottes de bonne coupe toute de suite."⁹¹ Il est clair que Poulaille envisage la littérature prolétarienne comme l'expression spontanée d'une classe. Cependant, il se contredit lorsque, tout en prétendant que la politique n'a pas de place en littérature, celle-ci doit, pour être authentique, avoir une utilité. Dans l'esprit de Poulaille, la littérature prolétarienne établirait des liens entre les hommes, car, se donnant pour but d'éveiller les indifférents, cet art en viendrait à stimuler la "vie collective."⁹² Si Poulaille n'y voyait pas de connotations politiques, il est vrai que, comme l'écrit J. E. Flower,

despite statements to the contrary, it is difficult not to feel that this [que la littérature est un moyen de combat] is what he frequently believed; that, even if only incidentally, such writing was intended to make its contribution to some kind of social revolution."⁹³

Impressions fut, entre 1932 et 1938, l'organe des "populistes," groupe d'écrivains qui s'était constitué vers 1929. Dans son Manifeste du roman populiste de cette année,

⁹¹. Henri Poulaille, Nouvel Age littéraire (Paris, Valois, 1930) 108.

⁹². Henri Poulaille, "Musées du soir," L'Homme réel (mai 1934) 17.

⁹³. J. E. Flower, Literature and the Left in France (Canberra, Macmillan; Australian National University, 1983) 80.

Léon Lemonnier déclare qu'il faut "défendre le roman contre tous ceux qui le déforment."⁹⁴ Si ce manifeste intéresse parce qu'il contient, à quelques idées près, l'ensemble de la doctrine populiste, il semble que sa valeur s'accroît en tant que document révélateur de la vision théorique de Lemonnier au sujet du roman. Remontant un peu à travers l'histoire, Lemonnier exprime sa méfiance des "modes" en littérature, ainsi que le bien fondé d'une tendance basée sur le bon sens. D'après lui, ceci équivaut à admettre la nécessité de s'inspirer d'un mouvement immédiatement antérieur tout en aspirant à se distinguer de celui-ci. Ainsi, Lemonnier considère-t-il le symbolisme et le naturalisme, deux mouvements dont il constate certaines similarités, mais il finit par s'adresser au naturalisme qu'il prend comme point de départ pour renouveler le roman. Ceci n'est pas étonnant vu l'intérêt de l'auteur du Manifeste de faire entrer dans le roman les petites gens, ceux qui sont "la masse de la société et dont la vie, elle aussi, compte des drames."⁹⁵ Cette idée rappelle l'intention de l'auteur de L'Assommoir (1877) d'écrire "le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple."⁹⁶ D'ailleurs, Lemonnier refuse de

⁹⁴. Léon Lemonnier, Manifeste du roman populiste (Paris, Jacques Bernard, 1929) 39

⁹⁵. Flower 60.

⁹⁶. Emile Zola, préface de L'Assommoir, Les Rougon-Macquart, vol. 3 (Paris: Gallimard, 1967) 373-74.

faire de la littérature un instrument au service de la politique, tout comme Zola le prétendait lorsqu'il déclarait: "Je ne veux pas établir ou défendre une politique ou une religion. Mon étude est un simple coin d'analyse du monde tel qu'il est. Je constate purement. C'est une étude de l'homme placé dans un milieu social, sans sermon."⁹⁷ Mais allant au-delà des théories de Zola, le roman devrait, selon Lemonnier, se débarrasser du scientisme et virer du côté de Maupassant car "il représente le roman dans sa pureté."⁹⁸ En fait, Lemonnier est d'avis que l'on publie, à l'époque, très peu de "vrais" romans, de ceux qui reproduisent la vie sans chercher à "résoudre toutes les questions que la vie soulève."⁹⁹ Il est évident que Lemonnier entend épurer le roman de tout ce qui est extérieur à lui, ce qui lui vaut la critique de certains confrères qui l'accusent de vouloir appauvrir le roman. L'année suivante, lors de la parution de Populisme, dans lequel Lemonnier ratifie les principes du Manifeste, il fait remarquer que, puisque les gens de lettres discutent partout de populisme, alors le mot "populiste" a fait fortune car "il appartient maintenant au langage de la critique." Lemonnier et André Thérive, qui avait, le premier, conçu le

⁹⁷. Emile Zola, "Notes générales sur la marche de l'oeuvre", Les Rougon-Macquart, vol. 5. (Paris: Gallimard, 1967) 1740.

⁹⁸. Le Manifeste populiste 31.

⁹⁹. Le Manifeste populiste 35.

populisme en 1927, décident alors d'instituer un Prix Populiste, et de former un jury qui comptait Georges Duhamel, Daniel Halévy, Edmond Jaloux, Gabriel Marcel et Léon Deffoux parmi ces membres. Bien que le populisme ne soit pas, selon leur affirmation, une école littéraire, ce prix sera destiné à encourager un retour au "véritable" réalisme, et à susciter des oeuvres "dignes d'intérêt." Le premier prix, en 1931, fut attribué à Eugène Dabit pour L'Hôtel du Nord. En 1932 Jules Romains fut lauréat pour les deux premiers volumes des Hommes de bonne volonté, et sauf pour une interruption de trois ans entre 1936 et 1939, le prix populiste fut décerné jusqu'en 1971.¹⁰⁰ L'essor du populisme parmi les cercles littéraires dans les années trente est le produit de l'effort assidu de Lemonnier et de Thérive. Ils organisent des déjeuners mensuels et des causeries à Radio-Paris, ainsi qu'un Salon Populiste à la galerie la Boétie, car il était question de populisme dans les arts plastiques aussi. La revue populiste Impressions ayant été remplacée par Les Cahiers de Paris, le populisme s'en tient à son refus de la littérature snob. Louis-Ferdinand Céline avoua que le bruit des populistes l'avait

¹⁰⁰. Voir le Guide des prix littéraires (Paris: Cercle de la Librairie, 1966) et le Guide des prix littéraires, mise à jour (Paris: Cercle de la Librairie, 1971).

incité à terminer son Voyage au bout de la nuit en 1932.¹⁰¹

A la différence des prolétariens et des populistes, promoteurs d'une littérature sociale apolitique, un troisième groupe d'artistes, dont plusieurs appartiennent au Parti Communiste Français, se prononcent en faveur d'une écriture qui marie l'art aux principes de la révolution sociale qu'ils entendaient mener à bien. C'est au sein de l'Association des Ecrivains et des Artistes Révolutionnaires (AEAR), fondée en 1932, que l'on proclame les vertus du réalisme socialiste, approuvé par le Congrès International d'Ecrivains à Kharkov, en 1930. Ainsi, les articles parus dans Commune, l'organe de l'AEAR, exalte sans ambages leur conception de la littérature et de l'art prolétarien dans l'esprit de la révolution, ayant pour objectif principal la dénonciation des agissements de la bourgeoisie, surtout dans le domaine artistique.

Il est important de noter l'inquiétude qu'éprouvent alors autant les intellectuels prolétaires et populistes que la classe ouvrière en général, vis-à-vis de la montée du fascisme. Celui-ci suggère à certains une collusion entre le capitalisme, l'église et le fascisme contre la classe

¹⁰¹. "Je me suis dit: c'est le moment du populisme. Dabit, tous ces gens-là produisaient des livres. Et j'ai dit: moi, je peux en faire autant!," Cahiers Céline 2 (1976) 23.

ouvrière.¹⁰² Tous sentent planer la menace d'une deuxième guerre. Dans un climat aussi mouvementé qu'il l'était à cette époque, le réalisme socialiste d'inspiration soviétique devait alors faire appel à l'idéalisme de certains artistes, surtout lorsque leurs confrères soviétiques annonçaient que

le réalisme socialiste n'est pas un dogme, un recueil de lois limitant la création artistique. . . . Au contraire, le réalisme socialiste est l'expression naturelle des nouvelles relations socialistes et de la conception révolutionnaire du monde.¹⁰³

Il convient de rappeler aussi un autre aspect, de caractère littéraire celui-ci, dont il faut tenir compte quand on considère le réalisme socialiste en France. Selon les visées de cette doctrine, le socialisme s'introduit dans l'oeuvre à travers les images, ce qui équivaut à une revalorisation de l'aspect stylistique de l'écriture. En d'autres termes, la littérature devrait-elle dépasser la simple dénonciation? Car, confinée à ce seul niveau, elle perd de sa valeur instructive. Cette idée fut soulignée par Gorki et par Bukharin lors de l'ouverture du Congrès de Moscou, le 17

¹⁰². Romain Rolland, Quinze ans de combat 1919-1934 (Paris: Rieder, 1935) 99.

¹⁰³. Youdine et Fadeev, "Le réalisme socialiste. Méthode fondamentale de la littérature soviétique", Commune mai-juin 1934: 1025.

août 1934.¹⁰⁴ Et pourtant, à leur retour du Congrès, certains écrivains français--Malraux et Gide, nommément--, se sont gardés de donner leur pleine adhésion à la doctrine en question. De toute évidence, malgré leur appréciation des mérites du réalisme socialiste, ils se méfiaient des notions de masse appliquées à la littérature. Dans un article paru en Commune cette même année, Gide écrit: "J'estime que toute littérature est en grand péril dès que l'écrivain se voit tenu d'obéir à un mot d'ordre. . . . Une littérature asservie est une littérature avilie, si noble et légitime soit la cause qu'elle sert."¹⁰⁵

L'ébauche du panorama littéraire que nous venons d'observer nous permet d'apprécier la complexité des circonstances socio-politiques qui entourent la production littéraire entre la fin des années vingt et la fin des années trente. Peut-être David Caute a-t-il raison dans son analyse des tensions sous-jacentes pendant cette période:

If there was intellectual turbulence and confusion, it was partly because at this time left-wing doctrines, ideas and trends still retained some of their original speculative

¹⁰⁴. Voir Soviet Writers' Congress 1934, ed. H. G. Scott (London: Lawrence & Wishart, 1977) 67.

¹⁰⁵. "Littérature et révolution," Commune nov. 1934: 162. Repris dans Littérature engagée, éd. Yvonne Davet (Paris: Gallimard, 1950) 58.

qualities, as subjects for genuinely personal discussion and decision.¹⁰⁶

En effet, à lire le témoignage de l'époque dans des écrits provenant de différentes orientations en littérature (Dadaïstes, Surréalistes, Futuristes, Prolétariens, et Populistes) on voit que Roger Vailland ne se trompe guère lorsque, dix ans plus tard, évoquant cette période, il se voit lui-même et voit ses confrères comme des "intellectuels en chômage, plus profondément touchés par l'aspect émotionnel d'une rébellion que d'une révolution."¹⁰⁷

Dans la constellation de mouvements, tendances et écoles littéraires qui foisonnent dans le Paris de cette période, le populisme s'avère particulièrement intéressant parce qu'il se place au milieu des contradictions présentes dans la volonté de participer, à travers et dans l'art, au processus socio-politique. Selon les populistes, il s'agissait, au fond, de liberté artistique, d'un refus de "se laisser coller des étiquettes" en tant qu'écrivains, ce qui n'empêche aucunement leur participation politique active en tant qu'individus.

Et pourtant le roman populiste apparaît comme une littérature dont les tensions, qui, d'ailleurs, en font l'intérêt et la valeur, se tissent dans un conflit

¹⁰⁶. David Caute, Communism and the French Intellectuals 1914-1960 (London: André Deutsch, 1964) 98.

¹⁰⁷. Roger Vailland, Drôle de jeu (Paris: Corrèa, 1945) 15.

foncièrement idéologique. Jean-Richard Bloch a touché directement à ce conflit lorsque il a noté que

Dans neuf cas sur dix, l'écrivain révolutionnaire doit encore sa formation aux humanités et à l'enseignement des lycées. Le problème qui se pose à lui est de rompre avec le système des complicités savantes, des métaphores entendues à demi mot et des allusions distinguées, sans verser pour cela dans une affectation dégoûtante de style 'peuple'.¹⁰⁸

Le romancier populiste se trouve au centre d'un dilemme: trop conscient de son appartenance au contexte historique, il ne saurait établir des différences entre son oeuvre et ses actes politiques. Ceci reviendrait, en effet, à perpétuer l'idée du divorce entre culture et vie réelle, mythe que la doctrine marxiste identifie avec l'idéologie bourgeoise. En même temps, il réclame sa liberté artistique parce que son art est, après tout, la seule voie par laquelle il puisse trouver "sa vérité." Cette contradiction se manifeste dans sa fiction, que caractérise l'aspect schizoïde d'une conscience soupçonneuse de l'honnêteté intellectuelle, d'où la contestation sans trêve, le va-et-vient d'une inlassable recherche de la vérité. C'est là que trouve sa place le populisme de Guilloux en tant

¹⁰⁸. Jean-Richard Bloch, Commune mai 1935: 1064.

qu'expression d'une conscience qui cherche à concilier les termes du passé et du présent, et ce, à plusieurs niveaux.

3. Populisme

Suivant cet aperçu des éléments d'ordre biographique, historique, et socio-politique, qui ont fourni une vision d'ensemble des circonstances qui entourent l'apparition du roman populiste, il nous reste maintenant à expliciter la place de la doctrine populiste dans cette étude.

Les oeuvres seront analysées en prenant comme point de départ, au début des chapitres suivants, des principes énoncés par Lemonnier dans le Manifeste et dans Populisme, la dimension particulière qu'ils acquièrent dans les oeuvres elles-mêmes. Les idées avancées par les fondateurs du populisme constituent les assises esthétiques et philosophiques d'une fiction qui se veut, comme il a été noté plus haut, une épuration du genre romanesque. Comme il est habituel en littérature, la tendance populiste se définit d'abord par ce qu'elle réproche chez ses prédécesseurs. Ainsi, sa recherche du réel s'inspire du naturalisme du groupe de Médan, mais c'est un naturalisme atténué qui refuse de s'attarder sur le côté sordide d'événements tels que la mort et la maladie. Le romancier populiste conserve des naturalistes le souci d'éviter tout sentimentalisme gratuit, cherchant plutôt à évoquer le

respect de la douleur des êtres humains. Par ailleurs, dans la conception populiste, la littérature d'analyse psychologique avec son penchant pour l'incertitude, l'imprécision, n'a aucune valeur; lorsqu'elle s'est manifestée--et Lemonnier parle au passé--, cette littérature révélait un style de "jeunes bourgeois qui, rejetés dans la platitude, cherchaient à se chatouiller l'âme pour se faire frissonner."¹⁰⁹ Enfin, si le pittoresque trouve sa place dans le roman populiste, il n'est pas exploité ni abusé, mais il entre dans le récit tout naturellement et parce qu'il fait partie de la vie et du monde, plutôt que par la vanité d'un auteur qui cherche à éblouir le lecteur.

Le langage populiste est le produit d'un travail comparable à celui de l'artisan en ceci qu'il tend vers une oeuvre subtilement exécutée. Il nie les excès et les recettes éprouvées parce qu'ils entraînent des distorsions au niveau de la morale de l'oeuvre, ce qui va de pair avec un dégoût pour toute pose et tout snobisme. Jusqu'alors, déclarent les populistes, le roman présente des failles profondes pour s'être caché derrière une rhétorique d'analyse. Que cette rhétorique serve une doctrine esthétique ou politique, elle n'en est pas moins déconseillée, parce qu'elle reflète un parti pris. Un roman qui projette cette vision limitée des choses va à l'encontre

¹⁰⁹. Populisme 9-10. Voir Appendice 1.

des visées populistes selon lesquelles ce n'est qu'en vertu de la création libre que l'art devient lui-même libérateur.

Pour Lemonnier, le fait de vouloir peindre la vie du peuple ne devrait tout de suite faire penser à l'action politique; c'est plutôt parce que le thème lui semble mériter l'attention littéraire étant donné que "les conditions matérielles auxquelles le peuple est soumis provoquent des mouvements que peut, que doit enregistrer l'artiste, témoin de son temps."¹¹⁰

Les critiques du populisme se sont alors armés des objections avancées par les populistes eux-mêmes: si le fait de s'inspirer de doctrines ou de credos finit par ensevelir le roman, comment justifier ce groupement d'écrivains qui travaille précisément à la formulation d'une nouvelle doctrine littéraire? Marius Boisson commente, sur un ton ironique: "Il y a une belle place à prendre, en littérature; elle ne peut qu'appartenir à un écrivain très puissant, à un écrivain populiste, qui ne penserait pas avoir créé le populisme."¹¹¹ Lemonnier argue alors qu'il s'agit, non pas d'une "doctrine en trois points que nous avons improvisée un beau soir, mais bien d'une tendance générale qui, peu à peu, à pris conscience d'elle-même en quelques années."¹¹²

¹¹⁰. Populisme 151.

¹¹¹. Marius Boisson, "Populisme, nouvelle école," Comoedia 6 sept. 1929.

¹¹². Populisme 162.

Il importe de ne pas confondre la littérature populiste et la littérature populaire. Lemonnier en fait la distinction lorsqu'il tient compte de ce qu'il appelle la littérature "d'origine populaire" qu'il différencie, tout en reconnaissant son importance, de l'écriture populiste:

la littérature d'origine populaire est souvent anonyme; elle est le fruit d'une collaboration multiple, d'une longue tradition orale; elle est sortie spontanément du peuple aux heures de lassitude, aux heures de plénitude aussi, pour exprimer sa peine ou sa joie de vivre.¹¹³

L'importante différence entre cet art et l'art populiste est que ce dernier "exclut, non point la franchise et la simplicité, mais cette naïveté qui convenait aux âges où le sentiment artistique n'était point cultivé chez le peuple."¹¹⁴ Cette dernière remarque renferme des connotations qu'il est possible d'interpréter comme symptomatiques d'une certaine vision du peuple que partagent les romanciers populistes. Les personnages que le romancier considère comme appartenant "au peuple," c'est-à-dire à la classe ouvrière, possèdent ce côté "cultivé," ce qui dans l'expression de Lemonnier n'a rien à voir avec l'instruction scolaire--bien que le personnage puisse en avoir bénéficié. C'est le caractère séculaire de cette vertu qui est mis en

¹¹³. Lemonnier, Populisme 173

¹¹⁴. Populisme 173.

valeur, ainsi que le "naturel" d'une sagesse ancestrale qui impartit au personnage populiste la capacité de prendre pleine conscience de sa condition dans le monde. François Quéré (La Maison du peuple), le concierge du lycée (Le Sang noir) et le grand-père (Le Pain des rêves) possèdent tous cette capacité.¹¹⁵

A la lumière de cet aperçu et des principales caractéristiques de l'esthétique populiste qui s'en dégagent, leur présence dans les romans de Guilloux autorise à les classer comme tels. Pourtant, le populisme de Guilloux, tout en s'accordant avec les principes fondamentaux du mouvement, comportent un trait qui leur est propre: ils témoignent d'une dialectique qui relève d'une écriture essentiellement ambivalente. En effet, c'est un art à propos duquel Maurice Rieuneau affirme qu'il relève d'un certain nombre d'appels et de refus, propres à celui qui a conscience de l'histoire et qui réfléchit par rapport à des situations, que l'on pourrait appeler brutes, de la donnée sociologique.¹¹⁶

Le populisme de Guilloux témoigne du traumatisme éprouvé par un groupe d'écrivains au début de la crise d'une civilisation qui n'est plus assurée de sa permanence et qui

¹¹⁵. Esprit dans Angéline, Maurice dans Dossier confidentiel et Kernevel dans Compagnons, partagent cette caractéristique.

¹¹⁶. Rieuneau, in Roman et société 117.

doute de ses propres valeurs, et au sujet de qui Pierre-Henri Simon a écrit une appréciation si juste et claire qu'il convient de la citer entièrement:

depuis environ 1930, et d'une manière plus spectaculaire depuis le début de la seconde guerre mondiale, de nombreux écrivains français, qui sont généralement de jeunes écrivains, vont réagir aux pressions des circonstances dans un sens non-humaniste. Jetés dans un univers sans cohérence ni ordre, où triomphent la force brutale et les instincts, où les destins individuels sont faussés et déchirés par de grandes vagues historiques et aveugles irréversibles, ceux-là ne veulent plus, ne peuvent plus croire à un homme idéal, au règne de l'esprit, à la finalité transcendante d'une espèce promise à la justice et au bonheur.¹¹⁷

La période populiste de Guilloux, entre 1927 et 1942 approximativement, recouvre précisément le laps de temps qui, dans la définition de Simon, correspond à l'apparition "à travers l'épaisseur fumeuse d'événements" ainsi qu'à la manifestation, dans la littératures, de la "conscience malheureuse."¹¹⁸ L'expression de ce conflit fondamental repose sur certaines variables antithétiques qui témoignent

¹¹⁷. Pierre-Henri Simon, L'Homme en procès (Neuchâtel: la Baconnière, 1961) 11.

¹¹⁸. L'Homme en procès 12.

de l'opposition insoluble entre: liberté et engagement, idéalisme et scepticisme, fermeture et ouverture, facticité et imagination, valorisation et condamnation de la culture.

Le résultat du croisement de ces variables dans la fiction populiste de Guilloux se présente comme une rencontre d'une multiplicité de voix comme le montrera l'étude consacrée à Le Sang noir. Le populisme de Guilloux porte en lui l'empreinte d'une rupture, d'une fêlure que Lemonnier exprime ainsi: "non seulement il est difficile de réconcilier un homme avec son oeuvre, mais il est difficile de réconcilier un homme avec lui-même," et ensuite, "l'art est un mensonge ou, si l'on veut, une comédie supérieure. . . [Le romancier] doit recréer les âmes dans leur incohérence interne."¹¹⁹ Lemonnier touche ici à la faculté intrinsèque du langage de traduire les décalages et les affrontements qui habitent un même sujet. L'étude du langage comme instrument d'extériorisation de valeurs, d'hésitations, de gestes et d'actes, oriente vers une psychologie sociale qui, d'après Bakhtine, relève directement de l'idéologie.¹²⁰ Dans ce sens, on verra quelles peuvent être, dans le cadre du roman populiste, les

119. Populisme 45-46.

120. Au sujet de l'idéologie, Bakhtine affirme: "[elle] est entièrement extériorisée: dans le mot, dans le geste, dans l'acte . . . tout est dans l'échange, tout est dans le matériau, principalement le matériau verbal". Mikhaïl Bakhtine, Le Marxisme et la philosophie du langage (Paris: Minuit, 1977) 38.

répercussions de l'extériorisation, à travers et dans le langage, d'une telle pluralité.

L'analyse textuelle aura recours aux principes théoriques mentionnés dans le premier chapitre de cette thèse. Les significations qu'il est possible de déceler aujourd'hui en vue des correspondances présentes dans un corpus déterminé, met en valeur la capacité d'adaptabilité synchronique et diachronique des textes, comme le souligne Schaeffer. La double perspective adoptée fera ressortir a) les critères génériques de définition de l'esthétique de Guilloux par rapport aux principes populistes; b) le fonctionnement d'éléments qui relèvent de la dimension idéologique inhérente au texte romanesque. Etant donné la variabilité propre à l'acte de réception, la genericité "genericité lectoriale" qui en découle et qui déteint sur l'horizon interprétatif de cette étude, en viendra, nous l'espérons, à l'enrichir.

Encore pour reprendre les catégories de Schaeffer, il est intéressant de noter qu'il serait erroné d'interpréter la conception théorique des fondateurs du populisme au seul niveau du cadre communicationnel (niveaux de l'énonciation, de la destination et de la fonction), c'est à dire extérieur au texte lui-même. En effet, l'étude rapprochée des textes fait ressortir, comme nous espérons le démontrer, la richesse qu'enferme le cadre de la réalisation, celui qui a trait aux niveaux syntaxique et sémantique des textes. C'est

pourquoi nous soulignerons, tout au long de ce travail, les éléments de signification que nous découvrons au niveau textuel, celui où s'illuminent non seulement les traits qui relient ces textes à notre corpus populiste, mais aussi les spécificités discursives et thématiques des oeuvres individuelles.

CHAPITRE III

Espace et sens dans La Maison du peuple¹²¹

Lors de sa discussion de la doctrine populiste, Lemonnier souligne constamment l'importance du milieu, terme par lequel il se réfère à l'espace romanesque où se déroule l'action dans les romans qui se réclament de l'école populiste:

C'est justement là l'un des buts primordiaux du roman populiste. La littérature d'analyse, la littérature snob a trop souvent considéré l'homme en soi, indépendamment de son métier, des conditions matérielles de sa vie. Nous voulons peindre l'homme social, l'homme replacé dans son milieu.¹²²

Tout livre qui dépeindra le peuple tel qu'il apparaît de nos jours dans les villes sera essentiellement populiste.¹²³

¹²¹. Toute citation renvoie à la réédition du texte original (1927) publiée à Paris aux Editions Grasset (Coll. Les Cahiers rouges) en 1986. Le sigle LMP et le numéro de page apparaissent entre parenthèses dans le texte à la fin des citations.

¹²². Lemonnier, Populisme 151-52.

¹²³. Lemonnier, Populisme 187.

La peinture de François travaillant le cuir dans son échoppe de cordonnier est le trait populiste le plus prononcé dans La Maison du peuple. Or, en vertu des significations décelables dans la peinture du milieu, celui-ci apparaît non pas comme un simple décor, mais comme un élément structurel fondamental dans le roman. Ainsi, l'analyse de l'espace romanesque, une des coordonnées structurales de la fiction guilloucienne, est utile non seulement parce que l'étude du milieu dans lequel évoluent les personnages offre d'importants repères du point de vue de l'intrigue, mais aussi, comme il a été signalé, en raison des significations enfermées dans la figuration de l'espace.

L'importance de la dimension spatiale dans le roman a déjà été signalée par Roland Bourneuf et Réal Ouellet, pour qui l'espace romanesque "loin d'être indifférent, . . . s'exprime dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'oeuvre."¹²⁴ D'après ces mêmes critiques, il est possible, non seulement de découvrir des éléments sémantiques dans l'organisation spatiale d'un roman particulier, mais aussi d'identifier le type d'espace qui prédomine à travers l'oeuvre d'un romancier. Chez Malraux, par exemple, l'espace oppose à l'homme "toute sa masse," tandis qu'il "se laisse librement parcourir par [lui] ou son

¹²⁴. R. Bourneuf et R. Ouellet, L'Univers du roman (Paris: P.U.F., 1972) 97.

regard chez Chardonne"; d'autre part, les lieux neutres des romans de Camus répondent au désir de celui-ci de "situer son récit dans l'abstrait et lui donner un sens intemporel, désir d'en faire une fable, voire une parabole."¹²⁵ Ces exemples démontrent que la fonction de l'espace n'est nullement le privilège exclusif du roman populiste. Pourtant, la spatialité étant une des composantes narratives les plus fécondes du roman populiste, il convient de souligner que les interprétations avancées dans ce chapitre doivent être considérées dans le cadre d'une esthétique populiste, dont il est le but de cette thèse de faire ressortir les principales caractéristiques.

La notion d'espace traitée dans ce chapitre touche, en partie, à l'aspect stylistique de la spatialité distingué par Genette dans "La littérature et l'espace": "un troisième aspect de la spatialité littéraire s'exerce au niveau de l'écriture au sens . . . stylistique du terme." A partir des significations littérale et figurée des mots, Genette appelle "l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel" une "figure". Puisque le style--même le plus sobre--est pétri de figures, il "reste lié à des effets de sens seconds que la linguistique nomme des connotations."¹²⁶ Les significations décelables au

¹²⁵. Bourneuf et Ouellet 121.

¹²⁶. Gérard Genette, "La littérature et l'espace," Figures II. (Paris: Seuil, 1969) 46-47. Les deux premières catégories de Genette se rapportent à la spatialité "primaire" du langage

niveau stylistique de la spatialité viennent s'imbriquer dans celles qui se trouvent aux plans thématique, symbolique et idéologique,¹²⁷ si bien qu'elles tissent, dans la composante spatiale, une complexe trame sémantique. A la lumière de ces considérations, l'espace apparaît comme un système qu'il importe de considérer, d'après l'orientation de cette étude, dans sa relation avec le personnage. En effet, l'étude des significations ancrées dans la spatialité ne peut être envisagée en dehors du lien qui unit l'espace fictionnel, c'est-à-dire la représentation des lieux, au vécu des personnages.

A partir d'une approche sémiotique, Denis Bertrand a démontré l'importance de cette relation en raison du statut syntactico-sémantique des figures spatiales, lesquelles pointent immédiatement vers le sujet qui énonce le discours

en tant que système et à la spatialité de l'écriture du point de vue de la graphie, respectivement. Une quatrième catégorie tient compte de la spatialité de la littérature prise en son ensemble (44-48).

¹²⁷. "Idéologique" ou "idéologie", lorsqu'ils ne sont pas qualifiés, ont le sens de la définition de Louis Althusser: "L'idéologie imprègne toutes les activités de l'homme, y compris sa pratique économique et sa pratique politique; elle est présente dans les attitudes envers le travail, envers les agents de la production; elle est présente dans les attitudes et les jugements politiques, le cynisme, la bonne conscience, la résignation ou la révolte, etc.; elle gouverne les conduites familiales des individus et leur comportement envers les autres hommes, leurs attitudes envers la nature, leur jugements sur le sens de la vie en général, leurs différents cultes". Saul Karsz, Théorie et politique: Louis Althusser (Paris: Fayard, 1974) 199. Lorsque ces mots sont utilisés dans le sens bakhtinien du terme (c'est-à-dire en incorporant la dimension linguistique à la définition d'Althusser), ceci est indiqué.

dans le roman, plus précisément, le personnage. Lorsque le narrateur "prend le relais" dans la détermination spatiale discursive, c'est, explique Bertrand, à cause de la non-compétence momentanée du sujet-personnage, mais celui-ci reste, néanmoins, "le point focal virtuel de toute l'élaboration descriptive."¹²⁸ L'espace est donc "projeté et produit par un sujet qui sélectionne et focalise ses objets dans les limites édictées par sa propre compétence.¹²⁹ D'ailleurs, si l'organisation de l'espace s'opère, d'après A. J. Greimas,¹³⁰ selon la distribution d'un nombre de topoi au niveau des structures sémiologiques narratives dont l'enchaînement syntagmatique est effectué par le héros au niveau discursif, il s'ensuit que "la relation entre la spatialité et le sujet assure l'homologie entre [eux], les lieux (du niveau figuratif) trouvant dès lors leur fonctionnalité définie par les structures syntaxiques (du niveau narratif).¹³¹

Puisque le roman prête certaines caractéristiques à un lieu donné, il importe d'examiner, comme le propose Henri

¹²⁸. Denis Bertrand, L'Espace et le sens (Paris: Hatès; Amsterdam: Benjamins, 1985) 85.

¹²⁹. Bertrand 69.

¹³⁰. Denis Bertrand développe sa typologie des figurations spatiales à partir des notions de distribution topologique avancées par A.J. Greimas dans Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques (Paris: Seuil, 1976) 99. Bertrand s'y réfère dans L'espace et le sens 69.

¹³¹. Bertrand 70.

Mitterand, "comment il [le roman] découpe le territoire assigné aux personnages, ordonne leurs places, leurs points de vue, leurs mouvements et leurs actes."¹³² Or, étant donné que chaque personnage se trouve situé dans un lieu déterminé, cet examen tiendra compte de l'usage de l'espace ainsi que des déplacements --réels ou imaginaires-- à partir de ce lieu circonstant qu'est son "territoire."¹³³ Michel Crouzet, pour sa part, lorsqu'il souligne les significations inhérentes à la localisation des personnages romanesques dans des espaces clairement identifiés, considère que c'est "tant par sa fonction que par ses qualités que l'espace du roman constitue un ensemble de coordonnées privilégiées,"¹³⁴ car le critique est de l'avis que les qualités spatiales sont "plus agissantes" que la fonction.

Dans son étude du "lieu" dans l'oeuvre de Guilloux, Yannick Pelletier affirme que "ce lieu est à la fois thème capital et symbole important de cette oeuvre."¹³⁵

¹³². Henri Mitterand, Le Regard et le signe (Paris: P.U.F., 1987) 140.

¹³³. Le mot est de Philippe Hamon, qui considère que "de tous les traits qui qualifient le personnage, celui de la territorialisation semble bien être celui qui domine hiérarchiquement les autres." Le Personnel du roman (Genève: Droz, 1983) 205.

¹³⁴. Michel Crouzet, "Sur la topographie de La Chartreuse de Parme et sur le rapport des lieux et des lieux communs," Espaces romanesques, éd. Michel Crouzet (Paris: P.U.F., 1982) 101.

¹³⁵. Yannick Pelletier, Thèmes et symboles dans l'oeuvre romanesque de Louis Guilloux (Paris: Klincksieck, 1979) 2.

Pelletier se réfère en particulier à la ville de Saint-Brieuc, dont l'image lui suggère des symbolismes tels que celui de la mère:

au désir de rester dans le sein protecteur de la ville-mère s'oppose chez plusieurs personnages romanesques de l'oeuvre de Louis Guilloux, le désir d'échapper à la ville-génitrice qui, dominatrice, entend garder pour elle ses enfants."¹³⁶

Dans l'esprit de Pelletier, ce symbolisme va de pair avec celui du rôle unificateur de la ville à l'intérieur d'une conception historique universelle:

Lutter contre l'injustice et l'exploitation, oeuvrer pour une culture authentique reviennent à participer à un combat, à un effort qui sont l'espoir d'autres hommes, dans d'autres villes, d'autres pays."¹³⁷

En ce qui concerne l'interprétation psychanalytique du lien entre les personnages et la ville, c'est dans des romans postérieurs à l'étape populiste que Pelletier trouve des exemples d'un rapport qui consisterait en "une identification au père jointe à une fixation du type oedipien à la mère."¹³⁸ De fait, dans les romans de la

¹³⁶. Pelletier, Thèmes et symboles 33.

¹³⁷. Pelletier, Thèmes et symboles 45.

¹³⁸. Pelletier, Thèmes et symboles 33.

période populiste, il n'y a pas d'indices qui permettent d'interpréter un tour en ville du protagoniste comme "une plongée visqueuse dans la foule qui supprime l'autonomie pour restituer à celui qui s'y abandonne une identité collective,"¹³⁹ ni comme l'expression d'un "amour charnel" non plus. Par contre, il est possible de constater, dans les romans d'avant 1943, une vision historique dont l'étendue suggère, comme l'a noté Pelletier, qu'elle s'ouvre à l'universel. Les complexités implicites dans cette ouverture se manifestent à plusieurs niveaux narratologiques, dont celui de l'interaction entre le personnage et l'espace.

Avant de passer à l'examen du fonctionnement de ce rapport dans La Maison du peuple, il convient de souligner le caractère double de l'usage discursif de la spatialisation dans le roman, particularité que Denis Bertrand a mise à jour dans l'excellente étude mentionnée plus haut. La spatialisation fonctionne, dit Bertrand, non seulement comme "le signifié descriptif d'une représentation référentielle (apte à donner l'illusion du réel) [mais aussi] comme schème signifiant dans un discours interprétatif second (apte à donner l'illusion du sens)."¹⁴⁰ Dans ce sens, il apparaît que la spatialité supporte deux types de discours: l'un figuratif, et l'autre herméneutique, et que ce dernier a recours, pour signifier,

¹³⁹. Pelletier, Thèmes et symboles 35.

¹⁴⁰. Bertrand 167.

aux catégories qu'il emprunte au premier, si bien que ces deux discours finissent par s'inter-référencier de façon "réciproque et circulaire."¹⁴¹ Appuyée sur cette importante notion, l'étude des significations de la spatialité dans La Maison du peuple démontre l'importance du rôle assigné à l'espace par rapport aux expériences passées et présentes du vécu des personnages, c'est-à-dire celles qui déterminent la nature et l'évolution du conflit dans le roman. Sous un tel éclairage, le récit apparaît saturé de sens au niveau des schèmes idéologiques qui traversent le discours figuratif de l'espace.

L'étude s'oriente ainsi vers la narrativité de l'espace, laquelle s'avère féconde dans les romans populistes de Guilloux ainsi que dans d'autres romans qui réunissent les traits populistes. La Maison du peuple sert donc à illustrer la fonction sémantique discernable dans l'armature spatiale du récit populiste.

Dans La Maison du Peuple, roman d'inspiration autobiographique que Guilloux dédie à ses parents, le père du romancier est évoqué dans la figure de François Quéré, le père du narrateur et le personnage principal. C'est Quéré, le secrétaire du parti socialiste à Saint-Brieuc, qui a

¹⁴¹. Bertrand 171.

l'idée de bâtir la Maison du peuple¹⁴² du titre. Le récit tient compte de deux catégories d'événements: ceux d'ordre politique au début du siècle, lorsque les artisans et les ouvriers de Saint-Brieuc, inspirés des idées de Jaurès, commencent à s'organiser en syndicats, et parallèlement, ceux dans la vie, souvent difficile, de la famille Quéré.

Il existe, entre les personnages et les différents lieux dans lesquels ils évoluent, une dynamique qui permet de parler d'un rapport intense entre les deux. Dans cette relation sui-spatiale, écrit Henri Mitterand, "le lieu-milieu est . . . énoncé par le personnage, qui le fait découvrir au lecteur en même temps qu'il le découvre lui-même."¹⁴³ Cette liaison entre le sujet et l'espace qui l'environne s'opère à partir de trois modalités qui correspondent, d'après Mitterand, aux niveaux: a) affectif, b) du jugement, et c) de l'action du personnage,¹⁴⁴ lesquelles trouvent leurs homologues respectifs dans les catégories du vouloir, du savoir et du pouvoir, de Philippe Hamon.¹⁴⁵ La Maison du peuple, roman où les personnages tendent constamment vers l'action, opère l'énonciation des

¹⁴². Afin d'éviter des confusions entre le titre du roman La Maison du peuple et l'édifice lui-même dans la fiction, ce dernier sera désigné: la Maison du peuple.

¹⁴³. Henri Mitterand, Zola. L'histoire et la fiction (Paris: P.U.F., 1990) 202.

¹⁴⁴. Mitterand, Zola 202.

¹⁴⁵. Hamon 235-36.

personnages: leur affectivité, leur savoir et leur pouvoir, simultanément avec et dans l'espace et la durée. Soudée aux deux premières, la troisième modalité est ici la dominante, si bien que le roman devient "le lieu d'un faire, d'une appropriation pratique"¹⁴⁶ comportant une dimension métaphysique: la Maison du peuple elle-même, comme le montrera l'analyse.

Il faut ajouter qu'en tant que dispositif structurel, les déterminations spatiales prennent en charge la fonction traditionnelle de créer le cadre situationnel destiné à évoquer une certaine atmosphère dans le roman, tout en servant, en même temps, à définir les lieux, ce qui revient à établir des limites entre eux. En raison des différences implicites parmi ces lieux, le récit effectue une axiologisation de l'espace, c'est-à-dire qu'il impartit à celui-ci une série de valeurs. C'est précisément à quoi se réfère W. D. Redfern dans son commentaire à propos du décor dans La Maison du peuple:

In stark antithesis, granite bourgeois citadels and rickety workers' apartments collected pell-mell into virtual ghettos. In this way Guilloux records the contrasting sides in this small Breton town run by Catholic feudal clans."¹⁴⁷

¹⁴⁶. Mitterand, Zola 203.

¹⁴⁷. W. D. Redfern, "Political Novel and Art of Simplicity: Louis Guilloux," Journal of European Studies 1 (1971): 116.

C'est par la mise en fonctionnement de ce dispositif axiologique que l'échafaudage spatial parvient à véhiculer du sens. En d'autres termes, l'espace s'investit, d'une part, de "narraticité," définie par Henri Mitterand comme "l'ensemble de caractéristiques qui rendent l'inscription du lieu indispensable à l'illusion réaliste"; c'est le lieu, ajoute-t-il, qui "fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un ubi autant que d'un quid et d'un quando; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité."¹⁴⁸ D'autre part, l'espace s'investit de narrativité "dans ses rapports avec les personnages, les situations, le temps, [par son] degré d'intensité et de fluidité [et par] les valeurs symboliques et idéologiques qui sont attachées à sa représentation."¹⁴⁹

Ayant isolé les coordonnées spatiales qui travaillent à l'intérieur du réseau multidimensionnel qu'est le récit de La Maison du peuple, voici un schéma qui permet de visualiser: a) les différents espaces romanesques repérés et b) les corrélations--sur les axes vertical et horizontal-- qui s'établissent entre eux. Ces corrélations dépendent de l'attitude des personnages à l'égard de ces espaces et des événements qui y ont lieu.

¹⁴⁸. Mitterand, Le Discours du roman (Paris: P.U.F., 1980) 194.

¹⁴⁹. Mitterand, Le Discours du roman 194.

Le récit s'ouvre par une description de la demeure des Quéré:

Après les malheurs du début, mes parents vinrent loger dans trois petites mansardes, à l'autre bout de la ville. Par bonheur, ces mansardes étaient pleines de lumière. . . .

L'une servait de cuisine. C'est là aussi que nous couchions, mes deux soeurs et moi, dans des lits que mon père nous avait fabriqués avec des planches. Dans l'autre, mes parents avaient fait leur chambre, que nous appelions "la belle chambre," parce que leurs objets les plus précieux y étaient rassemblés. . . . On ne pouvait loger dans la troisième. Elle était trop étroite et tenait lieu de débarras. (LMP, 23)¹⁵¹

Cette description brève et focalisée met en relief la signification subjective attribuée par le narrateur à la demeure familiale: malgré la pauvreté des mansardes, les allusions à la lumière et aux objets "précieux" des parents

151. Il est intéressant de constater la forte ressemblance, aux niveaux sémantique et stylistique, ainsi que le choix d'instance narratrice, entre ce début du récit et l'incipit de Petit Louis, d'Eugène Dabit, le premier lauréat du Prix Populiste: "Depuis dix ans nous habitons une maison ouvrière, rue Calmels. Nous y occupions, au sixième, deux chambres mansardées et une cuisine. . . . Il me semblait avoir vu de tout temps cet immeuble avec sa façade charbonneuse, son entrée obscure, ses étages que des fenêtres basses éclairaient tristement" (Paris: Gallimard, 1988) 9. Le roman fut originellement publié en 1930. La citation renvoie à l'édition de 1988.

ajoutent une note d'affection dans le récit. La demeure est perçue par le narrateur comme l'espace protecteur, son "coin du monde," d'après l'expression bachelardienne, c'est-à-dire que le narrateur reste attaché à cet espace vital parce qu'il y associe des sensations d'un bien-être d'enfance. C'est devenu son "espace vécu," dirait Gaston Bachelard, et la tendresse du ton du narrateur confirme que "si l'on regarde ce cosmos intimement, la plus humble demeure est belle."¹⁵²

Dans le passage cité ci-dessus, il est important de noter, dès le deuxième paragraphe, l'allusion au fait que la mauvaise situation économique des Quéré, révélée par leur manque d'espace vital, n'est pas le résultat de la paresse, car François, le cordonnier, est assez entreprenant et débrouillard pour fabriquer des lits pour ses enfants. Dorénavant, ce sont les actions de François au foyer, dans son échoppe de cordonnier et dans les lieux publics, qui régissent l'évolution du récit.

Dans la maison familiale, nettement séparée du lieu de travail, c'est la mère qui veille au bien-être des enfants et de François: "Il [François] passait quelquefois la nuit entière au travail. Au petit jour, ma mère allait lui porter son café" (LMP, 41). C'est elle qui, par son travail incessant au foyer, maintient l'équilibre matériel et

¹⁵². Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace (Paris: P.U.F., 1958) 28.

émotionnel de la famille.¹⁵³ Mais cet équilibre est bien précaire, et les Quéré en sont conscients, parce que les petits bourgeois du quartier réprouvent les activités politiques de François, au point où, un jour, ils ne viennent plus lui apporter du travail. Les conséquences négatives de la participation de François aux activités de la section socialiste se font sentir immédiatement dans la maison, à cause du manque d'argent pour la nourriture. La situation est encore aggravée lorsque la famille risque d'être expulsée, d'après la lettre menaçante de la propriétaire: "Je vous donne huit nouveaux jours pour me payer. Passé ce délai je vous ferai saisir" (LMP, 65), laquelle obéit, plus qu'au besoin de l'argent du loyer, à l'envie de punir François. La fureur dans le ton de la propriétaire: "Un homme qui n'a pas le sou, faire de la politique!" (LMP, 65), en dit assez des préjugés de Mlle Bapier. Cette seule phrase résume une attitude typique de la petite bourgeoisie au tournant du siècle. A l'égard de cette phrase de la propriétaire, W. D. Redfern observe: "The

¹⁵³. Cette figure de la mère protectrice apparaît dans tous les romans de Guilloux de cette période: Anne-Marie dans Angéline, Marie dans Compagnons, Maïa dans Le Sang noir, Mado dans Le Pain des rêves. Ce personnage de femme industrielle, bonne épouse, soutien moral de la famille, est caractéristique du genre populiste. Par exemple, elle apparaît dans les romans d'Eugène Dabit, (Petit Louis et L'Hôtel du nord) et dans les romans d'André Thérive (Le Charbon ardent dans Sans âme), pour ne nommer que les plus représentatifs.

underlying assumption is that politics is for the well-off, a kind of distraction like hunting or gambling."¹⁵⁴

Malgré l'étroitesse des mansardes, François y possède un coin où il s'enferme pour réfléchir quand il n'a plus de travail à cause de ses activités politiques.¹⁵⁵ C'est dans "la belle chambre" qu'il recherche l'intimité de sa propre conscience et qu'il songe à son dilemme. Des indices tel que celui-ci, le fait que François trouve un petit espace de liberté, ainsi que d'autres précisions dans le texte à l'égard de l'espace habitable des Quéré, indiquent qu'en dépit de sa pauvreté et de son exigüité, leur maison n'est pas un espace "dépouillé, carcéral, invivable."¹⁵⁶

Cependant, le récit rappelle constamment que cette maison accueillante est aussi problématique, ce qui devient évident pendant l'époque où François est privé de travail et que sa femme "fait à dîner avec les restes de la veille." Si la maison garde une atmosphère chaleureuse et rassurante pour les enfants, même aux moments les plus angoissants, c'est grâce à la mère, qui fait preuve d'un courage remarquable. Le portrait de Marie correspond à celui de bien des femmes dans les romans Guilloux, sur lesquelles W. D.

¹⁵⁴. Redfern, "Political Novel" 117.

¹⁵⁵. Guilloux a souvent exprimé sa conception de l'intimité et de la nécessité qu'il avait de s'éloigner du bruit du monde pour réfléchir.

¹⁵⁶. En ceci, la maison des Quéré ressemble à la demeure des Maheu dans Germinal. Henri Mitterand observe cette particularité dans Le Regard et le signe 146.

Redfern écrit: "While in general they regard drink and politics as the twin enemies of domestic peace, they provide stability and emotional sustenance for the impetuous idealism of their men."¹⁵⁷ Des phrases comme: "Voilà le feu qui reprend. Vous allez avoir à dîner" (LMP, 71) qu'elle dit pour se calmer et pour éviter de montrer son affolement aux enfants, révèlent la force de caractère de Marie, qui refuse de céder à la misère morale même lorsque la misère matérielle n'est pas très loin.

Un aspect significatif de la psychologie de Marie est révélé lorsqu'elle entre dans une maison bourgeoise le soir où elle prend son gros panier et part chercher de l'ouvrage pour François. Le bref dialogue entre la dame de la maison et Marie, ainsi que le monologue de Marie pendant qu'elle attend dans l'antichambre, contiennent d'importants éléments de sens dont le débrayage dépend de la situation spatiale spécifique du personnage:

"Qu'est-ce que vous voulez?"

Ma mère expliqua qu'elle "cherchait du travail pour son mari qui n'en avait plus depuis longtemps."

"Entrez," dit la dame.

Elle entra dans l'antichambre. Une bonne apporta de la lumière. Les murs étaient couverts de tableaux. Par terre, il y avait un gros tapis.

¹⁵⁷. Redfern, "Political Novel" 120.

"Et que fait-il, votre mari?"

-- Il est cordonnier.

-- Eh bien, nous allons voir."

. . .

Ma mère regardait les tableaux, sans oser bouger. Elle se disait: "Ces gens-là ont bien de la chance." Et encore: "Bien heureux que le temps est sec. Je n'aurais pas osé entrer avec de la boue à mes pieds." Il fallait bien qu'elle se dise quelque chose pour retenir ses larmes (LMP, 78-79).

La signification derrière le montage spatial de la scène repose sur les composantes suivantes. D'abord, elle souligne le contraste entre la richesse de la demeure bourgeoise et la pauvreté des mansardes où habitent les Quéré. Il faut noter que l'aisance matérielle est figurée non seulement par les tableaux sur les murs et par le gros tapis, mais aussi par la présence de la bonne. Encore, Marie montre sa présence d'esprit par le fait même d'avoir risqué d'essuyer "peut-être une rebuffade," ainsi que sa fierté, car elle refuse poliment de s'asseoir malgré sa fatigue.

Mais dans ce milieu qui n'est pas le sien, l'état émotionnel de Marie devient particulièrement significatif parce qu'il permet de cerner un aspect important de son idéologie. Marie ne conçoit pas de sentiments d'envie ni d'amertume devant la richesse qui l'entoure, ni ne maudit

pas son sort. Elle est sans doute frappée par le contraste entre cette demeure et la sienne, et l'atmosphère confortable de l'antichambre ne la laisse pas du tout indifférente. Elle observe cette antichambre, espace dont un sociologue remarquerait le caractère neutre, car il se situe "entre le monde ouvert et amorphe" de la rue et le monde clos des demeures bourgeoises "dans les antichambres desquelles," dit Philippe Hamon, "attendent les femmes et les enfants venus mendier."¹⁵⁸ Voilà pourquoi Marie laisse clairement comprendre à la dame qu'elle est allée chercher du travail pour son mari: parce qu'elle tient à garder sa dignité même dans la gêne. La dignité dans la pauvreté, un des leitmotivs des oeuvres populistes de Guilloux, s'est déjà manifestée, avant cette scène, comme une des principales composantes de l'horizon idéologique des Quéré. Il serait alors invraisemblable, à ce point du récit, de voir Marie aller crier misère auprès des bourgeois. Si elle a envie de pleurer, c'est parce qu'elle pressent sa réussite, mais elle n'ose pas la croire jusqu'à ce que la dame réapparaisse. D'ailleurs, les objets d'art, le tapis qu'elle ne voudrait pas abîmer, c'est par "chance," se dit-elle, que les gens de la maison les ont, ce qui expliquerait pourquoi elle n'éprouve pas d'hostilité pendant qu'elle attend. Après tout, la dame--qui lui donnera ensuite cinq paires de souliers à racommoder--l'a reçue sans la

¹⁵⁸. Hamon 219.

connaître. Et pourtant, cette distance polie que le récit impose entre Marie et la dame bourgeoise s'avère indispensable parce que c'est précisément cet espace entre deux classes sociales qui garantit à Marie sa dignité, et ce, avec tout le poids que ce mot revêt dans l'oeuvre de Guilloux.

Pendant l'absence prolongée de Marie--elle a la typhoïde et doit passer quelques semaines à l'hôpital-- l'impression de vide dans la maison saisit le narrateur:

J'avais peur en rentrant dans la maison vide et obscure. A cette heure-là, d'habitude, ma mère était toujours à sa cuisine. Le feu flambait, et la lampe brillait sur la table, ou sur le coin de la cheminée. Mais, quand mon père alluma la lampe, nous vîmes que la cuisine était restée à l'abandon. Des épluchures traînaient sur la table. . . . Mon père était aussi déconcerté que nous.

(LMP, 98)

Le récit s'attarde ici, et c'est une des rares occasions, sur la description de la maison vide et de la profonde angoisse qu'éprouvent François et les enfants à cause de l'absence de Marie. Il faut noter qu'en faisant coïncider les sèmes symboliques positifs (du feu, de la lampe qui "brillait," de la cheminée) avec la description sombre de la cuisine au moment où manque la mère, la maison acquiert une

signification homologue à celle de la figure de la bonne mère, avec toute la sémantisation positive qu'elle implique: chaleur, joie, refuge, vie. Il y a même interpénétration des qualités des deux entités, la maison étant l'abri aimé que la famille risque constamment de perdre, la mère étant celle qui donne vie à la maison.

La maison est donc l'espace sécuritaire procuré par François et Marie, le fruit de beaucoup de travail et de nombreuses démarches, ce qui devient évident chaque fois que les Quéré doivent déménager. Des contraintes telles que le prix du loyer, la situation de la maison dans la ville--car les clients ne viendront pas chercher le cordonnier "au deuxième étage au fond d'une cour"--ainsi que le refus de la propriétaire à loger quelqu'un dont les coups de marteau dérangeraient le voisinage, s'ajoutent au drame du déménagement: "Il [François] ne regretterait pas le quartier où il avait tant souffert, mais l'endroit calme, les habitudes déjà prises." (LMP, 83)

Bien que la maison soit physiquement séparée du lieu de travail, il n'y a pas de divorce entre elle et l'extérieur; au contraire, les événements qui se passent dehors sont observés et vécus intensément par toute la famille. En effet, si Marie s'inquiète parce que François assiste aux réunions des ouvriers socialistes--à une époque où l'ouvrier qui cherche à améliorer sa condition par le chemin de la politique est vu comme un fauteur de désordre--

elle appuie son mari parce qu'elle comprend l'importance de la cause qu'il a embrassée. D'ailleurs, Marie fait plus qu'accepter le militantisme de François dans le parti socialiste: à un moment donné, sa sympathie pour la cause des ouvriers lui vient tout naturellement, comme le démontre la scène de la ronde avec ses enfants. C'est le soir où Marie et les enfants regardent par la fenêtre la manifestation des ouvriers dans la rue. Après leur passage devant la fenêtre au milieu des cris et au son du chant révolutionnaire, Marie ressent une forte émotion, et il s'ensuit la scène que voici:

Elle prit la lampe qui était posée sur le coin de la table et la porta sur la cheminée. Elle repoussa la table vers le mur et me saisit la main. Elle n'avait pas cessé de fredonner.

"Allons, Louise, donne-moi la main, toi aussi."

Louise obéit.

"Et toi, petite Anne, donne la main à Louise."

Nous nous tenions tous les quatre par la main.

Elle se mit alors à nous faire danser la ronde, tout en continuant de fredonner. Elle fredonnait de plus en plus fort en nous entraînant.

"Sont-ils mieux les gens qui sont riches,

Sont-ils mieux que moi qui n'ai rien..."

Elle s'arrêta, à bout de souffle. Nous n'en pouvions plus. Elle nous regardait, des larmes plein les yeux... (LMP, 51-52)

Cette scène est significative parce qu'elle marque le passage d'un état émotionnel à un autre chez Marie. En effet, au début de la scène, à la vue des ouvriers marchant dans la rue au milieu "des cris et de sifflets" et au son de "L'Internationale," elle s'était exclamée: "Mon Dieu, qu'est-ce qui va se passer...", paroles qui trahissent sa peur, à cause de François d'abord, car il se trouve parmi les manifestants; mais plus confusément dans son esprit, elle a peur aussi parce qu'elle est consciente du profond changement des circonstances qu'impliquent les nouvelles réclamations des ouvriers, comme elle le dit souvent à son mari: "On n'avait jamais vu chose pareille." (LMP, 38) Et pourtant, malgré sa peur, ce soir-là, après le passage de la manifestation d'ouvriers devant la fenêtre, il affleure, chez Marie, des sentiments de classe qu'elle veut, tout spontanément, partager avec ses enfants. Ainsi, d'une certaine manière, l'agitation des ouvriers dans la rue s'introduit dans la maison et saisit l'esprit de Marie, qui, entraînée dans un mouvement irrésistible, commence à chanter et, prenant les enfants par la main, elle les fait tourner en rond et chanter avec elle. Le petit groupe reproduit ainsi, à une échelle réduite, le tourbillon de la foule qui passe tout près d'eux, dans la rue. A propos de cette scène,

Redfern observe: "Much to the amazement of her young children, the usually staid wife of Quéré, on witnessing a protest-march by striking bakers, spontaneously sings and dances to a plebeian tune about les queux." Et le critique ajoute: "There is cruelty as well as hopefulness in these old songs Guilloux preserves: a long tradition of grinning and bearing."¹⁵⁹

Lors de la campagne électorale, la maison des Quéré devient très fréquentée par les ouvriers qui supportent le candidat pour le parti socialiste, le docteur Rébal:

Les nouvelles y affluaient et en repartaient sans arrêt. Il ne se passait pas de jours que les "citoyens candidats" ne vinssent voir mon père, et dans bien des cas ils réglèrent leur conduite sur ce qu'ils apprirent de lui et aussi sur ses conseils. (LMP, 118)

C'est en fait chez François que les ouvriers conçoivent l'idée de bâtir une Maison du peuple, et c'est Marie qui en parle aux enfants¹⁶⁰:

Ma mère nous parla de la Maison du Peuple. Il y aurait une grande salle où les enfants joueraient, et des conférences pour les grands, et des fêtes.

¹⁵⁹. Redfern, "Political Novel" 120.

¹⁶⁰. On peut rapprocher cette scène de celle dans Angéline où Henri déclare ses convictions socialistes à Esprit, son père. Ce dernier s'en réjouit et lui rappelle que s'il veut entrer dans la Révolution, "il ne faut pas se décider à la légère." (Paris: Grasset, 1934) 101.

. . . La tête me tournait de joie. Dans mon imagination d'enfant, tout cela c'était la Révolution. (LMP, 119)

Après la trahison de leur chef de file, le docteur Rébal, les ouvriers restent désorganisés et déçus, et ne veulent plus s'occuper de politique. Cependant, après un certain temps, François se rend compte qu'ils pourraient toujours se réorganiser, ce qui prouve, comme le fait remarquer Gilles Labrie, que "ses découragements sont passagers" car il a la force de sa conviction et de son espoir que Labrie qualifie d'"espoir utopique de l'arrivée de la Cité Future."¹⁶¹ François comprend qu'il leur faut toujours un espace, "un endroit"; alors il rappelle à ses camarades l'idée de la Maison du peuple (LMP, 135). A la suite de la réintégration de la section socialiste, le lien entre la maison des Quéré et le monde extérieur s'intensifie, car la maison de François devient le lieu des réunions officielles au cours desquelles renaît le projet de la Maison du peuple:

Les réunions avaient lieu le soir. En été, elles se tenaient en bas, dans le cellier. . . . Il [François] prenait dans son échoppe la grosse lampe dont il se servait pour travailler. . . . Les soirs d'hiver, les camarades arrivaient tout

¹⁶¹. Gilles Labrie, "Les Romans de Louis Guilloux," thèse, U of Massachusetts, 1971, 27.

boueux . . . On les entendait venir de loin, l'un après l'autre, dans la nuit. . . .

Les camarades se plaignaient beaucoup d'être délaissés par le Parti, qu'ils accusaient de réserver ses efforts à la région parisienne et aux départements avancés, comme le Nord, tandis qu'il ne faisait rien pour un pays comme le nôtre, où le socialisme avait tant de mal à vivre (LMP, 136, 140).

Ceci a lieu peu avant la fin du roman, alors que la maison familière devient un lieu à double usage: pendant la journée la famille s'y adonne à des activités routinières dont le caractère répétitif véhicule une impression d'immobilité, tandis que pendant le soir, c'est le lieu où, dans une atmosphère chargée d'énergie collective, les camarades discutent des questions qui touchent à leur avenir. A ce moment-là, leur désir commun de lutter pour une existence meilleure s'instaure dans cet espace, et par là le récit communique une impression d'évolution et de progrès.

La maison des Quéré devient ainsi "espace privé et espace professionnel, espace de la nuit et espace du jour,"¹⁶² qui, pour être les deux faces d'une même médaille, intéresse du point de vue d'une lecture mimétique ainsi qu'au plan d'une lecture sémiotique. En effet, une signification émerge à partir de cette opposition entre le

¹⁶². Mitterand, Le Regard et le signe 156.

caractère répétitif des gestes diurnes dont le but est de maintenir le statu quo des conditions vitales --préparation de la nourriture, nettoyage, couture, lavage et repassage--et le caractère innovateur des activités nocturnes des camarades: discussions, planification, organisation. Le contraste entre la dynamique des activités de jour et celles de nuit rend la maison des Quéré à la fois témoin et emblématique de la transition entre l'a-temporalité de l'existence des ouvriers à l'époque--dans le sens que leur volonté ne laisse aucune empreinte dans l'Histoire-- et la prise en main de leur propre destin qu'ils désirent accomplir et dont il est question tout au long du roman. La double signification qu'enferme l'espace de la maison familière émerge clairement à la lumière de la distinction qu'apporte Bakhtine entre la vie "courante" ou "domestique" et la vie "publique." Pendant la journée, l'espace domestique est un univers statique qui demeure inchangé, faisant partie du temps cyclique,¹⁶³ comme c'est le cas aux heures de jour chez les Quéré. A ces heures-là, "le temps y est privé de son cours historique progressif."¹⁶⁴ Par son essence même, ajoute Bakhtine, la

163. "Dans ce temps, les gens mangent, boivent, dorment, ont des épouses, des maîtresses (sens romanesque), s'adonnent à des mesquines intrigues, sont assis dans leurs boutiques ou leurs bureaux, jouent aux cartes, clabaudent. C'est cela, le temps cyclique de la vie commune, courante, quotidienne". Bakhtine, Esthétique 389.

164. Bakhtine, Esthétique 388.

vie courante "n'a rien de public. Tous les événements y sont l'affaire privée d'hommes isolés."¹⁶⁵ Mais lorsqu'arrive le soir et que les compagnons se réunissent pour organiser leur action politique, ce même espace s'ouvre à la vie publique, "il contient un devenir" et "en lui se révèle une multiformité sociale [et des] contradictions sociales."¹⁶⁶ Ce n'est que lorsque ces contradictions se manifestent, souligne Bakhtine, que le monde est "projeté vers l'avenir" et que le temps acquiert "sa plénitude et son historicité."¹⁶⁷

De fait, ces réunions dans des conditions rudimentaires chez François semblent éprouver la persévérance et la détermination des camarades--surtout en hiver lorsqu'il faut braver le mauvais temps pour s'y rendre. En ceci les réunions reflètent aussi une nouvelle étape dans l'évolution politique des ouvriers: ayant pris conscience du rôle capital qu'ils jouent en tant qu'individus et à l'intérieur du groupe, et maintenant qu'ils se voient seuls et abandonnés à leurs propres ressources, la Maison du peuple de leurs rêves devient une nécessité impérieuse. Pour la première fois, ils osent l'envisager comme une possibilité très réelle:

¹⁶⁵. Bakhtine, Esthétique 271.

¹⁶⁶. Bakhtine, Esthétique 276.

¹⁶⁷. Bakhtine, Esthétique 277.

"Nous ne ferons rien que par nous-mêmes. Il nous faut une maison... Une Maison du Peuple, où faire nos conférences, abriter nos syndicats...

Mais il faut la bâtir nous-mêmes."

Ils le regardèrent avec surprise.

"Nous mêmes? dit Maulay.

Et pourquoi pas?"

Il y eut un long moment de silence. Dans la chambre remplie de fumée, la lampe brillait comme à travers un brouillard. (LMP, 141)

On touche ici à une phase capitale dans la figuration spatiale du roman: désormais, la détermination que prennent François et ses camarades d'agir pour eux-mêmes fait corps avec la décision de bâtir, avec leurs propres mains, la Maison du peuple. Celle-ci devient alors l'indispensable matérialisation de l'idéal des compagnons. Soudée au motif générateur de l'action dans le récit, la spatialité s'investit ainsi de narrativité; il s'agit là du "dynamisme" de la spatialité que Denis Bertrand définit comme "la construction de l'espace comme valeur."¹⁶⁸ Cette notion dérive de la distinction, en sémiotique, entre l'articulation paradigmatique des valeurs, ou axiologie, et leur articulation syntagmatique, ou idéologie.¹⁶⁹ Comme le démontre l'étude de Denis Bertrand, l'application de ce

¹⁶⁸. Bertrand 66.

¹⁶⁹. Bertrand 6, note 16.

concept à l'analyse de l'espace romanesque se révèle d'autant plus pertinente que ce qui caractérise la composante spatiale est son adaptabilité et sa potentialité sémantique. Si l'idéologie est, selon A.J. Greimas, "une quête permanent de valeurs" et que "la structure actantielle qui l'informe doit être considérée comme récurrente dans tout discours idéologique,"¹⁷⁰ il importe d'ajouter que ce n'est pas exclusivement la structure actantielle qui informe l'idéologie, mais aussi l'ensemble de structures que le discours met en rapport avec elle. Alors, la spatialité étant une parmi ces structures, elle est effectivement constitutive d'idéologie, et, par là, elle supporte, comme le précise Denis Bertrand, "le contenu dynamique du devenir et du progrès"¹⁷¹ dans le récit.

2. L'échoppe

A la différence de son père--lui aussi cordonnier--qui avait toujours travaillé pour un patron, François tient à son indépendance et travaille à son compte. A cause de cette décision, il est obligé de chercher un endroit convenable pour son échoppe:

¹⁷⁰. A. J. Greimas et J. Courtés, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (Paris: Hachette, 1979) 179. Cité par Bertrand 67.

¹⁷¹. Bertrand 67.

La propriétaire interdit à mon père d'exercer son métier de cordonnier dans ces mansardes à cause des coups de marteau. Il fallut se mettre en quête d'une échoppe (LMP, 23).

Ce commentaire a lieu pendant que le récit parcourt l'étape expositive. Il signale, d'ores et déjà, une facette de la problématique spatiale que leur situation économique impose à François et à sa famille. En vue de l'interdiction de la propriétaire, la seule manière de garder son autonomie au travail est de payer le loyer d'une échoppe ailleurs.

Incapable de se soumettre à un patron comme l'avait fait son père, François accepte ces termes. Son désir d'être à son compte reflète son indépendance d'esprit, qualité dont W. D. Redfern observe: "although Quéré is as much a devotee of honest toil as his father, he would never have accepted, as the old man did, 'la médaille des bons serviteurs'."¹⁷²

Cette qualité le place aussi dans une situation difficile dans l'échelle sociale de son époque, car les hommes comme François, qui comprennent que la position qu'ils occupent au bas de l'échelle n'est pas un lieu qu'ils ont choisi, mais un coin étouffant dont ils doivent se contenter, sont "at the same time their own master and at the mercy of the

¹⁷². Redfern, "Political Novel" 116.

bourgeoisie, both economically and politically,"¹⁷³ comme l'écrit J. H. King.

Une fois installé "au coin de la place Saint-Jacques," non loin de chez lui, François s'adonne à son travail qu'il ne quitte jamais "avant huit ou neuf heures du soir." Quotidiennement aussi, il y donne libre cours à ses idées, car après sept heures du soir, ses camarades vont le voir pour parler de politique. L'afflux d'ouvriers dans l'échoppe de François réitère un trait caractéristique du roman: l'utilisation, dans le sens le plus ample du terme, que font les personnages de l'espace dont ils disposent. C'est que le territoire n'est pas exclusivement "à côté" ou "autour" du personnage, selon les termes de Philippe Hamon¹⁷⁴; il n'est certes pas au-dessus non plus, car le personnage n'y est pas soumis. Au contraire, si le thème fondamental dans La Maison du peuple est d'abord la nécessité de se procurer un espace, son corollaire est la détermination de le mettre au service de ceux qui en ont besoin. Dans ce sens, le personnage tend à soumettre l'espace, plutôt qu'à se plier à lui.¹⁷⁵ Cette tendance

¹⁷³. J. H. King, "Louis Guilloux's Working-Class Novels," Modern Language Review 68 (1973) 71.

¹⁷⁴. Hamon 206.

¹⁷⁵. Dans Angéline, Henri semble, au début, correspondre au type révolutionnaire de François. Cependant, il n'a pas la force qu'il faut pour soumettre l'espace circonstant, comme le prouve le fait qu'il abandonne la ville après avoir été mis en prison sur de fausses accusations (son amitié avec le socialiste Camille Fouras est la véritable cause de cette

peut s'expliquer, en partie, comme une réaction à l'exiguïté de l'espace dévolu aux personnages--tous des ouvriers dans une situation pareille à celle des Quéré. C'est en partie parce qu'ils voudraient un jour se tirer de l'étroitesse des logis où ils habitent qu'ils adhèrent à la cause socialiste, ce qui, indubitablement, confère à leur action un but concret au niveau de leur vie privée. Mais en même temps, dans une perspective historique, cette recherche d'espace représente le désir de se découper une place dans la société, ce qu'ils souhaitent pour eux-mêmes et pour leurs enfants, comme François l'explique à sa femme (LMP, 37). Ainsi, par la projection d'avenir de sa visée, dont les paroles de François se font l'écho, l'action des personnages s'inscrit dans le temps historique dont Bakhtine a relevé l'importance. En effet, lorsque, comme dans La Maison du peuple, "le présent devient le centre d'orientation de l'homme dans le temps et dans le monde," ceux-ci deviennent historiques, affirme Bakhtine, et "ils se découvrent (fût-ce d'abord de manière brouillée et confuse) comme un devenir, un mouvement perpétuel qui les porte vers un avenir réel,

injustice). Le véritable héros est Esprit, son père. A sa mort, l'esprit révolutionnaire est incarné par le jeune homme qu'Angéline vient d'épouser. C'est le jeune François, le héros de La Maison du peuple. Angéline se clôt sur une scène où Angéline songe à la misère des siens. Alors, François ". . .la regarde. Elle sait bien Angéline, ce que signifie ce regard, et qu'un jour la volonté qui l'anime sera la plus forte." (Angéline 188)

comme un processus unique, inachevé, embrassant toutes choses."¹⁷⁶

L'échoppe, un des lieux concrets, est aussi en rapport avec le lieu idéal qu'est la Maison du peuple car c'est dans l'échoppe qu'ils en parlent pour la première fois, à la suite de leur déception: "Ils avaient cru à ce mouvement fraternel. On leur avait dit que l'Université Populaire serait une "Maison du Peuple" (LMP, 35). Ainsi, la situation de l'échoppe au point intermédiaire entre la maison des Québécois et les lieux publics dans le schéma plus haut correspond à sa situation au niveau du système de significations dans le roman. C'est un lieu de rencontre fraternelle qui remplit, temporairement, la fonction qu'aura un jour la Maison du peuple: les ouvriers y accourent pour s'informer des événements politiques qui les concernent. W. D. Redfern voit dans l'échoppe "a nexus, a gathering-place for an exchange of news and views with fellow-workers come to air their grievances and hopes."¹⁷⁷ En effet, la porte de l'échoppe est toujours ouverte et n'importe qui peut s'arrêter le soir, et participer aux discussions. A l'intérieur de l'échoppe il n'y a pas de barrières de classe, puisqu'ils sont tous des ouvriers localisés sur le même plan économique et idéologique. Cependant, il y a des différences d'opinion parmi les camarades: Le Braz et Maulay

¹⁷⁶. Bakhtine, Esthétique 464.

¹⁷⁷. Redfern, "Political Novel" 116.

se méfient du docteur Rébal, tandis que d'autres ont confiance en lui. Ainsi, en tant que lieu intermédiaire de réunion, l'échoppe de François est, dirait Philippe Hamon, l'espace où "s'affirment, se posent et s'exacerbent, en se rencontrant, les différences," aussi bien que "le lieu où s'équilibrent et se neutralisent les forces contradictoires," et même "le creuset où elles se renforcent."¹⁷⁸

Sous un tel éclairage, l'échoppe, espace ouvert, lieu de travail, de réunion, des illusions perdues et retrouvées, de fraternité, souvent témoin du désespoir des ouvriers, se révèle un lieu cathartique par excellence. Cet espace remplit une fonction capitale en tant qu'endroit où se génèrent, dans l'esprit de François et de ses camarades, non seulement les forces du travail, mais aussi, les "forces de la révolte."¹⁷⁹

3. Les lieux publics: la ville, les rues, la Bourse de travail, la mairie, l'auberge, la place principale.

Dans le mouvement d'ouverture qui caractérise la topographie de La Maison du peuple, les lieux publics se situent, selon le schéma ci-dessus, au pôle opposé de la

¹⁷⁸. Hamon 223.

¹⁷⁹. Mitterand, Le Regard et le signe 155.

maison des Quéré, la situation de celle-ci correspondant, physiquement et symboliquement, à l'aire la plus restreinte. En dépit de cette polarisation qui sert à orienter l'analyse, il faut souligner que les déplacements et les actions des personnages relient constamment et dans tous les sens les trois espaces situés, dans le schéma, du côté des espaces concrets. Eux-mêmes se connectent tous aussi, comme l'indique le schéma, à l'espace idéal: la Maison du peuple.

François, on se souviendra, fait le trajet quotidien entre sa maison et son échoppe de cordonnier, et le narrateur souligne qu'il ne quitte jamais sa boutique pendant la journée, mais il est aussi beaucoup question de ses déplacements ailleurs, le soir et les jours fériés. Il assiste, au début du roman, aux réunions dans la Bourse du travail, et il fréquente les gens dans la place du quartier le dimanche. W. D. Redfern estime que "Quéré's main attribute is that he is fully integrated into his town, attuned to its traditions and its seasonal variations. Born a provincial, he walks through townscapes saturated with familiar memories."¹⁸⁰ Ces commentaires en recourent ceux de J. H. King, qui voit en François un homme essentiellement en paix avec lui-même et avec l'univers naturel qui l'entoure. Tout impulsif, "sang bouillant" --comme l'appelle sa femme--et plein d'ardeur militante qu'il soit, il n'a pas, selon King, le genre de "apocalyptic awareness that

¹⁸⁰. Redfern, "Political Novel" 115-16.

more polemical writers have attributed to their fictional workers."¹⁸¹ En effet, François ne songerait pas à laisser sa ville, comme il est clairement stipulé:

Il étouffait pourtant dans sa petite ville, mais il ne l'aurait quittée pour rien au monde. L'idée même qu'il pût vivre ailleurs ne lui venait pas à l'esprit. . . . Comme il ne connaissait pas alors [pendant sa jeunesse] d'autre ville que la sienne, il la trouvait à sa mesure. (LMP, 30, 31)

Arrivé à l'âge mûr, François s'aperçoit d'une réalité qui lui enlève la joie de vivre de sa jeunesse:

Ses yeux bleus n'avaient plus le regard d'autrefois, mais un regard plus dur, . . . ce qu'il n'avait pas su voir, plus jeune, lui brûlait les yeux: la domination de la ville entière par les commerçants et les nobles. . . . Le Grand et Parrain, étaient liés de parenté et formaient un clan féodal, avec sa clientèle: les petits rentiers, ses hommes politiques, dont le personnage le plus en vue était naturellement le maire de la ville. (LMP, 31-32)

Il est maintenant capable d'apprécier le genre d'exactions que la société a tendance à commettre et dont les conséquences retombent directement sur la classe ouvrière.

¹⁸¹. King, "Louis Guilloux's Working-Class Novels" 70.

Il importe d'observer que, si les actions de François, ainsi que ses déplacements, sont déterminés par la cause socialiste pour laquelle il travaille, ses paroles sont elles aussi imbues de son idéal. A part les brèves scènes où il explique aux enfants que leur mère est malade, le discours de François est rarement autre que politique. Il s'exprime même sans paroles, à travers son outil de travail, son marteau, quand il fait retentir celui-ci sur la pierre à battre, en frappant le cuir:

Il se remit à taper sur son cuir. . . . Ma mère écoutait le marteau sonner sur la pierre. Elle avait appris à reconnaître que le marteau avait un langage, et qu'il ne disait pas toujours les mêmes choses. Il y avait des jours où il était joyeux et d'autres où il était las et triste. Il y avait aussi des jours où il était violent comme l'orage et défiait le monde entier. Elle écoutait le marteau et comprenait ce qu'il disait: rien ne me fera plier, rien ne me fera plier...(LMP, 113-14)

Par la présence physique et verbale de François dans les différents lieux qu'il fréquente, le récit en vient à établir des liens idéologiques entre eux. Du reste, à mesure qu'avance la narration, les camarades de François eux aussi se font entendre; leur vision politique s'éclaircit et s'affermi, ce qui transparait lors des réunions et pendant le défilé de la Fête du Travail. Tous les lieux publics

fréquentés par les ouvriers sont mis en communication en tant qu'espace où s'opère l'affirmation de leur volonté. A travers les rues de la ville:

Ils traversèrent ainsi la ville, devant une foule de curieux muets de surprise, . . . A mesure qu'ils avançaient, de nouveaux camarades se joignaient à eux. Ils en recrutèrent encore sur la route, qui travaillaient dans des chantiers. (LMP, 59)

A l'auberge, pendant que se déroule la campagne électorale à laquelle ils participent activement:

des rixes éclataient dans les auberges. Avec les premières affiches et les premières réunions publiques, ces rixes prirent parfois le caractère de véritables désordres. Les ouvriers intervenaient dans les réunions de leurs adversaires avec une violence qu'on ne les avait jamais connue. (LMP, 117)

Et, finalement, la période d'agitation générale au cours de laquelle les ouvriers pressentent la trahison du Docteur Rébal culmine dans la mairie, le jour de la réunion destinée à élire le maire:

La foule ne put tenir dans la salle du public. Elle déborda le long du grand escalier et jusque dans la place, . . . La foule assiégeait la mairie. . . . des coups de sifflet, des

piétinements, une longue clameur:

"Ven...en...dus." . . . La foule envahissait la salle du Conseil. . . . En un clin d'oeil, le mobilier de la salle du Conseil jonchait le parquet. (LMP, 129-31)

D'une part donc, ces lieux distincts se disposent selon le code figuratif, sur le plan référentiel. D'autre part, sur le plan herméneutique, la pluralité de lieux publics sert à signifier la dynamique d'ouverture et d'expansion qui caractérise les débuts du mouvement ouvrier dans la petite ville de province figurée dans le roman. Les données spatiales s'ordonnent de manière homologue au parcours que suit le développement de la conscience politique des ouvriers. Ainsi, au lieu d'une "condensation spatiale," dans la terminologie de Denis Bertrand, La Maison du peuple représente une "expansion spatiale."¹⁸² De fait, si François et ses compagnons acceptaient l'exiguïté de l'espace dont ils disposent dans leur vie privée et, symboliquement, sur le l'échelle sociale, cela équivaldrait à rester dans ce que Denis Bertrand désigne comme "un mouvement centripète, tend[ant] à l'annulation de l'espace, à la fusion de ses dimensions en un point où s'investit la négativité."¹⁸³ C'est précisément à cette inertie négative que se sont résignés les artisans et les ouvriers de la

¹⁸². Bertrand 170.

¹⁸³. Bertrand 170.

génération du père de François, pour qui même changer de quartier aurait été impensable. François et ses amis appartiennent à une génération en transition "more ready than their predecessors to confront their exploiters," dit W. Redfern.¹⁸⁴ Parce qu'ils entendent rompre avec le statisme de leur condition, ils s'engagent, pour reprendre l'idée de Denis Bertrand, dans un "mouvement centrifuge [qui] tend à une occupation globale des dimensions de l'espace et actualise du même coup la positivité: il crée un espace plein."¹⁸⁵ Petit à petit, ce qui avait commencé comme le germe d'une idée, devient une campagne politique qui prend son élan grâce à l'énergie que mettent les ouvriers à disséminer leur programme. Elle déborde le cadre du foyer et du lieu de travail pour atteindre enfin tous les espaces de la ville. C'est cette diffusion-dissémination, représentative de l'"expansion spatiale" dans le modèle de Denis Bertrand, qui caractérise la configuration des lieux dans le roman.

L'éveil de la conscience sociale des ouvriers est rythmé par des manifestations d'abord confuses, pendant la grève, ensuite joyeuses, lors de la célébration de la Fête du Travail par un défilé à travers la ville. Mais il faut noter que ces événements ont ceci en commun qu'ils impliquent le déplacement bruyant des ouvriers à travers les

¹⁸⁴. Redfern "Political Novel" 116.

¹⁸⁵. Bertrand 170.

rues de la ville. Cette manière d'attirer sur eux-mêmes l'attention du reste des citoyens revient à s'emparer, momentanément, de l'espace neutre des rues, de cette terra franca commune à tous: riches et pauvres. Ce déplacement physique collectif peut, en effet, être interprété comme une tendance à s'approprier l'espace dans un sens double: celui de l'horizontalité et celui de la verticalité.

Yuri Lotman¹⁸⁶ fait remarquer les significations connotées par les propriétés topologiques, ainsi que leur universalité alors que, culturellement, une caractéristique propre à l'espace s'investit de sens. Dans la description de la Fête du Travail, le sens véhiculé par les notions d'horizontalité et de verticalité coïncide avec la teneur idéologique des énoncés:

Nous courûmes au jardin public: le cortège s'ébranlait. . . . La foule augmentait. "Venez," dit ma mère. Elle nous entraîna, et nous vîmes déboucher la musique . . .

"Pareille à l'aube... tu... t'élèves
Ra...dieuse Fra...a...ternité"

Ils passèrent, et parut un nouveau drapeau, celui de la Bourse de travail . . . Péro le portait avec fierté, entouré de camarades . . . Et enfin venait un char . . . Il avançait lentement à travers la

¹⁸⁶. La structure du texte artistique. trad. Anne Fournier et al. (Paris: Gallimard, 1973).

grande allée . . . Ils chantaient un hymne à la
 cité future

"Tous les siècles pierre à pierre

En chantant t'élèveront..." (LMP, 108-10)

Le contraste entre l'horizontalité du déplacement physique des personnages et de la foule qui les entoure, et la verticalité implicite dans les paroles du chant qu'ils entonnent

--dans les groupes: "tu t'élèves" et "t'élèveront"--reflète deux catégories de valeurs associées à ces deux champs sémantiques opposés. J. J. van Baak observe que "the symbolic implications of this spatial opposition are . . . obvious when we interpret the story ideologically."¹⁸⁷ En effet, l'occupation effective de l'espace public, car les ouvriers l'occupent physiquement avec leurs corps et leurs voix ainsi qu'avec leurs objets: bannières rouges et chars décorés, est homologue de l'occupation du terrain socio-politique rêvée par les ouvriers. Dans une optique sémiotique, affirme J. J. van Baak, "horizontal extension is used to model meanings of accumulation, addition," tandis que "verticality is used to model meanings and connotations of intension: hierarchy, gradedness."¹⁸⁸ Cet éclairage permet d'apprécier, en partie, le mécanisme de constitution

¹⁸⁷. J. J. van Baak, The Place of Space in Narration (Amsterdam: Rodopi, 1983) 59.

¹⁸⁸. van Baak 60.

et de sémantisation de l'espace en vertu des "ajustements, [des] bouleversements ou [des] liquidations du jeu des positions et des trajets."¹⁸⁹

La maison et l'échoppe entretiennent avec les lieux publics une relation réciproque et constante, dont témoignent des scènes comme celle décrite plus haut où Marie et les enfants, à la fenêtre, regardent passer la foule de manifestants. On se rappellera le chant des ouvriers, leurs cris, le bruit de leurs sabots clapotant sur la rue humide, tout ce mouvement qui pénètre dans la demeure et qui s'empare des émotions de Marie. Un tel rapprochement peut s'expliquer, d'après Henri Mitterand, comme une relation de contiguïté dans laquelle la maison et la rue "appartenant à des paradigmes différents, constituent ensemble un syntagme - un syntagme circonstant."¹⁹⁰ D'après cette conception topographique, il se dégage des traits d'apparentement entre les différents secteurs de la ville où évoluent les personnages. Les ouvriers se déplacent dans les rues de la ville, font irruption dans la Mairie, se battent dans l'auberge, ce qui revient à transgresser et à s'approprier des espaces destinés qui, pour être destinés à l'usage public, n'en exigent pas moins l'observance d'un code de comportement. Plus que toile de fond passive contre laquelle se déroulent les événements, l'espace sert donc d'étayage

¹⁸⁹. Mitterand, Zola 212.

¹⁹⁰. Mitterand, Le discours du roman 195-96.

sémantique aux séquences narratives en ceci qu'il porte, dans ces formes mêmes, ce que Henri Mitterand appelle "les germes d'une transformation, d'un bouleversement des structures constituées et de leurs signes, d'une contestation."¹⁹¹

Dans La Maison du peuple, le rapport qu'entretiennent les personnages avec ces lieux constamment sémiotisés signifie non seulement leur désir de concrétiser leur idéal dans un espace emblématique de leur avancement à l'intérieur de l'échelle sociale. Ce rapport témoigne aussi, comme on verra tout de suite, des répercussions métaphysiques inhérentes à l'éveil de la conscience politique des personnages.

4. La Maison du peuple.

Il convient d'abord d'expliquer pourquoi la Maison du peuple que les ouvriers aspirent à construire et qu'ils commencent effectivement à bâtir peu avant la fin du roman, se situe, dans le schéma plus haut, du côté de l'espace abstrait, tout en étant connectée par des liens réciproques avec tous les niveaux de l'espace concret.

L'analyse des espaces concrets: la maison des Quéré, l'échoppe et les lieux publics, montre jusqu'à quel point, au fur et à mesure qu'avance le récit, la Maison du peuple

¹⁹¹. Mitterand, Le regard et le signe 154.

en vient à symboliser la culmination des aspirations des ouvriers. Le lien entre la maison familiale et la Maison du peuple s'établit tout naturellement, comme il a été montré plus haut, non seulement dans les occasions où François, ayant conçu l'idée de la Maison du peuple en parle à ses amis, mais aussi quand Marie explique aux enfants en quoi consiste le beau projet de leur père et qu'elle transmet son enthousiasme pour la Maison aux enfants. En effet, le narrateur se souvient de son illusion, qu'il a de sa mère: "Dans mon imagination d'enfant, tout cela c'était la Révolution" (LMP, 119). La perception de l'enfant n'est pas beaucoup moins idyllique que celle des adultes, comme le montre le petit discours enflammé de Bahier lorsque Le Braz, rempli d'émotion, vient de s'exclamer "Une Maison du Peuple!":

Chez nous, nous serons libres. Nous ne devons rien à personne. Nous ferons des conférences pour les ouvriers, pour les enfants des ouvriers. Pour combattre la bourgeoisie, il faut être instruit comme elle. C'est par là que nous commencerons la révolution... (LMP, 142)

Paradoxalement, ces paroles comportent une intéressante combinaison de lucidité et de naïveté. D'une part, Bahier rappelle indirectement aux camarades la triste expérience de l'"Université Populaire" montée par les bourgeois de la ville avec la promesse qu'elle serait une "Maison du

peuple," mais qui n'avait pas du tout répondu à leurs besoins. En insistant sur la nécessité qu'ils ont de s'instruire, Bahier démontre, écrit Redfern, qu'il sont devenus "wise to the mystifications foisted on hem."¹⁹² D'autre part, la Maison du peuple apparaît, aux yeux de Bahier, comme la panacée des ouvriers, l'espace bienheureux par excellence. La Maison du peuple est perçue comme leur "chez nous," c'est-à-dire l'espace où la liberté d'action est un droit incontestable. Dans l'imagination des ouvriers, cette Maison dont la concrétisation exige de leur temps et leur travail est en même temps l'incarnation d'une vision idéalisée de la vie, et c'est pourquoi elle occupe, comme le montre le schéma, un espace idéal, tout en se rattachant aux espaces concrets. Il faut rappeler aussi que le tronç que les ouvriers installent dans l'échoppe de François souligne, en tant qu'objet visible et tangible, le lien symbolique entre l'échoppe et la Maison du peuple.

Quant aux espaces plus vastes, c'est sur le terrain de son emplacement qu'apparaissent les liens entre la Maison du peuple et l'espace circonstant. En effet, le texte laisse transparaître la signifiante que revêt, sur le plan idéologique, l'achat du petit terrain: en plus de la joie de voir le premier objectif de leur projet accompli, les camarades éprouvent la puissance que leur confère la possession de ce bout d'espace. Hamon se réfère au maximum

¹⁹². Redfern, "Political Novel" 119.

de pouvoir qu'a le personnage, lequel coïncide au moment où il "parviendra à construire lui-même, en tant qu'architecte, un lieu qui sera à la fois l'objet de son action et le moyen efficace de son action, un lieu qui sera une stratégie incarnée et matérialisée."¹⁹³ Ainsi est-il possible d'envisager la Maison du peuple comme un espace essentiellement ambivalent, en ceci que sa matérialité affirme sa mystique, pendant que cette dernière nourrit celle-là.

Dans une vision d'ensemble, il apparaît que le mouvement d'ouverture depuis un espace restreint jusqu'aux espaces étendus se produit sur plusieurs champs narratifs dont celui du discours des ouvriers ne saurait être négligé. Les personnages parlent de plus en plus de La Maison du peuple. Peu à peu, le discours romanesque fonde une étroite relation entre le destin des ouvriers et la Maison. Elle est le lieu d'arrivée qui mettra un terme à leurs pénibles parcours, c'est là où l'harmonie collective viendra un jour s'instaurer. Dans ce sens, la Maison du peuple occupe une place centrale dans la sphère métaphysique de l'existence des personnages. Cette dimension métaphysique est si puissamment évoquée, qu'une interprétation cohérente ne saurait l'ignorer. J. H. King observe:

The Maison du Peuple, which they start to build
literally with their bare hands, becomes a highly

¹⁹³. Hamon 230.

emotive and almost religious symbol of solidarity, of faith in working-class life, which was to persist into Le Jeu de patience."¹⁹⁴

En effet, Arsène Lefranc, un personnage dans ce roman de Guilloux écrit plus de vingt ans après La Maison du peuple, se réfère à la Maison du peuple en ces termes: "C'est un lieu sacré par excellence!... Merveilleux! Après quinze siècles, tout recommence!"¹⁹⁵ Ce personnage fait allusion au lieu que François et ses compagnons choisissent pour l'emplacement de la Maison du peuple: c'est au pied du Tertre à la Vierge, au bord de la ville, endroit plein de signification religieuse pour les habitants de Saint-Brieuc car c'est là que le moine Briec, fondateur de la ville, construisit l'oratoire au cinquième siècle.¹⁹⁶ Pour sa part, W. D. Redfern voit dans la Maison du peuple une "extension of the qualities of the individual home" ainsi que l'incarnation de "collective do-it-yourself. It is the symbol and the product of independence, a solid display of successful cooperation."¹⁹⁷

Philippe Hamon fait remarquer que "Toute victoire, tout sentiment d'un personnage y est occupation d'un lieu

194. King, "Louis Guilloux's Working-Class Novels" 71.

195. Guilloux, Le Jeu de patience 186.

196. Le Jeu de patience 70 et 186.

197. Redfern, "Political Novel" 119-20.

désiré précis,¹⁹⁸ notion par laquelle s'explique l'euphorie qui règne parmi les camarades le jour où ils commencent à bâtir la Maison du peuple. Si être victorieux signifie "se construire un lieu idyllique protecteur" cela implique aussi, affirme Hamon, "refouler les adversaires idéologiques."¹⁹⁹ C'est en effet un chant victorieux, derrière la gaieté plaisante des paroles, celui qu'entonne un des ouvriers pendant qu'il remplit sa brouette le jour où ils commencent enfin à bâtir leur Maison: "Y a plus de guerre/ Tous les rois sont morts/ Y a qu'en Angleterre/ Qu'il existe encore" (LMP, 154). Le même critique observe que "toute défaite est souvent expulsion vers un ailleurs, ou mise en réclusion dans un lieu imposé." Cette expulsion ne tarde à se produire puisque, la guerre ayant éclaté, les hommes doivent partir pour le front. C'est donc une force incontrôlable qui vient interrompre brutalement la construction de la Maison du peuple, dont le chantier devait rester abandonné pendant de longues années, comme le précise le narrateur du Jeu de patience. Le récit finit sur un ton d'incertitude mais non pas de désespoir: la guerre empêche les ouvriers d'achever la construction de leur Maison, mais le récit laisse comprendre que le cataclysme ne parvient pas à écraser leur idéal de se procurer un jour une vie meilleure.

198. Hamon 229.

199. Hamon 29.

Pour répondre au commentaire d'un critique, Guilloux a déclaré qu'il n'avait pas écrit La Maison du peuple pour donner envie aux hommes d'être pauvres.²⁰⁰ C'est en effet, vingt cinq ans après avoir écrit le roman, que le commentaire de ce critique, Groethuysen, fait craindre à Guilloux d'avoir alimenté ce qu'il appelle les "vérités courantes," lesquelles sont "destinées, comme leur nom l'indique, à disparaître avec le courant."²⁰¹ Aujourd'hui que son roman poursuit sa vie, comme l'écrivait Camus, "dans quelques coeurs, et qu'il y fait du bien, loin de son auteur qui ne le sait assez,"²⁰² il est possible de défendre Guilloux contre ses propres doutes sur cet aspect du roman. L'analyse qui précède laisse entrevoir le réseau de correspondances sémantiques qui sous-tendent l'armature spatiale du récit. Les importants repères qu'elle met à jour se retrouvent, comme il a été montré, dans d'autres textes de Guilloux, ainsi que dans les romans populistes d'autres romanciers.

La Maison du peuple se veut la représentation d'une période dans la vie d'un artisan et d'un groupe d'ouvriers dans une petite ville de province au tournant du siècle.

²⁰⁰. Guilloux, Absent de Paris (Paris: Gallimard, 1952) 141.

²⁰¹. Guilloux, Absent de Paris 142.

²⁰². Camus, avant-propos à La Maison du peuple 17.

Elle a sa part de vérité tissée dans la trame de la fiction, et il apparaît que Guilloux réussit à communiquer, à travers les complexes relations des êtres humains avec leur espace, une dynamique qui naît de l'entrecroisement d'une série de valeurs socio-politiques dont la déclinaison axiologique a été relevée. Plutôt que de longues allocutions destinées à émouvoir le lecteur, ce sont les différentes modalités relationnelles explicitées au début de ce chapitre, et que cette étude a examinées aux points de rencontre entre les personnages et la spatialité, qui prennent en charge le processus de sémantisation. Le conflit est dépeint au fur et à mesure qu'il se génère et qu'il se transforme, et comme l'intrication des événements laisse son empreinte idéologique à toutes les échelles structurelles du roman, il se dégage, à la lumière de l'analyse, des échantillons de sens.

Au lieu d'une séparation entre les personnages qui "incarnent le sens du réel et ceux qui habitent ou désirent des "au delà," des pays de rêve, ou des utopies,"²⁰³ il s'opère, dans La Maison du peuple, une intégration des deux catégories. C'est parce qu'ils peuvent observer--très objectivement--leur propre situation que François et ses camarades conçoivent l'idée de bâtir la Maison du peuple. Dans ce sens, ils "incarnent le sens du réel" dont parle Philippe Hamon. L'accomplissement de leur projet est certes

203. Hamon 207.

difficile, puisqu'il faut ramasser de l'argent pour acheter le terrain d'abord, et ensuite travailler les jours fériés, mais il n'est pas impossible. Lorsque le projet devient une impossibilité à cause de l'avènement de la guerre, la Maison du peuple se situe dans cet "au delà," condamnée à rester du côté des rêves. Conçue dans la dimension réelle, cette Maison du peuple n'est, à l'origine, ni plus ni moins utopique que tous les grands projets que conçoivent les êtres humains, dont quelques-uns devient tangibles et visibles, d'autres demeurent des idéaux. Vu le statut de précurseur du roman populiste que Lemonnier attribue au naturalisme zolien, il est intéressant de rapprocher le symbolisme de la Maison du peuple comme refuge des nécessiteux et emblème de justice, du commentaire que fait Philippe Hamon au sujet de l'espace dans Germinal: "Etienne . . . prône "la société nouvelle" faisant rêver la petite Alzire qui "s'imaginait le bonheur sous l'image d'une maison très chaude."²⁰⁴ La différence est que le narrateur dans le roman de Guilloux--un enfant qui songe à l'avenir, pareil à la petite Alzire-- associe la Maison du peuple avec la révolution, comme le prouve le passage cité plus haut. Encore un point de comparaison: Hamon fait remarquer que dans Pot Bouille, "en réaction contre le cloisonnement des existences dans les appartements différenciés de l'immeuble, Marie Pichon a 'le regret maladif d'une autre existence,

204. Hamon 207.

révée, jadis, au pays des chimères'."205 Ce commentaire permet de nuancer, par contraste, la sémiotique de l'espace idéal dans La Maison du peuple. Si dans le roman de Guilloux les personnages se trouvent aussi cloisonnés que dans celui de Zola, leur réaction revêt un caractère foncièrement pratique. En d'autres termes, la Maison du peuple se situe du côté des idéaux "réalisables," et la preuve en est que les ouvriers achètent un terrain et commencent à l'édifier. Elle est érigée, souligne W. D. Redfern, "brick by brick by those who will use it."206 D'autre part, Marie Quéré est exemplaire parmi les personnages en ceci qu'elle démontre, par ses actes, qu'elle n'a pas, comme Marie Pichon, l'habitude de songer aux pays des chimères.

Dans une perspective générique, l'étude de l'espace comme composante essentielle du roman populiste met à jour les traits du roman-idylle qui caractérisent les romans de Guilloux. Parmi les types d'idylle distingués par Bakhtine,²⁰⁷ figurent "l'artisanale" et "la familiale," celles qui influencent les oeuvres populistes. Malgré ces distinctions, toutes les variantes de l'idylle, dit Bakhtine, ont ces traits communs "qui se manifestent avant

205. Hamon 208.

206. Redfern, "Political Novel" 120.

207. Bakhtine, Esthétique 367.

tout par une relation particulière du temps à l'espace."²⁰⁸ Cet élément, repérable dans l'ensemble des oeuvres populistes de Guilloux,²⁰⁹ est perçu par Bakhtine comme "l'adhésion organique, l'attachement d'une existence et de ses événements à un lieu--le lieu d'origine--avec tous ses recoins, ses montagnes, vallées, prairies, rivières et forêts natales."²¹⁰ La Maison du peuple exhibe cette particularité dans les circonstances de la vie du personnage principal. En effet, si l'on excepte la période de trois ans passée à la caserne, François ne quitte pas sa ville; alors son départ forcé par la guerre, à la fin, acquiert une grande force dramatique.

Encore un trait typiquement idyllique qu'hérite le roman populiste est "la fusion de la vie humaine et la vie de la nature: même rythme, langage et termes communs pour évoquer les phénomènes naturels et les péripéties humaines."²¹¹ Des passages comme: "Il savait, en écoutant le sifflet des locomotives, si le temps serait à la pluie" (LMP, 28), et "La tempête ne me fait pas peur. Le beau temps va revenir" (LMP, 29), suggèrent que François se sent près de la nature, qu'il a confiance en elle et en ses cycles,"

²⁰⁸. Bakhtine, Esthétique 367.

²⁰⁹. Tout particulièrement dans Angéline, Compagnons et Le Pain des rêves.

²¹⁰. Bakhtine, Esthétique 367.

²¹¹. Bakhtine, Esthétique 368.

comme il arrive dans le roman-idylle. Bakhtine affirme que dans l'idylle familiale "le labeur joue un grand rôle (déjà dans les Géorgiques, de Virgile)," et souligne le "lien réel" entre le labeur et la vie quotidienne, ainsi que "la communion des phénomènes de la nature et des phénomènes de la vie humaine."²¹² Du reste, les représentations des Quéré autour de la table en train de manger appartiennent au genre idyllique dans lequel, dit Bakhtine, "voisinent typiquement la nourriture et les enfants."

Une petite parenthèse extratextuelle permet de constater la présence de caractéristiques propres à l'idylle dans un extrait tiré du document portant sur la construction de la vraie Maison du peuple en 1904 à Saint-Brieuc. Le père de Guilloux participa à l'élaboration de ce document.²¹³ Son rapport avec la genèse de La Maison du peuple .este impossible à prouver, car rien dans les écrits de Guilloux ne prouve qu'il l'ait consulté. Plusieurs ouvriers ont dû participer à sa rédaction, bien que ce soit Hinault qui le signe:

C'est encore à la Maison du Peuple que les femmes, les jeunes filles viendront passer les longues et monotones soirées d'hiver. . . . C'est encore à la Maison du Peuple que les vieillards viendront adoucir leurs dernières années. Là, jouant avec

²¹². Bakhtine, Esthétique 369.

²¹³. Voir le texte complet dans l'Appendice 2.

les enfants, éduquant les adolescents, discutant avec les hommes mûrs, ils apprécieraient davantage les bienfaits d'une société bien comprise. . . . En face des logis du mal et du vice doit se dresser la superbe citadelle de l'émancipation ouvrière, aux larges portes où l'air et la lumière comme la vérité entrent à flots, . . . où la joie et le bonheur règneront en maîtres.²¹⁴

Ces quelques lignes suffisent à donner une idée du contenu de ce document imprégné d'un idéalisme qui touche par sa naïveté, et dont la peinture d'un espace autosuffisant le rapproche du roman-idylle. Les allusions aux enfants "liés à la croissance, à la vie renaissante, à la mort" ainsi qu'aux vieillards, jouent un rôle capital dans l'idylle, comme le démontre Bakhtine.²¹⁵ Gaby Marcon conclut que "Le texte de Hinault, comme le roman de Guilloux, ont fait de ce projet de Maison du Peuple une légende. Sa construction devait être le premier acte de la grande aventure mythique qu'est la révolution."²¹⁶

D'après les régimes de généricité de Schaeffer, on peut à présent aller dans le sens inverse et essayer

²¹⁴. Document. Ville de Saint-Brieuc. Projet de Maison du Peuple. Rapport du camarade Hinault, appendice ajouté à l'article de Gaby Marcon, "La Maison du peuple. De la réalité au mythe," Louis Guilloux. Plein Chant 11-12 (1982): 54-55. Voir Appendice 2 ci-dessous.

²¹⁵. Bakhtine, Esthétique 369.

²¹⁶. Marcon, "La Maison du peuple" 52.

d'abstraire une caractéristique générique à partir d'une oeuvre individuelle, La Maison du peuple. A la lumière de l'analyse textuelle, ce roman nous apparaît comme un roman populiste "de l'évolution d'une classe." Cette évolution est véhiculée non pas par une affirmation mais par une ouverture comme le suggère la dynamique des relations spatiales à travers le roman, ainsi que la fin du roman. Celle-ci confirme, par son caractère ambivalent, ce mouvement d'ouverture dont il a été question dans l'analyse des corrélations mutuelles entre les espaces. Dans la scène finale, François, qui a été mobilisé, prend la route pour aller rejoindre son poste. Pendant qu'il marche à travers les champs et qu'il sent le chaume craquer sous ses pieds, il porte son regard sur la mer "tranquille, blanche, sous la lumière du matin." (LMP, 161) Il s'agit là d'une clôture qui suggère moins le rétrécissement d'une mise en ordre qu'une expansion vers l'inconnu. François apparaît pleinement lié à l'espace qui l'entoure, en grande partie parce que, dès le début, le récit fait allusion aux longues promenades de François, dans la campagne du pays: "tous les chemins, il les connaissait, pour ainsi dire, pierre par pierre. Il les avait tous parcourus, combien de fois." (LMP, 30) Son amour pour la mer est aussi souligné au début du roman: ils [François et son ami d'enfance] se lanceraient dans la mer d'un seul bond. Comme il était meilleur nageur que son camarade, il irait plus loin que lui vers le large." (LMP,

31) Maintenant que François va à la guerre, l'espace naturel qui l'entoure semble effacer l'angoisse du départ, et il peut, momentanément et d'après son habitude, se distraire à interpréter les signes que lui envoient l'air, la lumière et la mer: ils "annonçaient que midi serait chaud." (LMP, 161) Avec cette pensée, il marche toujours, et ce mouvement évoque la nuance temporelle, le passage du temps associé au parcours d'un trajet dans l'espace physique. Bakhtine considère que "toutes les définitions spatio-temporelles sont inséparables les unes des autres, et comportent toujours une valeur émotionnelle."²¹⁷ Cette importante notion que Bakhtine développe dans son étude du chronotope,²¹⁸ met en valeur l'étroite corrélation dans laquelle s'engagent le temps et l'espace: toute distance parcourue suppose un passage entre deux espaces ainsi qu'entre deux temporalités. Le chronotope, modèle dont Henri Mitterand affirme qu'il "représente l'apport le plus neuf, le plus vivant, le plus fécond de ce siècle à la tradition esthétique hégélo-marxiste,"²¹⁹ permet d'interpréter la scène finale dans le sens que voici: le déplacement de François sur le chemin ce matin d'été, pointe nettement vers

²¹⁷. Bakhtine, Esthétique 384.

²¹⁸. Un aspect important de ce concept est que, d'après Bakhtine, "le chronotope détermine l'unité artistique d'une oeuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité." Voir "Observations finales" dans son Esthétique 384.

²¹⁹. Mitterand, Zola 185.

le chronotope de la route, lieu où, traditionnellement, se croisent les voies d'une "quantité de personnes appartenant à toutes les classes." Le hasard intervient comme le promoteur de rencontres dont "peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées."²²⁰ Il s'agit donc d'une potentialité, puisqu'il peut lui arriver de nombreux événements, qui va de pair avec la virtualité de son destin humain, car François se trouve engagé dans un chemin dont il ignore l'issue. Il se dirige vers un destin qu'il n'a pas choisi mais qui s'impose à lui. Il n'a eu que le temps de jeter les fondations de la Maison de ses rêves, et c'est bien peu, mais cela suffit pour suggérer que la volonté des ouvriers a compté pour un instant, et que grâce au travail de François et de ses camarades, les choses ne seront dorénavant plus les mêmes, qu'il revienne ou pas de la guerre, bref, que tout n'aura pas été en vain.

²²⁰. Mitterand, Zola 385.

CHAPITRE IV

Le Sang noir²²⁰: discours et signification

Dans Populisme, Léon Lemonnier exhorte les romanciers à renoncer aux excès de la littérature qu'il appelle snob. Il insiste sur l'abandon de la préciosité du style et sur la nécessité de ne pas écrire pour les esthètes.²²¹ Le refus d'une littérature qui recherche les images "pour elles-mêmes" correspond, dans l'esprit du populisme, à l'idéal de simplicité dans le roman qui ne peut s'atteindre qu'à travers un langage simple, précis et direct. Cette vision populiste du style linguistique coïncide avec celle de Guilloux. Mais dans l'exécution de l'écriture, l'art de Guilloux apporte à la conception du langage romanesque de Lemonnier une importante nuance.

Du point de vue linguistique, un roman est, comme le démontre Bakhtine, en particulier dans Le Marxisme et la philosophie du langage, une entité composée par plusieurs langages. Ces langages sont introduits par la voix de la conscience créatrice, celle de l'auteur, qui se comporte

²²⁰. Toute citation renvoie à la réédition du texte original (1935) publiée à Paris aux éditions Gallimard en 1980. Le sigle LSN et le numéro de page apparaissent entre parenthèses à la fin des citations.

²²¹. Lemonnier, Populisme 184.

comme si elle "citait" les autres langages aussi bien que le sien à travers le roman. Alors, la présence d'un langage simple et direct dans le roman n'exclut point celle d'une prose tantôt recherchée, tantôt vulgaire, ampoulée si besoin et même précieuse, pour faire écho à Lemonnier. Si Le Sang noir est considéré comme un des grands romans français du vingtième siècle, c'est en grande partie à cause de l'heureuse manipulation d'une grande variété de discours-- les "langages" de Bakhtine. Cette dimension ouvre à l'analyse une infinité de possibilités d'interprétation. Pour revenir à Guilloux, ce chapitre constatera, à travers l'étude des formes discursives, comment le romancier, tout en restant près des formules essentiellement populistes, traverse une diversité de plans discursifs profitant ainsi de la souplesse propre au genre romanesque.

La distinction platonicienne entre mimésis et diégèse, termes qui désignent, respectivement, l'absence ou la présence du narrateur dans le récit,²²² ainsi que les éclaircissements des théoriciens formalistes russes et de Mikhaïl Bakhtine, témoignent amplement de l'intérêt que

²²². Gérard Genette observe: "Ce problème a été abordé pour la première fois, semble-t-il, par Platon au IIIe livre de La République. Comme on le sait, Platon y oppose deux modes narratifs, selon que le poète 'parle en son nom sans chercher à nous faire croire que c'est un autre que lui parle', et c'est ce qu'il nomme récit pur (haplé diégésis), ou qu'au contraire 'il s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle', mais tel personnage, s'il s'agit de paroles prononcées: et c'est ce que Platon nomme proprement l'imitation, ou mimésis". Voir "Discours du récit," Figures III 184.

suscite, depuis longtemps, le statut du narrateur, c'est-à-dire l'instance généralement appelée aujourd'hui, d'après Todorov, 'narrateur implicite'.²²³ Par opposition au nouveau roman, qui, sur ce point, relève d'une tentative radicale d'escamotage du narrateur, dans le roman traditionnel, tout acte de parole est régi par le narrateur, lequel joue le rôle d'agent du faire cognitif dans le roman. Le narrateur peut, de temps en temps, céder la parole aux personnages dans le dialogue, de sorte à leur conférer une voix propre. Or, ce transfert de la parole est une stratégie propre au roman, le récit étant, en vérité, constitué par un unique discours, celui de l'entité organisatrice, et que ce discours a la capacité de s'affubler d'une diversité de discours afin de donner l'impression de créer un petit univers.²²⁴ Pourtant, il est indéniable que le personnage qui parle semble posséder une voix propre, ce qui lui donne

223. "Nous devons postuler l'existence d'un narrateur implicite dans le texte, celui qui écrit et qu'il ne faut nullement confondre avec la personne de l'auteur empirique: seulement le premier est présent dans le livre. L'auteur implicite est celui qui organise le texte, il est le responsable de la présence ou de l'absence d'une partie quelconque de l'histoire, l'identité dont la présence détruit la critique psychologique...associée à l'homme". T. Todorov, "Vision de la narration," in T. Todorov et O. Ducrot, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (Paris: Seuil, 1972) 370.

224. Natalie Sarraute observe, dans L'Ere du soupçon (1956), que même lorsqu'il "lâche la bride" aux personnages, le narrateur "conserve toujours fermement les rênes en main", comme l'attestent les "dit-il," les "réfléchit-elle," etc., ajoutés au début, au milieu ou à la fin des énoncés. (Paris: Gallimard, 1974) 126-29.

une identité dans l'esprit du lecteur. Dans ce sens, le partage du privilège de la parole entre le narrateur et les personnages, outre son importance du point de vue des variations du rythme du récit, contribue à la création d'"effets de réel"²²⁵ par rapport à la caractérisation psychologique des personnages; par l'usage de la parole, ils semblent devenir vivants.

Sous un tel éclairage, le récit romanesque traditionnel apparaît comme un système discursif dont il est possible de dissocier deux niveaux: celui du discours propre au narrateur implicite lors des descriptions et des commentaires où celui-ci adopte une optique extérieure à l'action proprement dite,²²⁶ et celui des discours activés lorsque les personnages (le narrateur pouvant en être un) prennent la parole pour leur propre compte. Dans les romans étudiés, les énoncés des personnages, autant ceux qui sont censés représenter la pensée non-verbalisée que ceux qui s'articulent lors des dialogues, portent les signes d'un thème prédominant: la mise en valeur, dans une perspective athée, d'une tension irréductible entre les différentes

²²⁵. Cf. Roland Barthes: "L'effet de réel," Communications 11 (1968) 84-89. L'expression désigne les détails "connotateurs de mimésis." Comme l'explique Gérard Genette, l'effet de réel est ce "détail inutile et contingent, . . . le médium par excellence de l'illusion référentielle, et donc de l'effet mimétique" (Figures III 186).

²²⁶. Gérard Genette écrit que ce discours du narrateur, qu'il appelle "narrativisé," est "évidemment l'état le plus distant et en général, . . . le plus réducteur" (Figures III 190-91).

attitudes morales des personnages. Ainsi ces romans parviennent-ils à représenter la crise morale de l'individu lorsqu'il est plongé dans des circonstances qui exigent de lui une prise de position qu'il est incapable d'assumer. Ce type de roman dépeint une réalité dont Pierre-Henri Simon écrit qu'elle est "confusion, incohérence, contingence pure."²²⁷ Voilà un trait qui lui confère le statut de précurseur de la littérature existentialiste. Ces contradictions se manifestent nettement au niveau des énoncés des personnages, dont deux modalités illustrent les mécanismes par lesquels s'actualise le conflit romanesque au niveau du langage. Ces modalités, dont les respectives définitions figurent ci-dessous, dans la section de l'analyse proprement dite, sont: a) le discours intérieur et b) le discours des conversations entre les personnages. Ce dernier type de discours est appelé ainsi pour éviter l'emploi de l'épithète "dialogique" (lequel serait, évidemment, approprié car il s'agit des dialogues entre les personnages), dont l'emploi est réservé, dans cette étude, pour le "principe dialogique," de Mikhaïl Bakhtine.²²⁸

Une petite parenthèse s'impose à présent, afin d'attirer l'attention sur deux considérations qu'il sera utile de retenir au cours de l'analyse. D'abord, le nombre

²²⁷. Pierre-Henri Simon, L'Homme en procès (1950; Neuchâtel: La Baconnière, 1961) 19.

²²⁸. Voir ci-dessus, chapitre I.

considérable de personnages qui prennent la parole dans un roman où la totalité de l'action se passe en vingt-quatre heures--un jour en 1917-- constitue un trait significatif. En effet, Le Sang noir a manifestement pour but de fournir, à travers la narration d'une histoire principale à laquelle se rattachent des histoires secondaires, plusieurs perceptions du conflit qui touche à tous les personnages: ils souffrent les effets de la guerre à l'intérieur de leur communauté civile. Ils ne portent pas les armes, mais ils luttent quotidiennement contre l'angoisse et l'incertitude, livrés au flot des passions politiques. Ceci fait que tous se méfient de tous, car ces êtres sont la proie de ce qu'André Chamson appelle "le formidable contraste entre les forces de la vie et de la joie et les puissances de la haine et de la destruction."²²⁹ L'angoisse de l'individu qui fait l'expérience du chancellement des valeurs dans la société s'expliquerait, dans une visée psychanalytique, comme l'effet de la crise sociale sur la psyché humaine. Ainsi, il est possible d'envisager l'individu comme un espace vide, un "lieu," explique Patrick O'Neill, apte à former des interrelations, "a sort of crossroads or intersection of multiple and conflicting functions."²³⁰ Que l'on accepte cette optique psychanalytique ou non,

²²⁹. André Chamson, Rien qu'un témoignage (Paris: Grasset, 1937) 45.

²³⁰. Patrick O'Neill, The Comedy of Entropy (Toronto: UP, 1990) 16.

toujours est-il que lorsque l'art est appelé à exprimer le déséquilibre de l'image jusqu'alors rassurante que l'individu avait de lui-même à l'intérieur de la société, il touche à la confluence d'une série de phénomènes qui sous-tendent une perte de cohésion à l'échelle beaucoup plus vaste du système social. Cette instabilité sociale et son effet sur l'individu apparaissent dans les relations conflictuelles que nouent les nombreux personnages dans Le Sang noir. Guilloux tient à représenter le dilemme des êtres qui "n'étaient plus d'accord avec les valeurs qui avaient fait leur civilisation, créé les moeurs auxquelles ils demeuraient obéissants."²³¹ A travers une série de prises de vue révélatrices de la situation problématique de plusieurs personnages, le récit parvient à cerner le thème fondamental du roman, à savoir, la dégradation d'un groupe social à l'intérieur duquel chacun trouve un moyen, soit d'affronter, soit de tolérer ou de tirer profit des circonstances néfastes imposées par les événements historiques.

En second lieu, s'il est vrai que Cripure, le personnage principal, n'est pas idéalisé et que son drame apparaît comme une réaction parmi les autres vis-à-vis des circonstances extrêmes que vit tout le monde, il est aussi vrai que Cripure reste marginal par rapport à la communauté

²³¹. Louis Guilloux, "Notes sur le roman," Europe 157 (1936): 9.

de sa petite ville de province. Il ne suit aucune des voies mentionnées: ni l'affrontement, ni la tolérance, ni le profit de la situation. A travers la caractérisation de Cripure, le roman introduit un élément commun à tous les romans étudiés et dont le développement varie de roman en roman: celui du personnage qui jette un regard angoissé sur la dégradation morale qui l'entoure. Cet être particulièrement sensible à l'injustice sociale voit clairement qu'elle est le résultat de l'hypocrisie et de l'égoïsme sordide des ambitieux de pouvoir politique et social. En plus, il est sensible à la passivité de ceux qui, étant eux-mêmes des victimes, ne songent qu'à se protéger pendant qu'ils traînent leur petite existence. Son malaise provient de sa désillusion par rapport à l'homme et à l'efficacité de la révolte sociale, et du dégoût qu'il éprouve à l'égard de sa propre faiblesse. Ce qui fait la matière centrale, mais pas du tout exclusive, de Le Sang noir, pourrait bien se résumer comme la peinture pathétique de la solitude morale de Cripure, un homme pris, comme le note Maurice Rieuneau, "entre deux attitudes spontanées: d'une part la passion nationaliste, qui repose sur une mythologie de l'histoire," et qui trouve sa contrepartie dans l'attitude des jeunes gens qui "font ou ont fait la guerre, qui la subissent et ne la rêvent pas, et qui, comme Lucien Bourcier, sont des révoltés, des réfractaires, des

mutins."²³² Cette rupture intérieure du personnage est un leitmotiv dans les romans de cette période. Or, ce motif, inscrit non seulement dans les formes discursives mentionnées, mais dans la totalité du récit, peut être interprété comme une méditation sur les difficultés qu'éprouve l'individu, accablé par l'injustice sociale qu'il a toujours ressentie mais qui devient scandaleuse pendant la guerre, à élucider sa propre posture éthico-politique au sein de la communauté.²³³ Ceci posé, il faut ajouter que l'aspect dramatique de la confusion intérieure des personnages est renforcé par le caractère mimétique des modalités discursives utilisées, comme entend le démontrer cette analyse. C'est à travers le discours intérieur et le discours des conversations qu'est évoquée la complexité du rapport entre l'ébranlement de la société dans le roman et la vision qu'a chaque personnage à l'égard de cette réalité.

1. Le discours intérieur

²³². Maurice Rieuneau, "Discussion" in Roman et société 117.

²³³. Eugène Dabit écrit, à propos de l'angoisse qui règne parmi les écrivains qu'il fréquente, dont Guilloux et Chamson: "Comment croire? vivre? C'est avec cette angoisse perpétuelle d'une mort stupide que nous devons agir, aimer, créer." Journal intime: 1928-1936 (Paris: Gallimard, 1939) 22.

Dans son étude des "modes de (re)production du discours et de la pensée des personnages dans le récit littéraire écrit,"²³⁴ Gérard Genette souligne l'importance de la distinction, parmi ces modes de "représentation de la vie psychique" du personnage, de trois techniques fondamentales: 1) le discours narrativisé: "analyse des pensées du personnage assumée directement par le narrateur"; 2) le discours rapporté: "citation littérale de ces pensées telles que verbalisées dans le discours intérieur" (traditionnellement appelé "monologue intérieur") et 3) le discours transposé: "c'est-à-dire relayé par le narrateur sous forme de discours indirect [soit] régi [soit] libre."²³⁵ Par ses opérations au niveau thématique, le discours intérieur de Cripure--dans les trois variétés distinguées par Genette-- s'attribue trois fonctions principales selon qu'il donne accès à la conscience du personnage pour a) dévoiler sa propre perception de sa rupture intérieure; b) accentuer son isolement; ou c) signifier le statisme de sa situation et l'impossibilité d'une solution. Les exemples examinés démontrent que les trois modalités discursives intérieures employées pour traduire la pensée du personnage peuvent admettre plus d'une fonction thématique, comme le fera remarquer l'analyse.

²³⁴. Gérard Genette, Nouveau discours du récit (Paris: Seuil, 1983) 34.

²³⁵. Genette, Nouveau discours du récit 39-40.

Cripure, le pathétique professeur de philosophie dans un lycée de province, est ridiculisé et harcelé par ses collègues et par ses élèves, ainsi que par les petits esprits mesquins de la ville. Ce n'est pas, néanmoins, l'histoire de la découverte de la méchanceté des gens par Cripure qui fait l'objet du récit. Il y a longtemps qu'il a perdu son innocence à cet égard, à une époque révolue qui pourtant affleure dans des retours en arrière, incorporant d'importants éléments de signification. Plutôt que d'une découverte donc, il s'agit dans ce roman de la confrontation de la conscience de Cripure avec elle-même, et de la recherche du courage qu'il lui faut pour "rompre sa chaîne" (LSN, 140) c'est-à-dire cesser de "débitier des mensonges" (LSN, 141) dans une société qu'il voudrait oublier pour "renaître" spirituellement. Ce désir qui s'allie, comme le note Gilles Labrie, au "désir d'échapper à lui-même."²³⁶ De nombreux passages sont consacrés aux réflexions de Cripure pendant qu'il observe les autres et qu'il s'observe lui-même, si bien que l'emploi du discours intérieur domine de nombreux passages où le récit, afin de "faire passer le personnage à un niveau supérieur,"²³⁷ prête à Cripure une voix intérieure en plus d'une expression extérieure.

²³⁶. Labrie, "Les Romans de Louis Guilloux" 86.

²³⁷. Les commentaires relatifs au discours intérieur dans le chapitre "Le soliloque, la rumeur et le roman parlé" de l'étude de Jacques Dubois sur L'Assommoir, s'appliquent très bien à l'emploi de cette technique dans Le Sang noir. Voir L'Assommoir de Zola (Paris: Larousse, 1973) 166.

En route au lycée, serrant sous son coude une serviette pleine de titres qu'il va déposer à la banque, Cripure marche avec difficulté, démarche pénible qui est un leitmotiv du début à la fin du roman. Mais la lourdeur de son allure fait contraste avec l'agilité de sa pensée pendant qu'il observe les êtres humains. Ils lui apparaissent comme des insectes qui filent partout dans la ville, ne songeant qu'à leur propre bien-être. Ce sont des "cloportes" recouverts d'une carapace, espèce de barrière derrière laquelle ils se cachent pour éviter tout rapport avec la laideur de la réalité circonstante. Plongé dans ses méditations, il souhaite pouvoir quitter sa ville aux rues dormantes pour aller vivre dans un pays ensoleillé près de la mer tiède. Tout en "se traînant le long des rues" (LSN, 139), Cripure considère son propre état d'âme:

Que ne pouvait-il filer! Rompre sa chaîne! Mais depuis longtemps il n'était plus, comme les autres, qu'un homme garrotté. Peu probable qu'il ait jamais l'audace d'un acte de délivrance."

(LSN, 140).

Ce morceau de discours indirect libre²³⁸ exprime une des contradictions²³⁹ caractéristiques de Cripure: il regrette l'impossibilité dans laquelle il se trouve de partir, et pourtant rien ne l'empêche, en réalité, de quitter la ville, puisqu'il a assez d'économies dans la banque et qu'il ne se croit pas attaché ni à Maïa ni à personne d'autre. L'image qu'il se fait de lui-même, "garrotté," comme lié avec une corde, incapable de se libérer, devient de plus en plus importante au fur et à mesure qu'avance le récit. Cette image suggère que si la moindre action physique lui coûte un effort colossal, toute verbalisation de sa pensée, sauf les banalités, lui est impossible. L'essentiel de son conflit, ce qui le suffoque et lui cause le sang noir du titre, est sa double incapacité: d'une part, de proclamer son refus d'obéissance; d'autre part, de se soumettre à l'ordre établi. Cripure est la victime d'une fêlure au plus profond de son être: il en est venu au point où il ne peut plus se conformer à un ordre foncièrement injuste, mais en même

²³⁸. La présentation des états de conscience de Cripure se fait, en grande partie, à travers le style indirect libre, procédé que Bakhtine définit comme un "mode d'interrelation entre le discours rapporté et le discours narratif." Voir Le Marxisme et la philosophie du langage 196.

²³⁹. Les passages qui laissent entrevoir les pensées de Cripure à travers le style indirect libre prouvent le bien fondé du commentaire de Dorrit Cohn, qui estime que le style indirect libre "peut atténuer [l]es dichotomies, en introduisant un effet d'ambiguïté, lorsqu'il concerne les pensées plutôt que les paroles prononcées." Voir Dorrit Cohn et Gérard Genette, "Nouveaux nouveaux discours du récit," Poétique 61 (1985) 102.

temps, il se rend compte qu'une grande partie de lui-même tient de cette société corrompue. Sa lucidité, ses dons intellectuels, qui lui ont valu une certaine notoriété dans le passé, bien qu'il s'en moque à présent, portent l'empreinte de l'idéologie qu'il tient pour responsable des crimes. Il voit donc sa propre duplicité: il est une victime de la "société de cloportes," mais il est trop lucide pour ne pas comprendre qu'il en est un aussi, et qu'il a sa part de responsabilité. Il continue à marcher, tout en se sentant observé:

Ils l'espionnaient? Ils voulaient savoir où il allait? Hum... Qu'avaient-ils besoin de savoir s'il possédait ou non de l'argent? . . . Il souffrait assez déjà de devoir parler de ces choses... intimes à un employé quelconque sans que les autres vinssent l'épier et ricaner sous son nez: "Ce vieil anarchiste, il a tout de même des économies en banque . . . Eh bien? Et puis après? Est-ce qu'il avait des comptes à leur rendre? Est-ce qu'il n'était pas libre de se contredire? (LSN, 144).

Dans ce passage, le discours indirect libre permet non seulement de traduire des réflexions intérieures, mais il en fait de sorte qu'il favorise "une expression assez libre, c'est-à-dire immédiate."²⁴⁰ Par cette technique est

²⁴⁰. Dubois, L'Assommoir de Zola 168.

révélée la pleine conscience qu'a Cripure d'être la risée de la ville. Sa méfiance des gens est née de cette conviction, laquelle s'allie à une manie de persécution qui l'obsède et qui le fait imaginer ce que les gens qui l'observent disent de lui. Ce sont donc des "impressions" du personnage que communique ce genre de discours, afin d'"éveiller dans l'âme du lecteur, des images et des représentations vivantes."²⁴¹ L'impression du personnage, dans ce cas, est celle de sa dualité, qu'il admet carrément d'ailleurs, et qu'il semble accepter. Mais les événements vont bientôt prouver que, malgré ses efforts pour se rendre sourd à la voix intérieure de la révolte, il n'a jamais tout à fait accepté "d'être n'importe quoi," selon l'expression de Camus.²⁴²

Le discours intérieur met constamment en relief l'isolement de Cripure non seulement quand il se sent observé, comme dans l'exemple ci-dessus, mais aussi lorsqu'il observe les autres. Pendant la cérémonie de la décoration de Mme Faurel, le discours indirect libre rend compte de la distance qui sépare Cripure des ceux qu'il observe:

Quelle comédie! Et quels comédiens! A aucun moment il ne leur viendrait pas à l'esprit de dépouiller

²⁴¹. Bakhtine, Le Marxisme 204.

²⁴². Albert Camus, L'Homme révolté (Paris: Gallimard, 1951) 111.

leur déguisement, de renoncer à débiter leur fables si péniblement apprises. Un ruban rouge, oh nom de Dieu! Ce qu'il leur faudrait, ce ne sont pas des rubans ni des médailles . . . En bonne justice, il faudrait leur remettre aux uns: une tête, aux autres: une jambe ou un bras. Hein? Que serait cette Mme Faurel avec la tête de son valet de chambre accrochée par les cheveux à son sein? Et Nabucet, avec une jambe accrochée à la boutonnière de sa requimpette? . . . Quant à M. Babinot, oh! celui-là, il aurait droit à un cadavre tout entier. (LSN, 306)

Ce n'est pas uniquement parce qu'il se tient à l'écart ("Seul, il demeurerait silencieux sur sa chaise" LSN, 306) que Cripure est isolé, mais c'est aussi et surtout parce qu'il ne peut communiquer à personne sa perception de la comédie de "perroquets sur un cimetière"²⁴³ qu'il a devant les yeux et qu'il investit d'un fantastique macabre: ce serait trop dangereux, car même si l'on imputait sa vision à la folie, il serait tout de même chassé et condamné par la société.

Le motif de la solitude de Cripure est étroitement lié à l'idée de la mort, non seulement parce qu'elle hante

²⁴³. Ainsi se réfère André Malraux à l'atmosphère de la fête dans ce passage dans son article "Le Sens de la mort" (Marianne: 20 nov. 1935), reproduit dans Plein Chant 11-12 (nov.-déc. 1982) 67.

l'esprit de Cripure, mais aussi par rapport à tous les personnages, car, comme le note André Malraux, "c'est à elle [la mort] que chaque personnage, tôt ou tard, sera confronté."²⁴⁴ Cripure semble avoir beaucoup réfléchi à sa propre mort et c'est peut-être à son avantage, puisque, lorsqu'il se replie sur lui-même et qu'il observe les autres, il comprend que s'ils se voyaient eux-mêmes, peut-être auraient-ils "la dignité qui naît de la conscience de la douleur"²⁴⁵ qu'ils n'ont point. Il découle alors, pendant ses observations des autres, que Cripure ne reste pas à la surface des êtres qu'il méprise, comme le prouve son discours intérieur pendant qu'il regarde la nuque de Babinot:

Il lui semblait comprendre que tout ce qu'il y avait encore de raison chez Babinot, de pure tendresse, avait déserté ce visage, incapable désormais d'exprimer autre chose que les passions inhumaines du patriotisme et de la guerre, et s'était réfugié dans cette nuque naïve, et surtout plus bas, dans les bourrelets du cou, très rouges.

(LSN, 318)

Dans ses réflexions, Cripure sonde non seulement la profondeur de son propre esprit, mais celle des autres. Sa métaphore de la nuque de Babinot comme siège du peu

²⁴⁴. Malraux, "Le sens de la mort" 66.

²⁴⁵. Malraux, "Le sens de la mort" 67.

d'humanité qui lui reste et qu'il ne peut pas voir parce qu'elle est derrière lui, n'est pas malveillante. Au contraire, elle suggère son refus de juger et de condamner même ce dangereux chauvin, et voici pourquoi:

Le plus singulier, c'était que Babinot croyait être son masque, qu'il voulait ignorer ce personnage caché comme une devinette dans les bourrelets de sa nuque. Le faux Babinot seul voulait compter. Il y avait un Babinot qui tonnait contre les Boches, le Babinot héroïque et bécile de tous les jours et un autre, le vrai, qui pleurait des larmes silencieuses sur la mort prochaine de son fils et sur son propre destin. Peut-être était-il nécessaire qu'il y eût un Babinot tonnant afin que l'autre pût pleurer toutes ses larmes. (LSN, 318-19)

C'est pourquoi Cripure ne peut pas condamner mais seulement mépriser--comme il se méprise lui-même--"ces êtres écrasés qui n'ont pas le courage de se relever."²⁴⁶

Ces constatations permettent d'apprécier la relation entre la rupture intérieure de Cripure et son isolement. La première est la cause du deuxième, c'est-à-dire que son déchirement moral le mène à la solitude et que celle-ci le porte à s'observer et à observer les autres. D'ailleurs, Cripure s'est caractérisé, dans le passé, par un

²⁴⁶. Labrie 111.

"individualisme farouche dans lequel [il] semble s'être réfugié" écrit Jean Fougère.²⁴⁷ Il s'agit partant d'un isolement surtout spirituel qu'il souffre, car, si d'une part Cripure est dénigré et refoulé par ceux qui le soupçonnent d'être un "irrégulier," c'est-à-dire de ne pas partager leur conservatisme, il n'est pas vraiment tout à fait seul. Quelques anciens élèves, comme le député Faurel, Lucien Bourcier et Etienne Couturier, se souviennent de lui avec une tendre admiration; le répétiteur Moka est son ami, et Maïa, sa concubine, l'aime à sa façon et le défend, surtout. Cela n'empêche que Cripure se voie complètement seul, et c'est la première pensée qui lui vient à l'esprit au moment où Nabucet le provoque en duel:

A qui s'adresser, qui appeler à l'aide, à qui demander un simple conseil? L'autre avait dit vrai: il n'avait personne. Pas un ami. Pensée déchirante. Mais encore: "A qui s'adresser, qui consulter"? (LSN, 378)

Cette condition, en partie réelle, en partie recherchée, de l'isolement de Cripure, revêt une importance capitale du point de vue des significations décelables--autant dans Le Sang noir que dans les autres romans populistes de cette période-- dans l'ensemble de données psycho-sociales attribuées aux personnages. En effet, le motif de la

²⁴⁷. Jean Fougère, "Louis Guilloux," Nouvelle Revue française 1 nov. 1942: 618.

ségrégation du protagoniste est même articulé dans le discours intérieur, de sorte que Cripure apparaît doublement isolé, d'abord, parce que le discours intérieur présuppose un retranchement vers soi, une séparation, du moins au niveau mental, du monde extérieur, et ensuite, parce que ce discours se porte sur cette séparation. Ceci arrive tantôt dans le discours indirect libre, tantôt dans le rapporté, témoin la scène de l'entretien de Cripure, qui est ivre, avec le Cloporte, qu'il appelle "Monsieur," personnage imaginaire, espèce de double de Cripure²⁴⁸ avec qui il "parle" au bistro:

-- Mais j'ai toujours vécu seul, . . . absolument tout seul. Je ne serais pas plus seul chez les Canaques.

-- Mourir seul?

-- Je mourrai seul. (LSN, 247)

En dépit de son apparence de dialogue, ce passage est en fait un exemple de discours rapporté sous forme de dialogue, parce que le personnage s'imagine qu'il parle avec quelqu'un, mais il est, évidemment, le seul émetteur de discours.

L'emploi des formes discursives intérieures s'avère le procédé le plus apte à véhiculer le divorce, dans l'esprit

²⁴⁸. Le Cloporte est le fantasme des rêves de Cripure dans lequel, écrit Guilloux, "Cripure se reconnaissait comme un frère et qu'il fuyait comme un accusateur." "Notes de travail" in Le Sang noir (Paris: Le Club français du livre, 1964) 498.

du personnage, entre lui-même et la société, son aliénation, en fait, car Cripure peut, à juste titre, être envisagé comme un personnage aliéné. En effet, la critique a déjà signalé, notamment dans les études de Francis J. Greene,²⁴⁹ de Mary Jean Green²⁵⁰ et de Victor Brombert,²⁵¹ d'intéressantes correspondances entre Le Sang noir de Guilloux, apparu en 1935, et La Nausée de Sartre, publié en 1938 et couronné avec le Prix Populiste en 1940. De fait, les similarités entre ces romans se tissent d'abord autour des protagonistes. Cripure et Roquentin représentent, chacun à sa façon, l'intellectuel aliéné qui regarde les autres et qui se regarde. Néanmoins, le dédain de Cripure envers ses semblables n'est que le reflet du mépris qu'il éprouve envers lui-même. Ainsi, la vision de Cripure apparaît-elle plus pessimiste que celle de Roquentin, car il ne possède pas ce degré de tolérance grâce auquel, écrit Patrick O'Neill, Roquentin finit par trouver une solution dans l'écriture.²⁵² Encore plus important est le fait qu'à la différence de La Nausée où, "at the opposite end of the

249. Francis J. Greene, "Louis Guilloux's Le Sang noir: A Prefiguration of Sartre's La Nausée." French Review 43 (1969): 205-14.

250. Mary Jean Green, "The Legacy of Les Caves du Vatican." Kentucky Romance Quarterly 26 (1979): 113-22.

251. Victor Brombert, "Louis Guilloux and the Myth of Cripure" 127-31.

252. D'après O'Neill, "Roquentin [is] the lonely outsider who watches himself and others with more or less tolerant disdain" (The Comedy of Entropy 22).

scale from Roquentin are the 'salauds', as he calls them,"²⁵³ dans le roman de Guilloux, il n'est pas question d'une telle opposition. De fait, Cripure est obsédé par sa propre malhonnêteté, comme le démontre le passage où il réfléchit:

Mais cette haine de la bourgeoisie qu'il croyait en lui si naturelle et si fondée n'était peut-être qu'une manière de se dissimuler à soi-même et de compenser un certain amour des choses faciles et basses; au fond: une imposture. (LSN, 235)

A propos de l'imposture de Cripure, qui n'est pas sans rappeler celle du "salaud" de Sartre, R.-M. Desnues écrit que c'est le "dégoût" de Cripure envers sa propre conduite qui le mène au suicide, plutôt que "le mépris qu'il professe envers l'humanité."²⁵⁴

Jusqu'ici, les exemples des techniques discursives intérieures permettent de constater qu'à travers l'utilisation des deux formes que Genette appelle les "plus mimétiques," à savoir, le discours rapporté et le discours indirect libre, le récit parvient à communiquer l'impatience, la colère, et la douleur morale, chaque fois que ces émotions viennent soudain envahir l'esprit de Cripure. Ceci est vérifiable surtout dans le cas du style

²⁵³. O'Neill 221.

²⁵⁴. R.-M. Desnues, "Louis Guilloux." Livres et Lectures 2 (1957): 390.

indirect libre, qui donne l'impression de contourner la narration proprement dite pour se concentrer sur un état de la conscience du personnage, car, comme l'observe Bakhtine:

Il [le discours indirect libre] ne s'adresse pas à la raison, mais à l'imagination. C'est seulement du point de vue de la raison raisonnante et analysante que le discours indirect libre émane de l'auteur: pour l'imagination vivante, c'est le héros qui parle.²⁵⁵

Par contre, les processus du domaine intellectuel, les réflexions faites à la suite de pensées entretenues depuis longtemps, sont prises en charge par le discours intérieur narrativisé:

Dans le domaine obscur où s'élaborait l'essentiel de ses rêves, il cherchait une preuve qu'il n'était pas entièrement retranché de la communauté, qu'il pouvait participer à cette douleur qui surgissait de partout comme une folle... (LSN, 258)

La comparaison de ce passage narrativisé avec celui au discours indirect libre plus haut ("Mais cette haine . . .") illustre clairement les différents degrés d'interférence de discours, terme qui désigne, selon Bakhtine, le phénomène typique des formes discursives intérieures par lequel chaque mot du discours

²⁵⁵. Bakhtine, Le Marxisme 204.

appartient simultanément, du point de vue de son expressivité, de sa tonalité émotionnelle, de sa mise en valeur dans la phrase, à deux contextes qui s'entrecroisent, à deux discours: le discours de l'auteur-narrateur . . . et celui du héros.²⁵⁶

En effet, le discours indirect libre est celui où la convergence interférentielle des discours narratif et rapporté s'opère de sorte qu'elle met au premier plan "l'accentuation et l'intonation expressives de l'énonciation,"²⁵⁷ avec le résultat que les paroles semblent réellement appartenir au personnage. En d'autres termes, l'intonation propre au narrateur est toujours présente, mais elle se revêt d'un autre discours: celui que l'orientation appréciative du récit travaille pour faire passer comme un discours propre au personnage. Faisant contrepoids au discours indirect libre, le discours narrativisé ("Dans le domaine obscur . . ."), s'efforce de défaire et de résorber les frontières du discours rapporté de sorte qu'il laisse transparaître son orientation active que ce discours, écrit Bakhtine, "ne se limite nullement au passage de la première à la troisième personne, mais introduit dans l'énonciation rapportée ses propres accents

²⁵⁶. Bakhtine, Le Marxisme 188.

²⁵⁷. Bakhtine, Le Marxisme 214.

(ceux de la voix narrative).²⁵⁸ A propos de ce discours, Bakhtine observe qu'à l'époque contemporaine, le glissement de l'intonation propre au narrateur dans le discours narrativisé tend à se débarrasser, chez Gogol par exemple, du dogmatisme autoritaire qui le caractérisait au dix-neuvième siècle, de sorte qu'il s'instaure, au contraire, "un certain relativisme des appréciations sociales."²⁵⁹ L'orientation que prend le discours narrativisé dans Le Sang noir correspond à cette dernière, appelée: tendance de "l'individualisme relativiste."²⁶⁰ Le morceau de discours narrativisé ci-dessus illustre le genre d'effet qu'il opère dans la totalité du récit. Dans ce cas spécifique, le fait de raconter la solitude de Cripure avec une intonation colorée d'une teinte positive sert à équilibrer la vision unilatérale d'un isolement obsessionnel et maniaque transmis par le discours indirect libre du personnage.

Les considérations précédentes ayant démontré que l'emploi des formes discursives intérieures renforce constamment les thèmes de la rupture intérieure et de la solitude de Cripure, il ressort qu'elles signifient aussi, et c'est la troisième fonction du discours intérieur, l'impossibilité d'une solution: l'échec de Cripure. Dès le premier chapitre, son désenchantement se fait évident quand

²⁵⁸. Bakhtine, Le Marxisme 213.

²⁵⁹. Bakhtine, Le Marxisme 169.

²⁶⁰. Bakhtine, Le Marxisme 172.

il songe aux paroles de Lucien, son ancien élève qui est revenu de la guerre décidé à joindre la révolution contre le système oppressif, ce dont il lui a parlé la veille:

[Lucien] avait parlé de balayer tout le fourbi. Balayer! . . . S'il ne s'agissait que de nettoyer la terre de toute cette bande d'aigrefins et de ganaches . . . il donnerait bien un coup de main. Mais qu'on ne vienne pas lui parler, comme avait fait ce lieutenant, des conquêtes c'est l'homme sur lui-même . . . Incomparables sornettes. Ma thèse est toute négative. Je détruis toute idole, et je n'ai pas de Dieu à mettre sur l'autel. Il faut avoir une bien piètre expérience de la vie pour oser parler de pareilles foutaises. Les paradis humanitaires, les Edens sociologiques, hum! (LSN, 15-16)

Les réflexions de Cripure, dont le discours intérieur glisse du discours indirect libre au discours rapporté à partir de "Ma thèse," démontrent qu'il a perdu toute confiance en l'homme. C'est cela qui le sépare de Lucien, dont l'idéalisme qui peut lui sembler naïf et peu réaliste, représente tout de même une posture "nuancée et active," comme l'observe Anne Roche-Calmettes.²⁶¹ Le discours intérieur du personnage montre que s'il hésite à l'égard de

²⁶¹. Dans son article "Pour un Louis Guilloux et son temps," Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines d'Aix 44 (1968): 19.

plusieurs questions dans sa vie, il ne doute aucunement sur ce point. Sa conviction est ancrée au plus profond de son esprit, et elle est une des principales causes de son désespoir. Jonathan King observe que tandis que Cripure "cannot rise above the morass of actuality far enough to glimpse the realm of potentiality" (de l'humanité), pour Lucien "reality is above all potential, always susceptible to being changed by those least corrupted by it, namely the young."²⁶² Ainsi, à travers cette modalité discursive intérieure, le récit en vient à circonscrire la nature de la révolte de Cripure qui peut se définir comme une auto-contestation dévastatrice. C'est un procédé efficace pour signaler la centralité, dans le sens littéral du mot, du conflit de Cripure. Son discours intérieur est l'instance la plus apte à transmettre l'irrémédiabilité de sa condition, ou, comme l'écrit Guilloux: "Dans le roman, tout concourt au suicide de Cripure, c'est-à-dire à sa disparition, par lui même, volontaire."²⁶³ Ainsi travaille le discours intérieur pour mettre une certaine distance entre le héros et le lecteur, puisque, comme Jonathan King le fait remarquer, "those aspects of Cripure's existence which

²⁶². Dans son article "Louis Guilloux's Ambiguous Epic: Le Sang noir," Forum for Modern Language Studies 8 (1972) 11-12.

²⁶³. "Les travers du bourgeois. Entretien avec Louis Guilloux." Propos recueillis par J.-M. Martin du Theil. Bref 103 (1967) 25.

implicitly condemn him must be made explicit."²⁶⁴ Le discours intérieur de Cripure, sous toutes ses formes, témoigne de la lucidité de sa vision de l'injustice sociale ainsi que de la ruine morale où il est tombé tout en révélant, en même temps, l'inévitabilité de sa disparition: d'abord parce il s'en prend à lui-même avec un acharnement qui le fait poursuivre sa propre destruction, comme il a été démontré plus haut, et ensuite parce qu'il projette son mépris de lui-même vers le monde extérieur d'une manière si globale et absolue qu'elle signifie la négation de toute possibilité d'amélioration.

Avant de passer à l'analyse du discours des conversations, quelques considérations à l'égard du discours intérieur de Lucien Bourcier mettront terme à cette section consacrée à l'étude du discours intérieur. C'est à travers le discours indirect libre qu'est présenté Lucien Bourcier, un des rares personnages à agir selon ses convictions. Il décide à la fin de ce jour, de quitter sa ville et sa famille pour mettre fin à sa complicité avec l'injustice. Il contemple les jeunes conscrits sur la place de la Mairie:

Comme ils avaient l'air peu guerriers, cependant, peu faits pour la mort. Comme ils paraissaient peu se douter de la mort! . . . Il ne leur venait pas à l'esprit qu'on pût les trahir. Ils étaient tout prêts à mettre la main dans la main de qui les

²⁶⁴. King, "Louis Guilloux's Ambiguous Epic" 4.

emmenait, pourvu que le conte promis fût beau et noble. (LSN, 160).

Dans ce passage, le discours indirect libre laisse entrevoir, chez Lucien, une vision des gens et des institutions officielles qui évoque celle de Cripure. Néanmoins, le discours indirect remplit, dans le cas de Lucien, sa fonction classique, celle de montrer la subjectivité du personnage. En plus, il est intéressant de noter que ce morceau correspond au type de discours intérieur dont Bakhtine relève la présence de l'attitude active du narrateur. L'élément distinctif est l'orientation intonative identique²⁶⁵ tant du discours du narrateur que du discours que le personnage "devrait prononcer et que le narrateur prend en charge."²⁶⁶ En d'autres termes, il n'y a pas d'interférence entre les deux discours, comme il y en a dans le discours indirect libre de Cripure. C'est parce qu'il y a "solidarité entre auteur et héros . . . que leurs voix se fondent."²⁶⁷ En effet, le récit fournit la preuve que les voix de Lucien et du narrateur se recouvrent dans ces passages où Lucien médite, dans la mesure où il est possible de constater les correspondances de tonalité, de style et de mise en relief appréciatives. Cette affinité est perçue par J. H. King sous un angle différent, car il voit

²⁶⁵. Bakhtine, Le Marxisme 191.

²⁶⁶. Bakhtine, Le Marxisme 191.

²⁶⁷. Bakhtine, Le Marxisme 191.

en Lucien le porte-parole de l'auteur: "The very first description of Lucien is an obvious illustration of Guilloux's ideological commitment to him"; et il cite: "il y avait dans sa personne un air de maîtrise et de douceur propre aux hommes qui ont un monde à eux, donné ou conquis pour toujours" (LSN, 97).²⁶⁸ Or, du point de vue de son expression linguistique, Lucien ne reste pas uniquement au niveau fermé du discours indirect, au contraire, lorsqu'il articule sa pensée verbalement, il se montre sûr de lui, déterminé et prêt à l'action.

2. Le discours des conversations

Bakhtine fait remarquer l'importance capitale, dans le développement du roman, des éléments ambigus et du caractère inachevé qu'il hérite du carnaval pré-romantique.²⁶⁹ En effet, c'est grâce à l'incorporation de ces éléments que le roman évolue vers la représentation linguistique des transformations dans la vie des personnages. A cet égard, il intéresse de retenir que, tout comme dans le rite du carnaval, l'objectif primordial du roman est de remettre en question l'ordre représenté par les figures de pouvoir. Dans Le Sang noir, l'étude du discours des conversations atteste

²⁶⁸. King, "Louis Guilloux's Ambiguous Epic" 4.

²⁶⁹. Dans son étude L'Oeuvre de François Rabelais et la culture au moyen âge et sous la Renaissance (Paris: Gallimard, 1970).

amplement la notion de Leo Spitzer, selon laquelle "chez tous les personnages, les nuances de la langue sont inséparables du caractère et de la vie intérieure..."²⁷⁰ En tenant compte de ceci, cette analyse peut s'effectuer à partir de la distinction entre un sens positif et un sens négatif dans ces échanges verbaux, selon que soit inscrite ou non, dans ces conversations, la confrontation idéologique explicitée par Bakhtine. Ainsi, le versant négatif est constitué par les échanges qui valorisent une unique posture, définie par Bakhtine comme une seule voix qui ne peut "rien conclure, rien résoudre [car] il faut deux voix [c'est-à-dire deux idéologies] pour qu'il y ait un minimum de vie, d'existence."²⁷¹ En contrepartie, le versant positif rend particulièrement visible le processus d'inscription dans le texte, de la contestation du discours officiel, et confirme la notion du "débat des valeurs" que fonde, selon Fredric Jameson, la disposition, dans le texte, de discours de provenance intellectuelle, politique et socio-culturelle diverse.²⁷²

En considérant d'abord le fonctionnement du discours des conversations lorsqu'il acquiert un sens négatif parce

²⁷⁰ Leo Spitzer, Etudes de style (Paris: Gallimard, 1970) 440.

²⁷¹. Mikhaïl Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski (Paris: Seuil, 1970) 325.

²⁷². Fredric Jameson, The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act (Ithaca: Cornell UP, 1981) 38-45.

qu'il n'admet pas un tel débat de valeurs, il faudra distinguer deux usages précis: premièrement, celui du discours par lequel le groupe dominant dans la société du roman s'identifie comme tel et dont le dogmatisme peut tourner à l'autoritarisme dans les énoncés destinés à diriger la conduite des autres; ensuite, le discours de la défaite, chez Cripure.

Parmi les nombreux personnages, c'est Nabucet qui typifie le mieux le premier usage négatif de la parole. Il apparaît comme l'incarnation même des valeurs bourgeoises de la société du roman. Il est, comme Cripure, professeur au lycée de la ville, mais il consacre la plupart de son temps à essayer de s'introduire parmi les gens privilégiés. Les réceptions, les parties de bridge au Cercle Militaire, les séances d'escrime, sont en fait les activités primordiales dans la vie de Nabucet. Mais c'est surtout à travers les paroles du personnage, et non pas à travers sa participation concrète dans ces activités, que le récit en rend compte. Or, l'analyse des actes de parole de Nabucet démontre qu'il utilise le langage non seulement pour apparaître comme l'esprit fin et cultivé qu'il aimerait être, mais aussi, et surtout, qu'il se sert de son habileté linguistique pour manipuler les gens. Dans ce sens, le discours de Nabucet confirme l'idée de Claude Duchet, qui considère que la bourgeoisie "n'a pas a priori de problème de parole, car sa parole n'est pas problématique. . . . La parole bourgeoise a

de son côté le vocabulaire, la syntaxe, les codes, et la pratique. Elle peut parler sans se penser."²⁷³

Aux yeux de beaucoup de ses collègues au lycée et même aux yeux des personnages importants dans la ville, Nabucet est "le plus fin, le plus cultivé--après Cripure toutefois--le plus poli, le plus 'vieux France' comme il disait lui-même de lui-même" (LSN, 93) des professeurs. Mais, en vérité, ce "symbole de toutes les tares et de toutes les hypocrisies de la bourgeoisie"²⁷⁴ est un personnage sinistre qui a su se rendre indispensable au lycée et dans la ville. Il s'est lié d'amitié avec les gens puissants de la société parce qu'il aime garder la haute main sur ses collègues et sur les élèves. Grâce à ses stratagèmes, il a acquis suffisamment de pouvoir social pour être une véritable menace cachée. Il prétend accepter ce qu'il appelle hypocritement les "corvées" sociales parce que personne ne pourrait le faire à sa place, mais en vérité il ne manquerait pour rien au monde l'occasion de briller en société. C'est parmi les arrivistes et les intellectuels bourgeois qu'il exerce son pouvoir.

Un des traits caractéristiques de Nabucet est sa façon de parler. Son langage est un instrument de contrôle et de punition. En effet, il pèse ses mots, les étale et les

²⁷³ Claude Duchet, "Le trou des bouches noires. Parole, société, révolution dans Germinal," Littérature (1976) 18.

²⁷⁴. Roche-Calmettes 22.

dispose soit pour se faire remarquer et ensuite impressionner les personnages importants, soit pour faire parler ceux qu'il soupçonne d'avoir quelque information dont il entend tirer parti. Mais les passages le plus révélateurs de sa manipulation linguistique sont ceux où Nabucet s'érige en défenseur de la guerre et dénigre injustement ceux qui s'y opposent, car ce sont, pour lui, des traîtres qui manquent à l'honneur de la France. Dans son aveuglement, il réprimande même ceux qui ont subi le traumatisme de la guerre, témoin la scène où Nabucet s'adresse froidement à Georges, le fils du concierge qui a été mutilé au front. Confiné à une chaise roulante, le jeune homme ne cache pas la douleur morale qu'il éprouve à se voir privé de ses jambes. Quand Georges lui dit qu'il va "mal," Nabucet, prenant "une mine déconfite," s'étonne. Il diminue l'importance du drame qu'il a devant les yeux par ces mots: "Est-ce vrai? . . . il est question de lutter contre le cafard, voilà . . . C'est un peu de cafard, n'est-ce pas mon brave?" (LSN, 95). En réduisant le chagrin de Georges à un terme aussi banal que "cafard," Nabucet ignore avec impudence la véritable cause de l'état d'esprit de Georges. En effet, dans la langue courante, ce mot est fortement coloré de subjectivité car il désigne une tristesse vague dont il est difficile de préciser la cause. En prétendant que la tristesse de Georges est le produit d'une espèce de caprice spirituel, et qu'il n'a qu'à vouloir secouer ce

sentiment pour se sentir mieux, Nabucet ignore délibérément la cruelle réalité. Il refuse de voir dans les jambes coupées du jeune homme la preuve irréfutable de l'absurdité et de l'injustice de la guerre. Pour Nabucet, admettre la véritable raison de la tristesse de Georges constituerait un manque de patriotisme à un moment où la France a besoin de héros. Alors, il cache l'horreur derrière une banalité. Mais ce n'est pas un stratagème que Nabucet conçoit soudainement pour se tirer d'une situation embarrassante. Au contraire, chez Nabucet, la parole est toujours calculée, il s'en sert comme d'un instrument normalisateur pour renforcer et pour perpétuer les valeurs tenues pour vraies par le groupe dominant. Il s'attribue le droit de repérer les "irréguliers," soit tout individu dont les idées révolutionnaires menacent le consensus social.²⁷⁵ Un tel individu est Francis Monfort, le surveillant qui a commis l'imprudence de lire aux élèves un de ses propres poèmes anti-bellicistes, que Nabucet considère révolutionnaires. Nabucet décide de parler à Francis:

. . . permettez, dis-je, à votre vieux maître, qui, encore une fois, vous aime bien, permettez-lui de vous donner un bon conseil: n'entrez pas en lutte contre les puissances. Vous serez brisé. Oh!

²⁷⁵. Bakhtine constate, dans les indices de valeur sociaux, "des prétentions au consensus social, et c'est au nom de ce consensus qu'ils [ces indices] s'extériorisent dans le matériau idéologique" (Le Marxisme) 42.

Oh! . . . je devine votre pensée. J'ai eu votre âge, j'ai connu vos révoltes, elles sont si naturelles! Mais ce ne sont que des feux de paille, mon cher ami, des feux de paille. Allez, vous en reviendrez, comme j'en suis revenu moi-même. (LSN, 99-100)

Ces paroles révèlent le soin qu'il prend à manipuler les mots. Nabucet possède l'art de véhiculer ses menaces sous le voile de l'affection. Remarquons aussi la manière dont il aborde le sujet en invoquant sa hiérarchie: "votre vieux maître," mais ajoutant tout de suite des mots de tendresse: "qui vous aime bien." Ensuite il lance carrément sa menace: "vous serez brisé," pour revenir, encore une fois, au ton indulgent et affectueux du père qui se souvient de ses propres velléités de jeunesse. Bien qu'elle soit encadrée de paroles doucereuses, la menace n'en est pas moins perceptible. La stratégie de Nabucet peut être décomposée ainsi: d'abord, il se présente comme un homme sage et compréhensif, capable de surmonter toutes les difficultés en prenant les choses par la voie de la raison, bien qu'en vérité il réussisse par la persuasion. Ensuite, par le ton paternaliste de ses paroles, il minimise le sujet de la réprimande en prétendant qu'il ne fait que régler un petit écart de conduite. Ainsi, l'efficacité de la menace repose sur le pouvoir qu'a la parole masquée de Nabucet de véhiculer cette menace, tout en gardant un air inoffensif.

Nabucet, qui n'ignore point la capacité de diffusion idéologique inhérente au langage, s'inquiète davantage parce que Francis a lu ses poèmes aux étudiants que parce qu'il les écrit.

Le rôle assumé par la parole de Nabucet dans le roman représente un cas extrême d'autoritarisme, d'égoïsme et d'hypocrisie sans nuances. En effet, si Nabucet n'est lui-même qu'un masque, comme l'affirme Gilles Labrie,²⁷⁶ son discours est aussi un masque mais à double propos, selon que Nabucet veuille le rendre transparent afin de laisser entendre une menace derrière ses paroles, ou qu'il se serve du masque "authentiquement" pour jouer la comédie et duper ses interlocuteurs. Par ailleurs, s'il est vrai qu'il ne dupe que ceux qui pensent comme lui et que, comme l'affirme Jean-Yves Guérin, "sa parole, en tout cas, est trop univoque pour être reçue comme véridique,"²⁷⁷ il reste, néanmoins, que ce personnage effroyable exerce son pouvoir et humilie ceux qu'il considère ses inférieurs. Certes, il n'est pas le seul dans le roman à se servir des mots pour exalter l'héroïsme guerrier et le nationalisme outré, mais chez Nabucet cette fonction du langage est la plus délibérée et la plus achevée. Son discours autoritaire est censé maintenir les indices de valeur d'une société qui se définit

²⁷⁶. "Les Romans de Louis Guilloux" 93.

²⁷⁷. Dans son article "Du Sang noir à Cripure," in Colloque de Cerisy: Louis Guilloux, éd. Jean-Louis Jacob (Quimper: Calligrammes, 1986) 173.

par rapport à ces valeurs mêmes, et qu'elle doit perpétuer pour subsister. Ce genre de discours, comme ceux qui s'y opposent, vise constamment à sa propre extériorisation, selon Bakhtine, c'est-à-dire que, étant donné que tout discours est imprégné d'idéologie, celle-ci tend à s'actualiser dans la parole. Si la psychologie du corps social, c'est-à-dire l'idéologie, devient "entièrement extériorisée: dans le mot, dans le geste, dans l'acte" et que "tout est dans l'échange, tout est dans le matériau, principalement dans le matériau verbal,"²⁷⁸ ce phénomène est clairement illustré par la parole de Nabucet, car non seulement est-elle investie des idées de la classe dominante, mais elle les répand et les impose constamment.

Par opposition, il existe chez Cripure un décalage entre le discours intérieur et le discours des conversations. Cet écart est amplement révélateur non seulement de la nature schizoïde de Cripure au niveau individuel, mais aussi, du point de vue plus large de l'ensemble d'êtres représentés dans le roman, il apparaît comme l'entité, l'espace dans le roman où se joue l'affrontement d'intérêts sociaux contradictoires dont parle Bakhtine.²⁷⁹

Les idées sur lesquelles médite Cripure restent, comme il a été signalé, à l'intérieur de lui-même, à propos de

²⁷⁸ Bakhtine, Le Marxisme 38.

²⁷⁹ Bakhtine, Le Marxisme 43.

quoi Jonathan King observe: "Within the confines of his own tortured mind Cripure perceives more clearly than anyone the rottenness of the world, but this perception is not for him the prelude to action or even to open denunciation."²⁸⁰ Le roman commence au moment où le personnage, qui dans le passé avait choisi de se taire parce qu'il avait peur des représailles de la part des autorités au lycée, souffre aujourd'hui, au cours des vingt-quatre heures du roman, parce qu'il voudrait exprimer sa pensée mais il trouve cela impossible à accomplir. Cripure comprend qu'il est trop tard pour lui: il est incapable de projeter sa pensée vers l'extérieur parce qu'il n'y croit plus lui-même. En des termes bakhtiniens, l'échec de Cripure consiste en l'incapacité où il se voit d'agir de manière effective sur la société à laquelle il appartient. Autrement dit, Cripure n'accomplit pas le processus d'extériorisation des mots dont parle Bakhtine. Voilà donc sa "tragédie": sa perception lucide de l'injustice de la guerre, de l'absurdité des rites sociaux et du mensonge derrière les institutions qui détiennent le pouvoir, reste stérile, car elle n'aboutit pas à une formulation de revendications ni sur le plan individuel, ni au niveau de la société du roman. Cripure représente ainsi la contradiction de la conscience intellectuelle qui se rend malade parce qu'elle se condamne elle-même au silence. La parole frustrée de Cripure,

²⁸⁰. "Louis Guilloux's Ambiguous Epic" 8.

Bakhtine l'expliquerait ainsi: "Tant que la conscience reste enfermée dans la tête de l'être conscient, avec un embryon d'expression sous forme de discours intérieur, elle n'est encore qu'à l'état d'ébauche, son rayon d'action est encore limité."²⁸¹ C'est précisément ce qui arrive dans le cas de Cripure: d'une part, son discours intérieur rend compte de sa lucidité au milieu de son désespoir; d'autre part, lorsqu'il parle avec les "Cloportes" qu'il redoute parce qu'ils lui rappellent son propre conformisme²⁸² dans le passé, il est clair que, au cours de plus de vingt ans, la conscience de sa propre dualité l'a mené à la ruine morale. Quand Cripure parle avec les autres personnages, ses mots traduisent son insécurité par rapport à ses confrères qui ont, jusqu'ici, réussi à le "faire marcher," c'est-à-dire à régler son comportement. Cripure est pleinement conscient d'avoir parlé comme eux dans le passé pour s'éviter des ennuis, et c'est là son plus grand tourment. Le résultat en est que Cripure semble un être nourri de contradictions vis-à-vis de ses semblables, et surtout vis-à-vis de lui-même.

²⁸¹ Bakhtine, Le Marxisme 111.

²⁸². Le mot "conformisme" est utilisé dans le sens de la définition de Paul Nizan, d'après qui un conformiste est "un homme qui dans ses actes et ses mots est conforme aux valeurs d'une société qu'il refuse: il ment donc." Au conformisme, Nizan oppose l'"adhésion" qu'il définit comme "une affirmation de l'homme. Les valeurs qu'il défend sont identiques à sa vie." (Nizan fait allusion au "véritable révolutionnaire dont la grandeur consiste à dire 'non'," celui que Cripure aurait aimé être.) Voir Paul Nizan, "Un esprit non prévenu," in Pour une nouvelle culture Textes réunis et présentés par Susan Suleiman (Paris: Grasset, 1971) 247.

Seul Nabucet est l'objet de sa haine, précisément parce que ce dernier est tellement unidimensionnel--d'où son aspect caricatural-- qu'il a perdu presque toute trace d'humanité: c'est une curieuse et dangereuse créature du mal.

Si les exemples des différentes modalités du discours intérieur de Cripure démontrent sa lucidité et sa finesse intellectuelle, pendant ses conversations avec les "Cloportes" et avec les personnages qui s'attendent à une prise de position de sa part, sa parole devient minime, entrecoupée, maladroite. En effet, le mot le plus souvent employé par le narrateur pour décrire la façon de parler de Cripure est "balbutier," ce qui dénote sa conscience d'être dans une situation de dépendance par rapport à ces personnages. Son malaise social est évident pendant la fête de la décoration de Mme Faurel. La plupart du temps, il se tient à l'écart, et quand il parle, son discours haché dénote son insécurité: "Mais... balbutia Cripure, interloqué, je n'ai pas dit..." (LSN, 315) Souvent, les phrases de Cripure restent en suspens quand la situation exige qu'il parle des questions qui le tourmentent depuis longtemps. C'est ce qui lui arrive pendant son entretien avec Etienne, un ancien élève dont la sensibilité lui a permis de deviner l'esprit de révolte derrière la gaucherie dérisoire de Cripure. Etienne, qui est venu le voir avant de partir pour le front, dit à son ancien maître, sur un ton qui trahit son désespoir et sa peur de mourir à la guerre,

qu'il ne sait pas pourquoi il vit. Cripure sait que cette phrase négative est en vérité une question à laquelle il doit répondre, et c'est alors qu'il est obligé de se regarder lui-même avant de répondre. Sa parole inachevée révèle son trouble intérieur: "Vivre est difficile . . . Pour tout le monde..." La question du jeune homme semble remuer sa douleur et sa honte:

"Votre question, dit Cripure, toujours sans le regarder, votre question... Il allait dire: 'Votre question me prend au dépourvu.' Devant ce formidable aveu, il s'arrêta. 'Votre question, reprit-il, lentement, bah! ah!... C'est la question, précisément...'(LSN, 50)

Cripure ne répond pas aux questions que lui pose Etienne jusqu'à la fin de leur entretien. En fait, lorsqu'il parvient à dominer son trouble, il commence à parler de généralités comme il le ferait en classe, au lycée. La parole entravée de Cripure--analogue à la démarche pénible que lui impose la difformité de ses pieds-- est perçue par Anne Roche-Calmettes, comme le symptôme de son scepticisme, témoin de l'échec du libéralisme bourgeois.²⁸³ Mais à part son scepticisme, ce qui empêche Cripure de verbaliser sa pensée c'est sa réaction négative à l'égard de lui-même. Il désire ardemment retrouver son courage pour dénoncer les crimes qu'il voit commettre au nom des idéaux, mais

²⁸³. Roche-Calmettes 18.

puisqu'il s'est laissé aller sur la voie du conformisme, il constate, avec horreur, qu'il fait, lui aussi, partie de l'affreux spectacle qui le dégoûte et cela lui coupe la parole. En effet, les énoncés inachevés de Cripure révèlent que s'il a tort de "payer de beau langage le désespoir d'Etienne,"²⁸⁴ ce langage semble lui venir à l'esprit mécaniquement et comme un reflet, après avoir passé tant d'années à cacher sa véritable pensée derrière des paroles "de rigueur." Les autres, celles qui exprimeraient sa vraie pensée, semblent se nouer dans sa gorge et elles y restent emprisonnées jusqu'au jour où il meurt, comme l'écrit Jean-Louis Bory, "gorgé de ce sang noir qui l'étouffe comme un caillot de ténèbres."²⁸⁵ Jusqu'à la veille de ces vingt-quatre heures qui font la matière du roman, Cripure avait tenté, comme le révolté de Camus, de "se rendre sourd à cet appel vers l'être qui git au fond de sa révolte. Il s'agi[ssai]t de ne plus être, soit en refusant d'être quoi que ce soit, soit en acceptant d'être n'importe quoi."²⁸⁶ En effet, il avait accepté d'être n'importe quoi, mais aujourd'hui qu'il ne peut plus rester sourd à l'appel de sa conscience, il est incapable de trouver sa propre voix.

²⁸⁴. Roche-Calmettes 19.

²⁸⁵. Dans son article "Louis Guilloux ou une voix humaine," in Tout feu tout flamme (Paris: Juilliard, 1966) 111.

²⁸⁶ Camus, L'Homme révolté 111.

Sous cet éclairage, le discours des conversations de Cripure, quand ces conversations prennent une orientation éthique, métaphysique et politique, apparaît comme un discours à l'état embryonnaire parce qu'ayant entamé l'expression de la pensée, il n'arrive pas à la formuler. Son discours reflète l'asphyxie de sa conscience: elle tend à s'extérioriser, mais aussitôt amorcée, cette recherche de l'expression s'interrompt, fait marche arrière et se dissout, parce que Cripure est incapable, malgré lui-même, d'un acte équivalent à une confession. De fait, il lui serait impossible de se prononcer sincèrement contre les responsables de la tuerie actuelle sans admettre son propre conformisme dans le passé. Or, Cripure refuse farouchement de plaider coupable pour être pardonné. D'ailleurs, il le refuse aussi aux responsables, comme il le dit à Moka: "Mais encore une fois non! Je ne veux pas pardonner!" (LSN, 333) Il est significatif que la seule occasion où son discours des conversations reflète la lucidité et la vérité de sa pensée à l'égard des questions qui le tourmentent, c'est pendant son entretien avec Moka, personnage naïf et authentiquement attaché à Cripure, qui mérite deux fois ce que nul autre personnage ne reçoit de ce dernier: des paroles d'affection: "Cher Moka ..." (LSN, 322, 328). D'ailleurs, comme le note J. H. King, "the only person in

whom Cripure can confide is equally alienated from himself and from society."²⁸⁷

En termes bakhtiniens, le discours de Cripure ne parvient pas à "prolonger et éclaircir l'orientation prise par le discours intérieur, et les intonations qu'il contient."²⁸⁸ Tout comme le personnage lui-même, son discours échoue parce qu'il n'atteint pas sa propre délivrance, concept que Bakhtine formule comme suit: "dans la mesure où il est réalisé et formalisé idéologiquement, le signe intérieur se libère, pour ainsi dire, du contexte psychique qui le paralyse."²⁸⁹ Il est clair que Cripure comprend ses propres signes intérieurs, mais son introspection ne s'achemine pas vers l'expressivité extérieure, elle ne parvient pas à "explicitement le signe intérieur, à l'emmener vers un plus grand degré de clarté sémiotique."²⁹⁰ Or, la situation où prend forme le signe intérieur est toujours une situation sociale. Pour le prouver, Bakhtine rappelle qu'une analyse approfondie des formes discursives intérieures révèle la présence, dans les monologues entiers, de répliques qui rappellent celles d'un dialogue. Voilà ce qui confirme la réciprocité nécessaire entre les signes intérieurs, psychiques, et les signes

287. "Louis Guilloux's Ambiguous Epic" 8.

288. Bakhtine, Le Marxisme 125.

289. Bakhtine, Le Marxisme 60.

290. Bakhtine, Le Marxisme 62.

extérieurs, idéologiques: ces derniers se réalisent dans les premiers, lesquels les absorbent et les renvoient, transformés, dans la parole verbalisée. C'est cette deuxième étape de l'"interaction dialectique des signes intérieur et extérieur"²⁹¹ que Cripure est incapable d'accomplir. Le discours intérieur de Cripure ne se libère pas de son "absorption par le contexte psychique," il continue "d'être éprouvé subjectivement."²⁹² C'est à cet égard que son statisme est le plus prononcé: il n'est pas dû uniquement à la difformité de ses pieds qui l'empêche de marcher normalement dans le sens concret et physique; Cripure s'est ankylosé, aux niveaux psychique et spirituel, à cause de cet autre défaut: l'aphasie qui a suivi son apostasie de l'homme et de la société.²⁹³ Il intéresse de noter le sens caché derrière le sobriquet de Cripure--son nom est en réalité Merlin--à part son rapport avec La Critique de la Raison pure de Kant, texte que Cripure enseigne depuis des années dans son cours d'éthique et dont les élèves ont tiré Cripure de la Raison tique et de là, "Cripure." En plus, il est possible de lire son nom comme "Cri pur," étant donné le

²⁹¹. Bakhtine, Le Marxisme 65.

²⁹². Bakhtine, Le Marxisme 65.

²⁹³. Jonathan King fait remarquer le reniement de Cripure (sans toutefois le rattacher à sa perte de la parole comme le propose la présente analyse): "his loss of faith in man has the intensity of the loss of a religious belief . . . The element of apostasy in Cripure's déchéance must not be forgotten." "Louis Guilloux's Ambiguous Epic" 7.

nombre d'occasions où le texte met en relief le son bizarre qui surgit de la gorge de Cripure quand il s'affole. Ses gémissements traduisent son asphyxie morale au début du roman, lorsqu'un son bizarre, presque animal, exprime son horreur car quelqu'un a dévissé les écrous de sa bicyclette. Il est excédé à la pensée de sa propre chute mortelle en descendant la côte en roue libre, comme d'habitude: "Comme qui étouffe, Cripure porta la main à sa gorge. Il resta ainsi quelques secondes, puis, il lâcha un grand cri" (LSN, 52); et quelques lignes plus bas: "Cripure criait toujours" (LSN, 53); "Il criait trop fort, d'une voix trop grinçante" (LSN, 54); et, vers la fin de la scène, lorsque la peur lui a fait perdre toute sa dignité: "Pauvre Cripure, gémit-il . . . Son cri était comme celui d'un homme qui tombe du haut mal . . . le silence revenu, ils l'entendirent crier encore: Moi! Moi! Moi!" (LSN, 57) Un dernier exemple à ce sujet illustre l'image sonore du cri dans les moments de désespoir, d'asphyxie intolérable. Vers la fin du récit, Cripure vient de signer le procès verbal que ses amis ont rédigé pour empêcher le duel avec Nabucet. Malgré le fait qu'il a signé ce document, Cripure le trouve humiliant, et, sachant que Moka l'aime et qu'il ne peut pas comprendre son refus, il tombe quand même, à cause de sa frustration, dans un état pareil à celui de la scène du début:

Cripure se laissa tomber dans sa chaise, il se prit la tête dans les mains et gémit . . . Cripure

ne pleurait pas le moins du monde et ses gémissements n'étaient pas autre chose que des cris de colère mal étouffés. (LSN, 585-86)

Dans la scène finale, entre la vie et la mort après s'être tiré une balle dans le coeur, Cripure geint à peine. Sa plainte est devenue à peine audible.

Ces considérations sur le motif des cris qu'émet Cripure lorsqu'il suffoque spirituellement et sur le rapprochement proposé entre ce motif et le nom attribué au personnage servent à souligner son conflit fondamental, c'est-à-dire, l'incapacité qu'il a d'extérioriser sa pensée. Les images souvent utilisées pour décrire l'apparence physique de Cripure: "singe," "orang outang," "ours," renforcent, évidemment, le leitmotiv de sa démarche lourde et embarrassée à cause de ses "monstruous shambling feet," pour reprendre l'expression de G. R. Strickland.²⁹⁴ Par extension, ces mots connotent aussi le côté animal du personnage, non pas en ce qui concerne son intellect, car sa lucidité ne peut pas être questionnée, mais par rapport à son affectivité, la dimension de sa souffrance, comme si la douleur venait lui enlever la raison et le réduisait à l'état d'un animal blessé dont les cris expriment la frayeur. Or, si "le cri de l'animal, en tant que pure réaction d'un organisme individuel à la douleur, est dénué

²⁹⁴. Strickland 171.

d'indice de valeur"²⁹⁵ et que "l'indice de valeur est par nature interindividuel,"²⁹⁶ on peut dès lors comprendre que lorsque Cripure se met à crier, les personnages qui sont près de lui, même Maïa et Moka, l'observent avec une curiosité détachée, comme pendant la dernière scène mentionnée ci-dessus: "Tout cela [les cris] surpris beaucoup Moka qui l'observait du coin de l'oeil . . . 'Curieux', pensa-t-il." (LSN, 585-86) A ces moments-là, Cripure s'éloigne du monde, se retranche derrière sa profonde douleur. Il typifie le cas de l'échec de l'actualisation de la pensée, car il arrive, écrit Bakhtine, que celle-ci soit "bloquée, freinée" et que l'activité mentale débouche sur une expression entravée."²⁹⁷

Il convient néanmoins de rappeler que Cripure exprime sa vision désespérée à travers l'écriture, bien qu'il ne permette à personne de lire ces écrits. Il garde jalousement cette masse désordonnée de papiers où il note, depuis des années, les réflexions que lui inspire la société qu'il observe et méprise. Il compte un jour publier cet immense travail qui portera le titre La Chrestomathie du désespoir. Au fait, à part son intention de partir pour Java, cet ouvrage est son dernier, son plus important projet: "S'il réussissait sa Chrestomathie, ce serait bien autre chose.

²⁹⁵. Bakhtine, Le Marxisme 43.

²⁹⁶. Bakhtine, Le Marxisme 43.

²⁹⁷. Bakhtine, Le Marxisme 130.

Non plus des points de vue, comme ils disaient, mais une certaine philosophie de la contradiction et de la douleur" (LSN, 231-232). Ces écrits peuvent être interprétés comme une tentative de communication, sous forme écrite, de la part de Cripure. Il échoue, évidemment, sur le plan de la communication orale, comme il a été explicité plus haut. Pourtant, sa Chrestomathie semble résumer son attitude vis-à-vis des autres, ces "ils" de son discours intérieur, et vis-à-vis de lui-même. Cripure s'avoue avoir mis toute sa passion, sa haine et son désespoir dans cet ouvrage, ce qui suggère qu'il veut que sa voix soit entendue, qu'il cherche, après tout, à s'exprimer: "il disposa ses feuillets et ses notes . . . comme si toute action au monde, y compris le duel, allait être suspendue, jusqu'au moment où il aurait achevé non pas de raconter mais de dire" (LSN, 457).

Cripure, peut-être, cherche-t-il, après tout, le pardon dont il a honte. Il est intéressant de noter la double ironie qui traverse la Chrestomathie. D'abord, la destruction des pages du manuscrit par les chiens de Cripure précipite le suicide de celui-ci, ce qui signifie la négation absolue et irréversible d'une voix qu'il aurait pu trouver--même dans la réécriture de la Chrestomathie--s'il avait continué à vivre. L'autre tour ironique se trouve dans le titre même, car une chrestomathie est une collection de passages littéraires conçue pour l'enseignement d'une langue. A travers cet ouvrage, Cripure entend transmettre le langage

de son propre désespoir, mais ceci lui est nié. Il est significatif que lui qui ne trouve pas les paroles pour s'exprimer verbalement, se voie refuser le moyen d'articuler, et d'apprendre aux autres, son langage intérieur à travers la parole écrite. Il est condamné au silence.

Ceci posé, si Le Sang noir se bornait à représenter le conflit central du roman en des termes manichéens, ne tenant compte que des purs vilains comme Nabucet et des pures victimes comme Cripure, ce roman ne serait pas un "chef d'oeuvre," comme l'appelle George Steiner²⁹⁸ dans un article où il compare Le Sang noir avec les romans de jeunesse de Sartre. En effet, ce n'est pas uniquement la peinture en noir et blanc de Nabucet et de Cripure qui fait la substance du récit, mais aussi la représentation du conflit idéologique chez les autres personnages. C'est pourquoi il serait erroné d'envisager le personnel de Le Sang noir en des termes purement dichotomiques selon lesquels Cripure occuperait, en tant qu'intellectuel éclairé, une position supérieure aux autres personnages, du point de vue moral. Certes, Cripure apparaît, sur le plan humain, supérieur au perfide Nabucet, mais à part ce dernier, chacun des autres personnages exhibe des traits tantôt positifs tantôt négatifs, comme Cripure, mais sans

²⁹⁸. George Steiner, "Sartre in Purgatory," Times Literary Supplement 3 mai 1991: 3.

atteindre le degré de rupture intérieure ni l'isolement ni la déchéance sans retour de ce dernier. Si l'exemple du discours intérieur de Cripure illustre la séparation volontaire du personnage par rapport à la communauté, le contraire, le contrepoids de ce motif, c'est-à-dire le grégairisme dont font preuve d'autres personnages, avec les connotations tantôt positives, tantôt négatives qu'il suppose, se manifeste dans le discours des conversations. De fait, à mesure qu'avance le récit, il s'instaure un rythme où l'alternance des différentes formes de discours intérieur avec le dialogue devient elle-même significative. Cette alternance des discours intérieurs avec des discours extériorisés lors des conversations rend visible le contraste entre la stérilité implicite dans le mutisme de Cripure, même lorsqu'il est le résultat de la culpabilité et du mépris de soi, et la potentielle fécondité de l'échange verbal bien entendu.

Ainsi, pour considérer les personnages qui s'opposent à Cripure pour les raisons énoncées, voici, brièvement, pourquoi ils ne sont pas tout à fait comme Nabucet non plus. La principale raison en est que la parole bourgeoise de Nabucet n'est pas, pour rappeler le mot de Claude Duchet, "problématique," et il importe de rattacher cette notion à celle de Bakhtine qui explicite, au sujet de la parole autoritaire dans le roman, son rôle minime car, par son inertie, sa sclérose,

[elle] n'est plus qu'un objet, une relique, une chose ... il n'y a pas autour d'elle de jeu, d'émotions plurivocales, elle n'est pas environnée par des dialogues vivants, agités, aux multiples résonances; autour d'elle un contexte se meurt, les mots se dessèchent.²⁹⁹

Par contre, le discours des conversations des autres personnages possède la valeur de signe dans le roman. C'est dans ce sens qu'il constitue un apport significatif en ceci qu'il permet de visualiser la complexité du panorama idéologique qu'expose le roman, étant donné que "là où l'on trouve le signe, on trouve aussi l'idéologie,"³⁰⁰ comme l'observe Bakhtine. En effet, le discours des conversations des autres personnages révèle que leur idéologie est "contrainte de masquer des contradictions [et] vouée à une fausse cohérence,"³⁰¹ selon le commentaire de Jacques Dubois à propos d'un autre texte. Pour sa part, G. R. Strickland constate le rôle important que jouent les conversations par rapport à la mise en relief d'éléments "inattendus" dans la psychologie des personnages:

In his use of dialogue and in his timing of the scènes probantes which will reveal a new and wholly

²⁹⁹. Bakhtine, "Du discours romanesque," in Esthétique 163.

³⁰⁰. Bakhtine, Le Marxisme 27.

³⁰¹. Dubois 101.

unexpected side of someone's character, Guilloux is probably more accomplished than any other French novelist since Gide.³⁰²

En d'autres termes, en mettant l'accent sur les contradictions, les incohérences, les inattendus, les conversations signifient une parole problématique. Or, dans une perspective bakhtinienne elle s'avère positive parce qu'elle admet la pluralité idéologique, la "pluriaccentuation sociale du signe," c'est-à-dire la présence, en lui, de l'entrecroisement des indices de valeur qui rend le signe vivant et mobile, capable d'évoluer."³⁰³ Dans ce sens, les actes de parole qui témoignent d'un tel dialogisme sont désignés comme positifs parce qu'ils sous-tendent d'importants rapports de signification dans Le Sang noir.

La conversation des personnages réunis chez Mme de Villaplaine met à jour un autre aspect de la bourgeoisie conformiste attaquée par Cripure: son angoisse existentielle. Ces personnages attestent le conflit individuel dont Mary Kilborn affirme: "at the root of the 'malaise' to which Guilloux refers lies human transcience."³⁰⁴ Pendant qu'ils prennent le thé, les

302. Strickland 172-73.

303. Bakhtine, Le Marxisme 44.

304. Dans son article "The Theme of Suffering in the Works of Louis Guilloux," Nottingham French Studies 17.2 (1978): 47.

personnages parlent de la souffrance infligée à autrui, de la cupidité, de l'ambition démesurée et de l'amour. Kaminsky, dont G. R. Strickland écrit: "A brilliantly unprincipled Polish intellectual plays one of the leading roles,"³⁰⁵ prend la parole pour raconter des anecdotes tragiques sur un ton mi-plaisant, mi-sérieux. Petit à petit, ses amis s'aperçoivent avec inquiétude de l'importance que prend dans leur esprit la possibilité que ces histoires puissent être vraies. Kaminsky choisit de les laisser dans le doute, et il s'y instaure une atmosphère gaie et théâtrale, jusqu'à ce qu'il voit passer, devant la fenêtre ouverte, deux prisonniers allemands, ployant le dos sous un barda énorme" (LSN, 424), marchant devant un soldat français presque aussi éreinté qu'eux. Il demande au "poilu" de s'arrêter et après les avoir fait manger, Kaminsky donne de l'argent aux prisonniers et les fait emmener à l'hôpital par son ami le majeur Bacchiochi. Par la suite, Kaminsky devient sérieux. Lorsque Simone vante sa sensibilité, les paroles de Kaminsky témoignent d'un rejet de l'idée de pardon pareil à celui de Cripure: "Laissons cela! Je suis loin d'être un homme bon. Quant au pardon, l'idée même me répugne . . . Il n'y a pas l'ombre en moi de cette lâcheté." (LSN, 426, 427) Le discours des conversations de Kaminsky exhibe le déchirement de l'intellectuel qui, de guerre lasse, choisit le chemin du cynisme le plus mordant. Derrière son cynisme,

305. Strickland 171.

il aspire tout de même à s'assurer le confort au niveau individuel, tout en sachant que cette espèce de bonheur ne peut s'atteindre qu'à l'intérieur de la société, aussi restreinte qu'il souhaite la concevoir. C'est en quoi le "néguativisme" de Kaminsky se différencie de celui de Cripure. Dans la perspective de Kaminsky, tous les chemins sont possibles: dorénavant, les individus sont capables d'esquiver la distinction initiale entre le bien et le mal; les limites sont devenues confuses, mouvantes. Voilà précisément le symptôme le plus éloquent de la crise de valeurs qui sévit: avec la disparition de cette frontière entre le bien et le mal est éliminée la distinction nette et rassurante qui sert de base à la vie communautaire. A présent, ceux qui conservent quelque lucidité au milieu de leur angoisse, comme Kaminsky, font de l'incertitude une philosophie que celui-ci exprime très simplement:

Eh bien, chère Simone, pour une fois au moins, que je dise la vérité toute entière. Il ne me sera que médiocrement pardonné, parce que je n'aurai que médiocrement aimé et médiocrement haï . . . Je ne m'engage jamais tout à fait dans rien. (LSN, 427)

Les paroles de Kaminsky attestent le discours conflictuel du personnage qui choisit de se réfugier derrière une posture ouvertement amonale. C'est sa façon délibérément scandaleuse de dénoncer l'hypocrisie d'une société qu'il considère pourrie. Derrière son attitude, Kaminsky occulte sa

sensibilité même devant ses amis, comme le prouve la scène évoquée ci-dessus, ce qui le rend moins vulnérable. En d'autres termes, étant pleinement conscients des crimes justifiés jour après jour au nom d'un idéal, il opte pour le scepticisme le plus déroutant. Cette attitude diffère de celle de Cripure en ceci que, dans son angoisse existentielle, ce dernier conçoit le monde comme un absurde accablant qu'André Dhôtel définit comme "une sorte de hantise du vide."³⁰⁶ Coincé, replié sur lui-même, Cripure s'enlise peu à peu dans l'irrationnel. S'il garde encore un rêve, celui de s'échapper vers une île dans le soleil pour enfin toucher du bout des doigts sinon le bonheur du moins le calme spirituel, il se rend compte, à la fin de ce jour néfaste, de l'impossibilité de réaliser son rêve. L'évasion, pour Kaminsky et pour Simon., ne signifie pas fuir la réalité: les complications de l'amour, les difficultés inhérentes aux rapports humains. En fait, même le danger du vice n'est pas exclu, car tout, enfin, peut donner à la vie le souffle d'une aventure, d'un risque d'où pourrait émerger la plénitude de la vie. S'ils échappent, c'est plutôt à l'abjecte dégradation qui les entoure. Pourtant, ce n'est qu'au niveau individuel que ces projets peuvent acquérir une validité, ce qui va à l'encontre de l'idée qu'il est nécessaire de trouver un paradigme de réalisation

³⁰⁶. Dans "Entretiens du polyèdre: Louis Guilloux," Etudes 330 (1969): 372.

communautaire, idée qui se retrouve dans tous les romans étudiés.

C'est à travers leurs paroles que le récit communique la complexité de la posture idéologique de Kaminsky et de Simone, ainsi que d'autres personnages problématisés comme le député Faurel et le Proviseur Marchandeaup. Le discours de ces personnages atteste l'ambiguïté de la parole bourgeoise, caractère qui se manifeste dans les moments d'angoisse et de douleur. Ceci est évident, dans le cas du député Faurel, lorsqu'il doit faire face à la douleur de la mère de Pierre Marchandeaup, qui va être fusillé pour mutinerie et admettre qu'il lui est impossible d'intercéder pour éviter sa mort. Dans son for intérieur, Faurel se révolte contre la guerre qu'il déteste mais il n'entreprend aucune action. Quant aux parents de Pierre, le Proviseur du lycée et sa femme Claire, même s'ils ont toujours fait partie de la bourgeoisie conformiste, ils sont "rachetés par la douleur" comme l'écrit Yannick Pelletier.³⁰⁷ C'est par une lettre que son fils lui a envoyée que le Proviseur se voit confronté avec sa propre responsabilité en appuyant une guerre qui mène les jeunes à la mort. Le Proviseur est emblématique des personnages quillouciens que la douleur porte à la réflexion³⁰⁸ et à la remise en question de la propre

³⁰⁷. Pelletier, Thèmes et symboles 171.

³⁰⁸. A part le député Faurel, Babinot, à qui l'on cache la mort de son fils pendant bien des heures, appartient aussi à ce groupe de personnages chez qui un événement douloureux fait

idéologie. Il est significatif que M. Marchandean n'admet sa culpabilité que par écrit, dans une dernière lettre à son fils: "C'est vrai: tu as raison. Mais ta mère, mon petit, ta mère n'est coupable de rien. Pourquoi n'as-tu pas écrit pour elle? (LSN, 504). Il ne peut exprimer autrement qu'à travers l'écriture ce qu'il vient de comprendre: que le traumatisme provoqué par le piétinement des libertés humaines est bien réel et qu'il touche même ceux qui en sont responsables, comme lui-même. Le Proviseur n'admet rien à sa femme ni à Cripure--bien que son visage et ses gestes trahissent sa douleur et son remords--mais il est capable, néanmoins, d'énoncer sa pensée dans des mots écrits, ce qui, dans une optique bakhtinienne, acquiert des connotations positives dans la mesure où "c'est seulement énoncée dans le mot (oral ou écrit) qu'une pensée devient réelle pour l'autre et, partant, pour soi-même."³⁰⁹ Par ailleurs, s'il est vrai que le Proviseur Marchandean ne saura jamais si son fils l'a pardonné avant de mourir, il se rachète, non seulement à travers sa douleur, comme le signale Yannick Pelletier, mais aussi parce que ses paroles écrites marquent la rupture avec son discours autoritaire du passé. Le texte suggère que l'abandon d'un tel discours est souhaitable, même si l'histoire des Marchandean s'achève sur ce point.

renaître des sentiments de compassion et d'altruisme.

³⁰⁹. Bakhtine, Esthétique 337.

Par ailleurs, le discours des conversations de Lucien, Etienne et François, signalent ces trois personnages comme les principaux représentants de la parole positive. Ils constatent qu'ils ont été trompés parce qu'on leur avait "annoncé une guerre qui avait un sens (défense de la culture menacée par la barbarie, selon Nabucet)."³¹⁰ Au contraire, ils n'ont trouvé qu'une inutile tuerie, une absurdité qui les force à participer au jeu destiné à perpétuer des idées qu'ils déplorent, telles que le bellicisme et le chauvinisme outrancier et qui justifient, implicitement, le sacrifice humain.

Etienne Couturier, le jeune homme qui rend visite à Cripure au début du récit, n'éprouve, au cours de cette journée, que désillusion et tristesse. D'abord, parce qu'il doit partir pour le front, mais surtout parce qu'il découvre la faiblesse morale, plus précisément la lâcheté de Cripure, celui qu'il croyait posséder la réponse à ses questions sur l'absurdité de la vie. Le discours d'Etienne le signale comme un idéaliste mais aussi comme un jeune homme sincère qui a pris la décision de résister au mensonge, comme il le dit carrément: "Je veux la vérité" et, lorsque Cripure lui répond "Vous êtes courageux," Etienne réplique tout simplement: "Oui" (LSN, 45). Même si le rôle d'Etienne dans le roman est très bref, sa présence flotte tout au long du récit, non pas seulement dans l'esprit de Cripure qui pense

³¹⁰. Rieuneau, Guerre et révolution 385.

avec chagrin à son entretien avec Etienne, mais celui-ci revient aussi dans la conversation de deux autres personnages dont la parole est décidément positive: Francis Monfort et Lucien Bourcier.

Francis Monfort, le surveillant qui a lu un de ses poèmes réfractaires aux élèves, apparaît comme le plus naïf des jeunes révoltés, bien que ses poèmes révèlent un esprit incisif et déterminé. Il y exprime la profonde crise spirituelle provoquée par la guerre:

Vous m'avez trompé

Menti

Vestons

Binocles

Souliers vernis

Chapeaux melons

Qui le preniez de si haut!

Montrez voir un peu votre âme immortelle?

A présent

Rien que le vent

Qui tombe

Sur cent mille cadavres. (LSN, 167-68)

Le ton de ce poème, que Francis lit à Lucien, communique l'impression qu'ont les jeunes gens d'avoir été trahis; ou, comme le fait noter Maurice Rieuneau, "[ils] considèrent qu'on se paie leur tête . . . Tous s'estiment dupés."³¹¹

³¹¹. Rieuneau, Guerre et révolution 382-83.

Le discours des conversations de Francis transmet sa sincérité et son impétuosité à tel point que Lucien s'inquiète un peu pour lui et l'avertit: "A votre place, j'ouvrirais l'oeil un peu plus." (LSN, 169) En effet, pour toute sa sensibilité, Francis ne voit pas le côté sinistre de Nabucet, et lorsqu'il parle avec lui, il ressent, il est vrai, l'hypocrisie et la menace de Nabucet, mais il lui répond avec fierté, presque sans être conscient des conséquences:

-- Mais, Monsieur Nabucet, j'ignore de quoi il peut s'agir.

-- Est-ce vrai?

-- Sûrement pas une faute de service, en tout cas. Je fais mon service avec exactitude, déclara Monfort orgueilleusement. (LSN, 99)

Etant donné que Francis n'a pas peur de Nabucet, bien que ce soit par naïveté, cette scène peut être envisagée comme une rencontre de langages conflictuels. D'après Bakhtine, ce n'est pas uniquement dans les mots qu'a lieu cette lutte, mais aussi dans les gestes, dans l'attitude et dans des détails comme "la tenue vestimentaire" de Francis que Nabucet considère "désinvolte," et que Francis ignore avec: "Je gagne soixante francs par mois, monsieur." (LSN, 99)

Lucien introduit dans le récit la vision de "l'homme en construction" écrit Louis Guilloux,³¹² et il est significatif qu'il l'exprime en parlant de son ancien maître, Cripure. Il en ressort la profonde différence entre sa propre posture socio-politique et celle de Cripure.

D'abord, il en parle avec Francis:

Le pauvre Cripure! Nous avons eu une conversation douloureuse hier. Dans une certaine mesure Cripure est un homme déchu qui n'a plus rien que sa déchéance à chérir . . . Mais alors... Vous devez savoir combien il est dur d'aimer celui qui doit disparaître? (LSN, 172)

Le discours de Francis communique sa position claire et nette par rapport à Cripure, lequel incarne, dans l'esprit du jeune homme, son propre passé, celui qui doit disparaître, comme il le dit vers la fin du récit, au député Faurel:

Il a été mon maître au sens noble du mot. Je l'ai adoré et je l'ai maudit. Ensuite, je l'ai compris. Je ne veux pas dire justifié . . .
J'ai découvert que ce qu'enseignait Cripure c'était le mépris . . . et j'ai cru moi-même, . . .
. que le mépris c'était la grandeur. J'ai cru que toute pensée élevée était nécessairement

³¹². Dans sa lettre à Anne Roche-Calmettes datée du 20 février 1966.

méprisante. Je n'aime guère à me souvenir de ce temps . . .

La question n'est pas de savoir quel est le sens de cette vie, . . . La seule question c'est de savoir: que pouvons-nous faire de cette vie? (LSN, 535)

La parole de Lucien tend vers l'action et c'est pour cela que le jeune lieutenant doit abandonner la vision de Cripure qui n'entraîne que la stérilité et la perte absolue des illusions. Comme Rieuneau le fait remarquer:

Les héros révoltés de Guilloux . . . ne cherchent pas à raisonner leur révolte à la justifier par une idéologie. Lorsqu'elle existe, cette idéologie reste implicite (chez Lucien Bourcier par exemple).³¹³

Rieuneau constate d'ailleurs que les personnages des jeunes gens ont été "peu fouillés." Mais c'est précisément parce que ces personnages communiquent leur posture éthique-politique à travers leur discours. A bien y regarder, il ressort chez eux, autant dans les mots écrits de Francis que dans les mots parlés de Francis, d'Etienne et surtout de Lucien, l'inclusion de "l'autre" dans leurs énoncés. Ces énoncés comportent ce que Bakhtine décrit comme de "nouveaux aspects du mot" car ils ne s'attachent pas

uniquement aux fonctions expressives et descriptives

³¹³. Rieuneau, Guerre et révolution 383.

du mot . . . ni à l'art de recréer objectalement la spécificité sociale et individuelle du discours des personnages; il s'attache à l'interaction dialogique des discours, quelles qu'en soient les particularités linguistiques. C'est le mot équipollent à part entière qui est le principal objet de sa représentation.³¹⁴

Ainsi la parole vient-elle actualiser dans le texte la complexité des déterminations idéologiques formées au plus profond de la conscience du personnage. Ce que l'interaction dialogique des mots révèle dans les romans étudiés, c'est que le langage est chargé de signaler non seulement le conflit entre l'idéologie dominante et celle des opprimés, mais aussi la complexité inhérente aux rapports humains à tous les niveaux de la réalité sociale.

L'examen des discours intérieur et des conversations met à jour des tensions qui relèvent de la lutte d'idées inscrite dans les modalités discursives analysées. Ainsi envisagé, Le Sang noir se définit comme une mise à l'épreuve de la capacité qu'ont les personnages, une fois qu'ils ont compris que l'héroïsme de la guerre n'est qu'un mensonge et que la gloire ne revient qu'aux puissants, de prendre la décision de ne pas se conformer. Certes, une telle décision suppose des sacrifices que les faibles sont incapables d'affronter. Mais c'est précisément à ce niveau-là que se joue le destin de chacun et de tous dans Le Sang noir. C'est

³¹⁴. Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski 342-43.

pourquoi André Malraux écrit: "il me semble impossible de comprendre Le Sang noir si l'on n'y voit d'abord un appel.³¹⁵

Le Sang noir partage avec d'autres romans de cette période un trait typique du genre: le texte est le lieu de convergence de plusieurs visions portant sur la réalité qu'il représente. Le récit se construit donc sur une pluralité de langages, et ici le mot "langages" est toujours employé dans son sens bakhtinien, c'est-à-dire d'énoncés individuels qui laissent transparaître les signes du dérèglement social et à travers lesquels le romancier recrée sa propre vision du phénomène. Etant donné que dans tout échange verbal, perçu par Bakhtine en termes d'une lutte de langages, ces langages agissent les uns sur les autres, et vu que tout échange linguistique est de nature polyphonique (puisque tout énoncé porte en lui la marque de rencontres linguistiques passées), il est possible de déceler, dans les discours intérieur et des conversations des personnages de Le Sang noir, non seulement la crise sociale qu'entraîne la tourmente politique, mais aussi le "fait nouveau" dont les propos de Pierre-Henri Simon constituent une très pertinente définition.³¹⁶ L'étude du fonctionnement de ces discours démontre qu'en effet, comme l'affirme Mikhaïl Bakhtine, le

³¹⁵. Dans sa préface à Le Sang noir (Paris: Club du meilleur livre, 1955) 5.

³¹⁶. Voir Chapitre II ci-dessus.

langage est témoin des bouleversements sociaux et des rencontres de différentes positions idéologiques. En plus, il est élément constitutif de cette dynamique, et, enfin et surtout, le langage est le lieu de ces indispensables entrecroisements polyphoniques.

Ainsi envisagé, le conflit dépasse la problématique socio-économique d'une lutte de classes, et en vient à représenter toute une gamme de réactions de la part des personnages: à un moment donné, chacun se sent tiraillé entre le chaos intérieur de sa propre conscience et le chaos qui vient de la réalité circonstante et qui s'impose sans trêve. A cet égard, le titre de la leçon que Cripure fait écrire aux élèves: "Morale individuelle et morale sociale" et la question qui se pose: "celle de savoir si la morale individuelle doit être subordonnée à la morale sociale, ou au contraire la sociale à l'individuelle, ou si les deux morales doivent être juxtaposées" (LSN, 202) semblent résumer non seulement le dilemme de Cripure, mais celui de tous les autres personnages sauf Nabucet. En ce qui concerne toute la gamme de réactions que ceci met en branle, le commentaire de Maurice Rieuneau sur le personnage de Cripure "en qui se mêlent confusément révolte sociale, révolte métaphysique contre la vie, et faiblesse de caractère,"³¹⁷ peut aussi s'étendre aux autres personnages.

³¹⁷. Rieuneau, Guerre et révolution 389.

Pour ce qui est de l'identification générique modulatrice explicitée par Schaeffer, nous proposons comme caractéristique de différenciation la plus marquée, à la suite de l'analyse textuelle de Le Sang noir, celle de "l'émergence d'une conscience politique." Ce syntagme ajoute une importante modulation au genre populiste, bien que cette détermination soit nécessairement d'ordre partiel, comme toutes celles du régime de la modulation, lesquelles "ne déterminent pas l'oeuvre par rapport à l'attitude pragmatique ou discursive qu'elle instancie, mais en motivent certains segments syntaxiques ou sémantiques."³¹⁸ Toutefois, il est rassurant de constater la validité d'une démarche analytique qui mène au-delà du niveau de l'acte communicationnel, qui n'est pas, on se rappellera, un fait de textualité, mais un fait d'intentionnalité. Si, selon Schaeffer,

Lorsque le nom du genre se réfère au niveau intentionnel, le texte réalisé reste génériquement inerte [et c'est là] la raison pour laquelle il ne peut qu'exemplifier l'acte communicationnel, c'est-à-dire posséder la propriété à laquelle il fait référence et qui le dénote³¹⁹

il est clair que l'identification s'avère beaucoup plus féconde lorsque, comme ci-dessus, sont mis en rapport des

³¹⁸. Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire? 167.

³¹⁹. Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire? 169-70.

faits sémantiques et syntaxiques qui peuvent être comparés à de pareils termes dans d'autres textes populistes.

Si Le Sang noir nous apparaît comme un roman populiste "de l'émergence d'une conscience politique" ceci ne se produit pas d'une manière explicite. Cette émergence s'accomplit grâce à la présence d'un Cripure, c'est-à-dire un anti-héros "pathétique et dérisoire"³²⁰ dont la lucidité et l'honnêteté avec lui-même apparaissent côte à côte avec son pessimisme, son cynisme, sa dégradation morale et sa stagnation. Tout cela est nécessaire pour que le récit puisse laisser transparaître les contraires: l'optimisme, l'énergie féconde et la participation pour le bien collectif. Autrement exprimé, à partir de la peinture complexe et approfondie de Cripure, le récit laisse se profiler la genèse de l'être nouveau: Lucien. Ceci s'opère non pas en termes d'une coupure entre les voix des deux personnages, mais à travers le dialogue conflictuel mais nécessaire entre ces voix. Ce dialogue est de nature polyphonique parce que, comme il a été démontré, il est pris en charge lors des multiples rapports discursifs établis parmi tous les personnages.

³²⁰. Rieuneau, Guerre et révolution 388.

CHAPITRE V

Le Pain des rêves³²⁰: le système de motifs romanesques

Dans l'Introduction à cette thèse, il a été signalé que les romans de Guilloux écrits dans l'espace des quinze ans en question atteignent une profonde signification sociale dans la mesure où ils représentent une vision particulière du monde réel. Cette représentation s'appuie, comme il a été démontré dans les chapitres précédents, sur un réseau de systèmes sémiotiques tels que le spatial et le discursif. En effet, le rapport entre les personnages et les lieux, de même que les rapports qu'entretiennent les personnages avec leur propre discours et avec les discours d'autrui, signifient tout un éventail de données psychologiques, métaphysiques, sociologiques et culturelles. Or, l'éclairage idéologique qui baigne ces rapports s'étend jusqu'à l'action des personnages, élément dont Bakhtine souligne l'importance:

L'action, le comportement du personnage dans le roman, sont indispensables, tant pour révéler que pour éprouver sa position idéologique, sa parole. . . . L'action d'un héros de roman

³²⁰. Toute citation renvoie à l'édition Gallimard de 1942. Le sigle LPR et le numéro de page apparaissent entre parenthèses dans le texte à la fin des citations.

[contemporain] est toujours soulignée par son idéologie: il vit, il agit dans son monde idéologique à lui (non pas un monde épique et "un"), il a sa propre conception du monde, incarnée dans ses paroles et dans ses actes.³²¹

Ces actes constituent donc le troisième élément porteur de signification dans les romans étudiés, plus précisément dans la mesure où ils se rattachent aux motifs dont ils sont la conséquence. Tout comme l'espace et le discours, l'étude des actions des personnages corrobore le souci, chez Guilloux, de trouver une esthétique qui soit à la mesure de son sujet, dans le sens explicité par G. R. Strickland, qui voit dans les romans de Guilloux l'expression d'un art: "equal to [its] subject in that it is wholly unobtrusive. It is a matter of allowing the speaker's voice to come over to the reader unimpeded."³²² Ce terme, qui signifie ce qui est effacé, pas trop visible, définit parfaitement l'esthétique de Guilloux. En effet, elle semble effacer ces propres procédés en évitant de grossir les traits. Cela n'empêche que, comme le fait remarquer Jean-Louis Jacob, "tout y est rigoureusement pensé. Un souci permanent d'adéquation de la forme au propos habite l'auteur."³²³

³²¹. Bakhtine, Esthétique 154-55.

³²². Strickland 176.

³²³. Jean-Louis Jacob, Louis Guilloux romancier du peuple (Paris: Noroît, 1983) 16.

En prenant ces commentaires comme point de départ, la présente analyse s'oriente vers l'examen du fonctionnement du système des motifs dans Le Pain des rêves, roman pour lequel Louis Guilloux obtint le Prix Populiste en 1942. C'est, en partie, une "autobiographie plus romancée et plus émouvante à la fois que La Maison du peuple," comme l'écrit R.-M. Desnues.³²⁴ Ce même critique fait remarquer que ce roman démontre que le populisme "n'est pas une enseigne" pour Louis Guilloux, opinion que partage Jean Bloch-Michel lorsqu'il attire l'attention sur la peinture des petites gens dans Le Pain des rêves. En effet, Guilloux s'y prend, selon Bloch-Michel, "sans intention didactique" et sans se consacrer à la "littérature revendicatrice"³²⁵ des petites gens. Il est vrai, d'ailleurs, qu'à côté des artisans et des tâcherons pauvres apparaissent les grands bourgeois, les fonctionnaires, et même une dame de l'aristocratie, la Comtesse de Lancieux, celle dont l'aide généreuse rend possible le rétablissement du petit infirme Pélo. Toutefois, ce roman, divisé en deux parties intitulées "Le grand-père" et "La cousine Zabelle," est l'histoire des années d'enfance et du passage à l'adolescence d'un enfant pauvre dans une petite ville de province au début du siècle. Il s'agit d'un

³²⁴. Desnues 392.

³²⁵. Jean Bloch-Michel, "La Confrontation de Louis Guilloux," Preuves 207 (1968): 16.

Bildungsroman³²⁶ dont le récit, pris en charge par Loïc-- l'enfant en question devenu adulte--se concentre sur une étape de son propre développement émotionnel.

Une question demeure ouverte sur ce texte: si Le Pain des rêves a pu être jugé représentatif de l'école populiste par les populistes, il reste que la critique n'admet qu'en partie une telle parenté. Le commentaire de Gilles Labrie en est exemplaire:

Dans Le Pain des rêves . . . il s'agit d'un populisme dans un sens plus large que le définissait Lemonnier qui demandait au romancier de peindre avec vérité la vie des "gens médiocres."³²⁷

Cette impression d'un dépassement des principes populistes porte d'autres critiques à trouver des raisons dans des aires où il n'y a pas de décalage entre les idées de Lemonnier et ce roman. Par exemple, R.-M. Desnues attribue la différence au fait que dans Le Pain des rêves "le réquisitoire contre la misère n'est pas violent mais . . . la pauvreté pèse trop lourd sur les Nédélec."³²⁸ Mais,

³²⁶. Ce type de roman, dont le Wilhelm Meisters Lehrjahre (1795-1796) de Goethe sert de parangon du genre, suit le développement du héros depuis l'enfance jusqu'à l'âge mûre. En même temps qu'il entretient des rapports sociaux nécessaires à sa formation, le héros explore sa propre intériorité. Voir Martin Swales, The German Bildungsroman from Wieland to Hesse (Princeton, N.J.: Princeton UP, 1978) 3.

³²⁷. Labrie 136.

³²⁸. Desnues 392.

assurément, ce n'est pas dans ce sens-là qu'il faut chercher les raisons pour lesquelles ce roman ne s'insère pas parfaitement dans le programme populiste, vu que ce dernier n'accorde aucune valeur aux revendications violentes non plus.³²⁹ Plutôt, les écarts décelés dans Le Pain des rêves par rapport au populisme se trouvent dans l'agencement des motifs populistes. De fait, c'est précisément à ce niveau qu'apparaît le plus nettement dessinée l'esthétique qui caractérise les romans de Guilloux dans cette période

Dans son étude "Thématique," Boris Tomachevski firme que:

Le système de motifs qui constituent la thématique d'une oeuvre doit présenter une unité esthétique. Si les motifs ou le complexe de motifs ne sont pas suffisamment coordonnés dans l'oeuvre, si le lecteur reste insatisfait du lien entre ce complexe et l'oeuvre entière, on dit que ce complexe ne s'intègre pas à l'oeuvre.³³⁰

L'étude de l'organisation du système des motifs dans Le Pain des rêves permet de comprendre non seulement le fonctionnement de ce système lui-même, mais aussi son apport

³²⁹. Lemonnier précise la posture populiste à cet égard: "Il ne s'agit point ici de doctrines sociales ou politiques"; et plus loin: "nous ne croyons pas que les réformes sociales soient le but premier de l'écrivain." Populisme 104, 174.

³³⁰. In Tzvetan Todorov, éd. et trad., Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes (Paris: Seuil, 1965) 282.

en tant qu'élément constitutif du modèle sémiotique décelable dans les romans étudiés. Mais avant de procéder à l'identification des motifs porteurs de signification, il convient de préciser le sens des termes utilisés.

Dans sa théorie du motif, Tomachevski fait d'abord la distinction entre "fable" et "sujet":

On appelle fable l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'oeuvre. La fable pourrait être exposée d'une manière pragmatique, suivant l'ordre naturel, à savoir l'ordre chronologique et causal des événements, indépendamment de la manière dont ils sont disposés et introduits dans l'oeuvre. . . . [Elle] s'oppose au sujet qui est bien constitué par les mêmes événements, mais il respecte leur ordre d'apparition dans l'oeuvre et la suite des informations qui nous les désignent.³³¹

Ensuite, le critique définit la notion de "motif" à partir du "thème" de l'oeuvre:

La notion du thème est une notion sommaire qui unit le matériel verbal de l'oeuvre. La décomposition de l'oeuvre consiste à isoler les parties de l'oeuvre caractérisées par une unité thématique spécifique. . . . A l'aide de cette décomposition de l'oeuvre en unités thématiques,

³³¹. Théorie de la littérature 268.

nous arrivons enfin jusqu'aux parties
indécomposables, jusqu'aux plus petites particules
du matériau thématique . . . cette partie
s'appelle le motif.³³²

Il semble pertinent d'insister sur cette distinction de Tomachevski, étant donné que ces termes se voient attribuer d'autres définitions, si bien qu'ils peuvent même signifier le contraire, par exemple chez Raymond Trousson.³³³ Pour sa part, Claude Bremond, lorsqu'il fait remarquer les difficultés liées "au repérage, à la catégorisation et à l'énonciation des thèmes et des motifs," avance cette notion:

pour nuancer la distinction de Gerald Prince entre motif et thème, la différence est plutôt de degré que de nature. Sans doute le motif est-il plus concret, le thème plus abstrait, mais les formes les plus concrètes du thème rejoignent les formes les plus abstraites du motif sans solution de

³³². Théorie de la littérature 268.

³³³. Trousson définit le motif comme "une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude--par exemple la révolte--soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés Nous avons affaire à des situations déjà délimitées dans leurs lignes essentielles, à des attitudes déjà définies, à des types même . . . mais qui restent à l'état de notions générales, de concepts." Le thème, selon Trousson, est "l'expression particulière d'un motif, son individualisation, ou, si l'on veut, le passage du général au particulier." Raymond Trousson, Thèmes et mythes. Questions de méthode (Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1981) 22.

continuité. Très rares sont les motifs qui restent figés sous la forme d'un stéréotype; presque toujours, les diverses occurrences d'un motif se présentent comme autant de variations sur un modèle de base et, dès lors, le motif peut être considéré comme un thème.³³⁴

Bremond apporte une importante nuance à la définition de Gerald Prince³³⁵ en ceci qu'il reconnaît le caractère variable du motif et le fait qu'il prend une variété de formes entre le concret et l'abstrait. La présente analyse emprunte aux définitions de Tomachevski et de Bremond en ce qui concerne l'utilisation de ces termes cruciaux. Le concept du motif sur lequel se base cette étude acquiert une importance capitale lorsqu'il s'agit, comme ici, de cerner les éléments de signification dont la répétition à travers les textes autorise l'étude d'un corpus particulier. Ces éléments appartiennent au niveau des motifs et non pas au niveau des thèmes. La conception thématique de ces critiques, qui tient compte des occurrences des motifs dans le texte, coïncide avec l'orientation générale de cette

³³⁴. Claude Bremond, "Concept et thème," Poétique 64 (1985): 417.

³³⁵. Gerald Prince affirme que "le thème est un cadre (frame), une macrostructure, un modèle de la réalité, un système organisant nos connaissances au sujet d'un phénomène dans le monde; le thème est ce que traite un texte ou l'une de ses parties." Un motif est "la manifestation textuelle possible d'un thème . . . l'un des membres de l'ensemble des objets que peut désigner un thème". "Thématiser," Poétique 64 (1985): 425-26, 427.

thèse, laquelle vise à justifier, dans une optique socio-historique, le rassemblement d'éléments de signification. Dans ce chapitre, ce sera fait à partir du fonctionnement de motifs spécifiques tels qu'ils se présentent dans les romans et non pas d'un choix a priori de thèmes reconnaissables dans la lignée de l'histoire littéraire. Une telle approche chercherait à apparenter les thèmes afin de leur attribuer une signification unique par le biais d'une "distorsion de leur signification antérieure,"³³⁶ ce qui ne correspond pas à l'optique adoptée ici. Ainsi, dans ce chapitre, les données spécifiques analysées sont les motifs dans Le Pain des rêves, tandis que le mot thème, utilisé dans son sens le plus ample, désignera, d'après Gerald Prince,

entités générales et abstraites: idées, pensées, notions, . . . c'est un cadre-"idée" plutôt qu'un cadre-action (l'intrigue), un cadre-existant (le personnage, le décor) ou un cadre-image (l'imagerie).³³⁷

Le thème de Le Pain des rêves, le thème, le "cadre-idée," dans ses différentes manifestations, peut se définir comme le développement émotionnel de Loïc pendant une étape de sa vie.

336. Trousson 28.

337. Prince 428.

Les motifs se divisent en deux groupes, d'après la théorie de Tomachevski, selon leur caractère "associé" ou "libre." Les premiers sont ceux que l'on ne peut exclure "sans que soit altéré le lien de causalité qui unit les événements."³³⁸ Ils sont essentiels du point de vue de la fable. Par contre, les motifs libres relèvent du sujet du roman. Ils "jouent le rôle dominant et . . . déterminent la construction artistique de l'oeuvre."³³⁹ Ainsi, dans Le Pain des rêves, l'arrivée de la cousine Zabelle est un motif associé parce qu'il détermine une série d'événements postérieurs, tandis que la visite de l'oncle Paul constitue un motif libre. Ce motif--qui introduit dans le récit la vision parisienne de la vie chez un provincial fier d'habiter à Paris--ne modifie pas la fable. Tomachevski élargit cette distinction entre motifs associés et libres lorsqu'il y ajoute la dichotomie de Victor Shklovsky qui discerne entre les motifs "statiques" et les "dynamiques."³⁴⁰ Les premiers se réfèrent aux "descriptions de la nature, du lieu, de la situation, des personnages et de leur caractère,"³⁴¹ tandis que les

³³⁸. Théorie de la littérature 269.

³³⁹. Théorie de la littérature 270.

³⁴⁰. Dans son étude "Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary," Russian Formalist Criticism: Four Essays, ed. Lee T. Lemon et Marion J. Reis (Lincoln: U of Nebraska Press, 1965) 57.

³⁴¹. Théorie de la littérature 272.

seconds se trouvent au niveau des actions des personnages principaux. Alors, pour reprendre les exemples ci-dessus, le motif de l'arrivée de la cousine Zabelle est associé-dynamique, et la visite de l'oncle Paul est un motif libre-statique. Mais si ces importantes distinctions s'avèrent très utiles à l'analyse, dans les romans de Guilloux qui font l'objet de cette étude ce sont les points de convergence de différentes catégories de motifs qui s'avèrent les plus significatifs. C'est dire qu'autant les motifs associés, essentiels au déroulement de la fable, que les libres, qui font avancer le sujet--aussi appelé "intrigue" par Tomachevski--opèrent une fusion de traits statiques et dynamiques. Ils constituent des noyaux sémiotiques qui parsèment le roman et qui donnent accès à ses significations aux niveaux a) textuel et b) à cet important niveau extra-textuel qu'est l'idéologique.

1. "Le grand-père": le drame de l'existence

Avant de passer à l'analyse du système de motifs, il semble pertinent de considérer le commentaire de R.-M.

Desnues à propos de Le Pain des rêves:

La poésie n'est pas nécessairement idéalisation du réel et Le Pain des rêves n'a rien d'une idylle. L'écrivain garde un souci de fidélité vis-à-vis des êtres et des choses qui ont peuplé son enfance

et la misère qu'il peint ne donne pas envie d'être
pauvre.³⁴²

Il intéresse de nuancer tout de même l'emploi du terme "idylle" dans le pertinent commentaire de Desnues. En effet, si l'on considère les importantes divergences parmi les différents types d'idylle,³⁴³ il faudrait, à cet égard, préciser le type d'idylle auquel est comparé ce roman. Encore plus important est le fait que, comme Bakhtine le fait remarquer, "si dissemblables que soient les types et les variantes de l'idylle, ils ont tous, sous l'angle qui nous intéresse, certains traits communs."³⁴⁴ Or, on constate que la première partie du roman, "Le grand-père," comporte ces traits spécifiquement idylliques: a) c'est "un micromonde limité"³⁴⁵ . . . (Il y a une unité de lieu qui "rapproche et confond le berceau et la tombe, la vieillesse et l'enfance"³⁴⁶); b) des réalités telles que la naissance, le labeur, la mort, le boire et le manger, sont toutes "contiguës dans l'étroit petit monde de l'idylle"³⁴⁷; c) ce roman présente un voisinage de la nourriture et des enfants, lequel est "pénétré par l'idée de

³⁴². Desnues 391.

³⁴³. Bakhtine, Esthétique 367.

³⁴⁴. Bakhtine, Esthétique 367.

³⁴⁵. Bakhtine, Esthétique 368.

³⁴⁶. Bakhtine, Esthétique 368.

³⁴⁷. Bakhtine, Esthétique 368.

croissance et de renouveau."³⁴⁸ La présence de ces éléments de l'idylle dans la première partie du roman met en évidence à la fois un versant de la tradition littéraire dont hérite l'oeuvre de Guilloux pendant la période étudiée, et l'aspect nouveau accordé à cette tradition. Ainsi, au lieu de déclarer que "Le Pain des rêves n'a rien d'une idylle," il est juste d'affirmer que tout en tenant beaucoup de l'idylle, la première partie du roman se passe de l'aspect sublimé de celui-ci. Ce refus d'idéalisation est une des traits génériques les plus importants des oeuvres étudiées, comme le démontre l'étude du motif de la pauvreté.

La pauvreté, motif essentiellement populiste,³⁴⁹ est indubitablement le motif prédominant dans Le Pain des rêves. C'est une espèce de prisme à travers lequel sont réfractés, dans l'esprit de Loïc, autant les événements dont il est témoin que leurs rapports avec les personnages, y compris lui-même. Dans la mesure où ce motif porte Loïc à des réflexions qui portent sur son développement émotionnel, il émerge comme un des motifs associés fondamentaux du roman.

³⁴⁸. Bakhtine, Esthétique 368.

³⁴⁹. Le populisme tient à dépeindre "l'après réalité d'après-guerre" (Lemonnier, Populisme 168). C'est, dans la juste appréciation de J.-L. Jacob, la situation des gens du peuple pour qui la vie se caractérise par "un automatisme qui règle, à l'instant près, le travail, les repas, le repos. Le soir apporte la "récompense" d'une journée harassante: les pommes de terre, que l'on pique dans le chaudron, la bolée de piquette, la certitude que le lendemain sera semblable au jour qui s'achève, ne vaudra pas mieux" (Jacob 48).

La peinture de la famille constituée par le grand-père, la mère et les enfants oscille entre l'harmonie quotidienne--aucun conflit n'éclate parmi les membres de la famille; au contraire, ils s'aiment et se respectent--et le sentiment de la précarité des moyens matériels qu'ils éprouvent constamment. Au niveau du récit, la cohabitation de ces deux aspects de la vie des Lhotellier est communiquée par des transitions soudaines comme dans le passage qui suit:

Enfin, il [le grand-père] descendait de sa table avec presque autant de peine qu'il avait eue pour y monter et, tout en frottant ses reins endoloris, il venait s'asseoir avec nous. . . .

Pas plus que manger n'était un plaisir, se coucher n'était pas un repos. Il le faisait toujours, non pas comme un homme fatigué qui s'abandonne au sommeil, escomptant pour le lendemain la joie, mais comme un vaincu qui n'escompte pour le lendemain que de retourner à sa chaîne, . . . qui fuit lâchement dans le sommeil chercher l'oubli que ne lui permettent pas toujours ses rêves...
... Que ne lui permettaient pas toujours ses puces.

Offenserai-je la délicatesse de quiconque, c'est des puces, des punaises, des poux qu'il me faut parler. (LPR, 43)

Il convient de s'arrêter sur cette prise de vue du vieux tailleur³⁵⁰ qui fait vivre sa belle-fille et les enfants-- car le père du narrateur a quitté le foyer en une "fuite moins lâche que naïve devant le malheur."³⁵¹ A partir de "il venait s'asseoir avec nous," chaque énoncé met l'accent sur l'orientation anti-idyllique que suit la narration de la fin d'une journée de travail et de la rencontre familière autour de la table. Dès lors est soulignée la fatigue du grand-père, cause de sa mauvaise humeur à table. Enfin, le récit s'attarde sur une description de la ténacité des punaises puantes qui ont conquis l'écurie où ils habitent et qui semblent renaître "même des flammes..." (LPR, 45). Un rythme s'instaure, dans cette première partie, à la suite de l'intervention de motifs libres statiques--dans cet exemple, les puces qui empêchent de dormir--pour rappeler constamment le motif primordial, donc associé, de la pauvreté qui gâte tout, même le sommeil.

Dans Le Pain des rêves, Romain Rolland trouve un "fond de tragique et de nuit étalé au couteau," lequel est allégé, ci et là, par des "lueurs qui filtrent à travers les

³⁵⁰. Edouard Morot-Sir fait remarquer que "Le pauvre que connaît Guilloux n'est pas le syndi ué bien encadré; il est presque toujours l'artisan, l'ouvrier solitaire, incertain du lendemain." Le personnage du grand-père correspond parfaitement à cette définition. Edouard Morot-Sir, "Ecriture de Louis Guilloux et instauration d'un ordre de la pauvreté," in Colloque de Cerisy, Louis Guilloux éd. J.-L. Jacob (Quimper: Calligrammes, 1986) 234.

³⁵¹. Morot-Sir, in Colloque de Cerisy éd. J.-L. Jacob 234.

fissures, [lesquelles] n'en font que davantage ressortir les épaisseurs de nuit, au fond."³⁵² Cette image de Romain Rolland exprime nettement le caractère des incursions des motifs libres dans le motif associé de la pauvreté. Une de ces "lueurs" est le rêve, dans le sens des idées chimériques auxquelles s'abandonnent parfois le grand-père et Loïc afin de satisfaire, au moins dans leur esprit, des désirs utopiques. Francine Dugast-Portes considère que la rêverie de Loïc "suppose un certain refus du présent, une tentative pour éluder les conflits."³⁵³ Pour sa part, Jean-Louis Jacob affirme que les rêves de Loïc lui permettent de dépasser "cette réalité invincible, de supporter son état d'exil intérieur . . . de compenser, si cela peut être, le manque de pain tout court."³⁵⁴ Ces commentaires définissent tout aussi bien les rêves du grand-père, ceux qu'il a nourris toute sa vie et qu'il garde aussi jalousement que la petite boîte en fer blanc, expression concrète et symbole de ses rêves. Il n'est pas avare, mais il a réussi à amasser une maigre fortune dans la petite boîte. Or, ce n'est pas le montant d'argent dans la cassette

³⁵². Correspondance Louis Guilloux-Romain Rolland. Supplément au Bulletin de l'Association des Amis du fonds Romain Rolland, éd. Bernard Duchatelet (Paris: Association des Amis du fonds Romain Rolland, 1983) 21.

³⁵³. Francine Dugast-Portes, "Le Pain des rêves. Une enfance paradoxale, in Louis Guilloux, éd. Y. Pelletier. Plein Chant 11-12 (1982) 83.

³⁵⁴. Jacob 35.

qui intéresse le récit mais plutôt la question que se pose le narrateur:

A quoi cela pouvait-il lui servir? Quel était son but? Je ne trouvais point de réponse. Des économies, je savais sans doute ce que c'était . . . Mais il ne me paraissait guère que tel fût le but de mon grand-père. (LPR, 110)

Ce passage est représentatif du fonctionnement du système des motifs: la combinaison du motif libre de la cassette du grand-père avec le motif libre du rêve renvoie au motif associé de la pauvreté. Il est intéressant de noter que la mise en jeu de deux motifs libres statiques: le rêve et la cassette, et d'un motif associé statique: la pauvreté, est inséparable du motif associé dynamique primordial: le développement émotionnel de Loïc. L'incident de la cassette, le jour où la mère du narrateur, profitant de l'absence du grand-père, met tout sens dessus dessous pour la trouver, rien que pour "le plaisir de connaître l'endroit de la cassette [et] d'en savoir aussi l'importance" (LPR, 107), donne matière à réflexion à l'enfant sensible qu'est Loïc. Il se souvient de sa propre honte au moment où sa mère trouve la cassette, parce qu'ayant participé à la recherche, avec la joie propre aux enfants, il se rend compte qu'ils ont tous violé le secret du grand-père. L'épisode revêt donc une signification qui dépasse le niveau de l'anecdote: Loïc a honte de leur action parce qu'il sait qu'elle est

malhonnête aux yeux du grand-père. Mais il demeure que cette action lui permet d'entrevoir une dimension de l'esprit de son grand-père qu'il ne soupçonnait pas jusqu'alors. Il se rend compte que son grand-père a une vie intérieure, secrète, qui est la source profonde où le grand-père trouve, jour après jour, la volonté et la force de se sacrifier pour les faire vivre. Une fois adulte, Loïc pense que le rêve du grand-père était de se servir de l'argent épargné pour partir:

depuis lors, j'ai compris plus de choses. Il ne fait pour moi aucun doute qu'en formant ses cassettes, mon grand-père préparait sa fuite: tel était son but véritable et inavoué, la chimère qu'il caressait, tout en sachant bien qu'il ne caressait qu'une chimère et qu'il ne partirait pas du tout. (LPR, 110).

Loïc apprend que l'important, pour certains êtres humains, est de nourrir un rêve. Il pressent que le rêve du grand-père est pour lui comme une nourriture--d'où le titre du roman--qui alimente son esprit et lui permet de supporter la dure réalité, la conviction qu'il ne sortira jamais de la gêne matérielle. Il n'est qu'un pauvre parmi les pauvres de la rue du Tonneau, ceux qui, comme l'écrit Jean-Louis Jacob, ne peuvent pas, ne pourront jamais s'évader de ce bas quartier où, systématiquement, impitoyablement, on les refoule. Ils sont

étrangers, intrus dans la ville, comme voués de toute éternité à une déchéance sociale totale.³⁵⁵

Il faut ajouter que Loïc pressent aussi la nécessité du grand-père de protéger son rêve, tel qu'un secret, parce qu'il est la seule chose qui lui appartient vraiment et profondément; c'est son recoin à lui dans la vie. L'épisode de la cassette apprend à Loïc quelque chose de très important: la différence entre son grand-père et la plupart des pauvres du quartier. En effet, la découverte de la dimension imaginaire du grand-père le porte à s'expliquer des gestes jusqu'alors incompréhensibles en fonction d'une complexité intérieure qu'il avait seulement devinée. Par exemple, Loïc sait que malgré le fait qu'il s'est échiné pendant toute sa vie sur sa table de tailleur, le grand-père ne s'est pas résigné: "Résigné, il ne l'était pas; autrement, je ne lui aurais pas vu, certains soirs, ce visage bouleversé, comme si une excédante question, jamais résolue, se fût encore une fois posée à son esprit." (LPR, 44) Cette question est celle de l'injustice de sa condition. Or, ayant passé la plupart de sa vie active pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle, où il n'y avait que les meneurs qui se révoltaient, sa révolte n'a pu être qu'intérieure. Avec le temps, elle s'est transformée en colère intérieure: "Que de fois n'ai-je pas saisi sur son

³⁵⁵. Jacob 35.

visage les marques de la lutte douloureuse qu'il livrait contre sa colère!" (LPR, 44). La découverte de la dimension imaginaire chez son grand-père revêt une grande importance du point de vue du développement de Loïc. Puisque sa perception de ce qu'il appelle une "force humaine" chez son grand-père est clairement valorisée, elle fait partie de l'horizon idéologique du personnage. En effet, Loïc attribue à cette "force," le fait que le grand-père "conserve encore des richesses" (LPR, 44).

Le rêve de la cassette se dissout le jour où le grand-père donne sa petite fortune à la mère de Loïc, mais, comme ce dernier le soupçonne, un autre rêve, celui du billet de loterie, vient remplacer le précédent:

Comment le grand-père, qui n'entrait jamais chez personne, qui fût mort de faim plutôt que d'aller dîner à l'auberge, comment avait-il trouvé la surprenante audace d'acheter un billet de loterie? Ou qui donc, à sa place s'en était chargé? A qui, au monde, avait-il confié ce secret? Si nous avions su que c'était Tonton! Si nous avions su que dans moins de quinze jours, son billet--oh, il n'en doutait pas--que son billet gagnerait le million. Si nous avions su que, dès le lendemain, il devait acheter le château... Si nous avions su--mais l'ignorions-nous donc?--qu'il allait bientôt mourir? (LPR, 261)

Ce passage témoigne du processus par lequel, à partir d'un motif libre, apparemment anecdotal, l'achat du billet de loterie, le texte a recours, encore une fois, au modèle sémiotique décrit plus haut. En renforçant, par l'emploi du mot "audace," la singularité de l'acte, le motif se voit conférer un caractère exceptionnel. En plus, il est pathétique parce qu'il est associé à la mort du grand-père. Finalement, de par sa dissolution, car il ne gagne pas la loterie, le motif du billet est l'objet d'une attitude idéologique critique: la loterie manipule les pauvres en ceci qu'elle suscite chez eux des rêves qu'elle détruit par la suite. C'est ainsi que ce motif libre dépasse le niveau textuel où il s'inscrit et atteint le niveau idéologique, si bien qu'il rend visible une des données idéologiques qui le constituent. Dans ce passage, le motif libre rappelle le motif associé de la pauvreté qui a poursuivi le grand-père pendant toute sa vie, et le renforce par la figuration de la hantise de la misère jusqu'à la mort du vieil homme--car l'achat du billet se produit quelques jours avant sa mort. Il faut ajouter que le processus qui débouche sur l'ouverture sémiotique-idéologique connote aussi une vertu, peut-être la plus hautement valorisée par les pauvres: la générosité, car le grand-père s'inquiète pour le bien-être de Mado--la mère du narrateur--et des enfants. Alors, son dernier rêve est à la fois son dernier effort généreux pour arracher les siens à la misère. Francine Dugast-Portes

observe, à propos de ce rêve du grand-père: "dans le désarroi de ces derniers jours, [il] rêve de stéréotypes: le billet de loterie, qu'il croit gagnant, l'achat du château qui doit en résulter."³⁵⁶ Il est vrai que, comme le fait remarquer le même critique, le motif du rêve sert à mettre en cause "le cliché . . . de la promotion sociale"³⁵⁷ par l'argent, notion que l'on inculquait à tous les niveaux de la société pendant la Troisième République. Mais au niveau du récit, il est également important de voir dans ce motif une répétition, voire une insistance sur un aspect de l'homme qui a consacré sa vie au dur labeur sans que jamais les fruits aient été à la mesure de son effort. Vu que toute une vie de travail accablant, de sacrifice et de lassitude n'a servi à améliorer sa condition, mais que bien au contraire, "la structure de la société l'a réduit à l'isolement et au désespoir par un processus de différenciation implacable,"³⁵⁸ le grand-père ose, à présent, jouer quitte ou double contre la misère. La vieillesse rend définitive l'exclusion des pauvres de la société, comme le note Jean-Louis Jacob: "la vieillesse . . . accuse l'oppression, précipite le naufrage. Au soir de sa

³⁵⁶. Francine Dugast-Portes, "Le Pain de rêves. Une enfance paradoxale," in Louis Guilloux, éd. Yannick Pelletier. Plein Chant 11-12 (1982): 82.

³⁵⁷. Dugast-Portes 80.

³⁵⁸. Jacob 49.

vie, le grand-père n'a plus guère de choix."³⁵⁹ Son dernier rêve est, effectivement, ce qui lui donne l'"audace" d'acheter le billet. Ce geste généreux constitue un acte inséparable de la vie misérable qu'il a menée, plutôt que la preuve qu'il a été "contaminé"³⁶⁰ par l'idée de la richesse.

Jusqu'ici, la configuration du modèle sémiotique qui se répète à travers le récit, tel que le fait ressortir l'analyse du système de motifs, peut se formuler de la manière suivante: les perceptions de Loïc équivalent à une série de déchiffrages des signes qu'il lit en son grand-père. Alors, les réflexions de Loïc apparaissent comme des structures explicatives posées entre le monde représenté--tel qu'observé par lui--et le lecteur. Ainsi, le sujet du roman est deux fois médiatisé, d'abord, au niveau des motifs tels qu'ils se présentent à Loïc, et ensuite au niveau des pensées qu'il entretient à leur égard. C'est à ce dernier niveau que devient lisible la signification idéologique qui repose, comme il a été signalé, sur la multiplicité de visions intériorisées par Loïc. Cette multiplicité devient constitutive de l'univers romanesque.

Dans cette première partie, il est clair qu'en observant et en assimilant constamment les actions et les gestes de son grand-père, Loïc apprend plus de celui-ci qu'à

³⁵⁹. Jacob 49.

³⁶⁰. Dugast-Portes 82.

travers ses paroles. C'est pourquoi il importe de considérer l'apparition de chaque motif libre au delà de sa fonction anecdotique. Plutôt que des tributaires isolés des motifs associés de la pauvreté et de l'éducation de Loïc, les motifs libres s'entrelacent et se correspondent, comme le démontrent les exemples ci-dessus. C'est dans leur convergence que se tissent les noyaux sémantiques dans lesquels est renfermée la vision du monde que le récit tend à représenter. Jusqu'ici, la vision du monde évoquée s'articule sur: a) le mode de la répétition de gestes routiniers³⁶¹ et b) l'intervention d'épisodes extraordinaires. Autant dans les premiers que dans les seconds, la pauvreté est sans cesse dénotée et connotée.

2. "La Cousine Zabelle": le tragi-comique de la vie

La mort du grand-père occupe une position centrale autant du point de vue compositionnel que par rapport au développement de Loïc. Elle signale la coupure entre les deux parties du roman et le début d'une étape de l'évolution de Loïc caractérisée par sa fréquentation de plusieurs personnages chez la cousine Zabelle. Les nombreuses expériences vécues lors de ses rapports avec eux lui

³⁶¹. Des phrases comme "Il cousait, coupait, taillait, repetassait, fumait et toussait, sans trêve ni repos" (LPR, 31) marquent l'effort que le grand-père met au travail, et le fait qu'il ne peut pas se permettre la moindre interruption, tant ils ont besoin des sous qu'il reçoit.

révèlent des aspects de la vie et des êtres humains qu'il n'aurait connus dans les confins du foyer. A la suite de l'arrivée de la cousine Zabelle, le système de motifs qui règlent la progression du récit vise à signifier un autre aspect de la vision du monde représenté: la diversité des passions humaines et la confusion qu'elles provoquent dans l'esprit de Loïc. Plongé dans un milieu qui se caractérise par un manque de règles de tout ordre, par un relâchement de l'optique morale qui règne chez lui, Loïc se trouve en face d'un monde qui est l'opposé de celui qu'il a toujours connu. Or, le récit apparaît, dans cette seconde partie, chargé d'une variété de motifs contradictoires dont la convergence agit sur la production de sens tout comme dans la première partie. Loïc rencontre, pour la première fois, de nombreux personnages qui l'étonnent d'abord, mais qu'il parvient à comprendre au fur et à mesure qu'avance le récit. Son trajet suit l'orientation tracée par Bakhtine:

Le point de départ, c'est l'actualité . . . A partir de là, de ce monde contemporain multivocal et multilingue, il est possible, par l'expérience et la quête personnelles, de s'orienter dans le monde et dans le temps.³⁶²

Toute une galerie de personnages surgit donc dans la seconde partie, dont les plus intéressants sont le Moco, l'amant de

³⁶². Bakhtine, Esthétique 460.

Zabelle, et Marcelle, la jeune fille qui est initiée au métier de prostituée par Zabelle.

La cousine Zabelle est elle-même une ancienne prostituée qui a épousé le cousin Michel. Après avoir vécu séparés jusqu'à la retraite de Michel, ils arrivent, après la mort du grand-père, accompagnés de l'amant de Zabelle, le Moco, qu'elle fait passer pour son neveu. Loïc la décrit comme un de ces êtres exceptionnels "à qui on ne demande pas de comptes et qui ne s'en demandent pas eux-mêmes." (LPR, 180) Comme règle générale, Zabelle ne pense qu'à son propre bien-être et à son plaisir, mais puisqu'elle aime bien Loïc, elle décide de s'occuper de son éducation: il est censé se rendre chez elle tous les jeudis ayant appris ses leçons par coeur. Ainsi Loïc connaît, dans l'extravagante personne de Zabelle, le goût de l'exotisme, le caprice égoïste, la frivolité et la paresse. Elle lui apprend les bonnes manières à table et comment se tenir devant une jeune fille. Mais c'est surtout le côté cruel de Zabelle qui laisse son empreinte dans l'esprit de Loïc. Il comprend qu'elle aime faire souffrir les gens, et que son mari Michel est sa victime. Cet être faible ne saurait contredire Zabelle, en partie parce qu'il sait que lorsqu'elle est contrariée elle devient une véritable furie. Mais en plus, il semble être atteint d'une sorte d'impuissance qui le rend incapable de se révolter:

Parce que le destin est le destin il ne songeait point à se révolter effectivement contre sa vie. Mais s'il n'était pas libre de rien changer du point de vue de ce qu'un étonnant vocabulaire appelle la "matérialité des faits," son esprit et son coeur, eux, restaient libres et protestaient, n'acceptaient pas une seconde la déchéance à laquelle pourtant il paraissait consentir avec tant de résignation. (LPR, 275)

Michel est un personnage sur lequel flotte la même impression d'inadéquation sociale qui caractérise Cripure. C'est un homme essentiellement bon et entreprenant, mais sa potentialité a été gâtée par son malheureux mariage avec Zabelle. Loïc s'étonne du degré de tolérance que montre Michel envers la cruauté de sa femme. Cette inadéquation d'un personnage à son destin et à sa situation est perçue par Bakhtine comme un trait typique du roman contemporain³⁶³ où le critique voit le symptôme d'une conscience du devenir caractéristique du genre romanesque. Michel typifie cette inadéquation dans la mesure où, étant moralement emprisonné par Zabelle, il est incapable de réaliser la totalité de ses possibilités comme être humain; il est plongé dans la "zone de contact," dirait Bakhtine, entre le

³⁶³. Bakhtine, Esthétique 470.

présent inachevé et le futur, [laquelle] crée la nécessité d'une telle non-coïncidence de l'homme avec lui-même. Toujours demeurent en lui des virtualités irréalisées, des besoins inassouvis.³⁶⁴

Ce commentaire de Bakhtine s'avère particulièrement pertinent pour comprendre la signification de la scène où Zabelle se plaie à martyriser Michel devant plusieurs invités. Le motif de la médaille militaire de Michel introduit ce passage:

Le pauvre Michel était sur la sellette et il y resterait.

Voudrait-on croire qu'ils ne lui ont même pas donné la médaille militaire?

A cette phrase inaugurale d'une série de considérations et de tableaux dont le pauvre Michel connaissait par coeur la succession et l'arrangement, pour en avoir tant de fois souffert le supplice, il comprenait que ses pressentiments ne l'avaient pas trompé et qu'une fois encore il allait devoir "y passer" . . .

--N'ennuie donc pas tes invités avec de pareilles histoires, reprenait-il.

Mon Dieu! N'aurait-on pas dit à l'entendre qu'il était le maître chez-lui! Et même à voir la

³⁶⁴. Bakhtine, Esthétique 470.

cousine, qui semblait admettre la semonce, et baissait la tête, mais pour mieux sourire par en-dessous. Ça mordait si bien!

--Voyons, monsieur Thoraval. Je lui dis tout le temps qu'il est trop modeste, qu'il ne sait pas se défendre. On pensera de lui qu'il n'est pas un homme!

. . . toute ma compassion était pour ce malheureux homme si mal à son aise dans le fauteuil qui n'était qu'un chevalet de torture.

. . . dans le langage allégorique qui est celui de deux vieux époux, cette médaille militaire qu'on avait en effet refusée à Michel bien qu'il la méritât, et dont l'obtention serait venue couronner sa jeunesse de marin, en affirmant combien elle avait été courageuse, cette médaille c'était donc pour ainsi dire le poteau frontière qui séparait deux zones, tranchait deux terres; celle où il avait consenti à se laisser entraîner avec elle comme un esclave, de celle où il avait vécu librement, où il n'avait pas été humilié.

(LPR, 441-43)

L'application du motif libre de la médaille militaire au personnage de Michel porte sur deux réalités dont la découverte, de la part de Loïc, influe sur la vision du monde de celui-ci: d'abord, par l'apparition de ce motif est

mise en relief la cruauté de Zabelle; deuxièmement, la raison pour laquelle Michel refuse de parler de son passé de marin est dévoilée à Loïc. Il sait maintenant que Michel désirait ardemment cette médaille et que non seulement lui a-t-elle été refusée, mais elle est aujourd'hui la cause de sa déroute. Michel appartient au groupe de personnages guillouciens qui apparaissent non seulement opprimés mais aussi déprimés, "qui oscillent," écrit J.-L. Bory, "entre la révolte, les plaisirs amers du cynisme bouffonnant, ou l'incurable désenchantement"; il rappelle le personnage de Kaminsky, dans Le Sang noir. Pour reprendre le motif de la médaille, cet élément, qui a jadis séparé--spirituellement-- les époux, est aussi, paradoxalement, celui qui les unit sur deux plans. D'abord, sur le plan de la diégèse ils demeurent unis parce qu'au lieu d'abandonner Zabelle la première fois qu'elle l'a "blessé pour la vie entière" (LPR, 445) en se moquant de lui au sujet de la médaille, Michel reste avec elle bien qu'il cesse de l'aimer, comme l'explique le récit:

s'il l'avait haïe pour la douleur qu'elle lui avait infligée, quelque chose comme un sentiment de reconnaissance s'était mêlé à cette douleur même en raison des révélations qu'elle lui apportait. C'était plus et moins qu'une trahison de l'amour: une découverte sur la vie (LPR, 445-46)

En second lieu, du point de vue de la narration, le motif de la médaille unit Michel et Zabelle dans le sens qu'il crée l'occasion de l'échange verbal que témoigne Loïc et qui lui permet d'entrevoir le monde intérieur des adultes. Ce motif libre figure donc, parmi ceux qui sont censés, selon Tomachevski, mettre à jour "la complexité des rapports entre les personnages."³⁶⁵ Il est intéressant de constater le double plan sur lequel se joue l'échange verbal entre Zabelle et Michel. L'un est celui de leur confrontation au sujet de la médaille militaire qui devient "le drapeau qu'ils brandiss[ai]ent l'un et l'autre dans leur combat." (LPR, 446). L'autre plan est celui de la vision des autres personnages, lesquels ignorent la lutte qui se déroule devant eux, et que Michel est voué à perdre. Le récit tient compte de cette ambiguïté:

Tout ce qui, dans la scène à deux, tournait à l'humiliation et à l'abaissement du malheureux, elle le faisait en présence des autres, tourner à sa gloire. Elle savait si bien que c'était pour lui le pire supplice! (LPR, 447)

C'est ainsi que le motif libre de la médaille en vient à déclencher le modèle sémiotique qui apparaissait doublement médiatisé dans la première partie du roman. Si dans la première partie les réflexions de Loïc apparaissent comme des structures explicatives situées entre les signes qu'il

³⁶⁵. Tomachevski 293.

interprète chez son grand-père et le lecteur, dans "La cousine Zabelle," le monde qui l'entoure n'est plus univoque mais dialogique: les personnages qu'il observe ne sont pas laconiques comme le grand-père; au contraire, ils parlent, ils s'expriment verbalement sur les événements. Ainsi, tandis que dans la première partie l'apparition des motifs libres porte principalement sur Loïc--dans la mesure où ces motifs n'ont des conséquences que pour lui--, dans "La cousine Zabelle" chaque fois qu'apparaît un motif, dont celui de la médaille militaire est exemplaire, au moins deux personnages sont impliqués.

Ces considérations aident à comprendre l'impression d'hétérogénéité que transmet le récit. Dans ce va-et-vient de personnages, aucun ne démontre l'intégrité morale du grand-père. De fait, une relation antinomique s'établit entre certains motifs des deux parties: aux livres édifiants de la première partie se substituent les livres cochons que Loïc trouve dans la bibliothèque de Zabelle. Aux repas autour d'une table pauvre s'oppose, chez Zabelle, une table ornée de fleurs:

des pâquerettes, quand c'était la saison, des roses, dans un vase au long col, . . . du beurre dans un beurrier, avec son petit couteau exprès, des ronds en rafia sous les carafes, des porte-couteau . . . tout ce luxe me semblait ne pouvoir appartenir qu'à des occasions exceptionnelles, à

la célébration des grandes fêtes, et pourtant il était de tous les jours. (LPR, 119)

De même, faisant pendant au motif du rêve du grand-père vers la fin de la première partie, le récit figure, dans la deuxième, le spectacle de la farce dirigée par Zabelle, "représentation minable," à l'avis de Francine Dugast Portes.³⁶⁶ Ce spectacle vient couronner l'atmosphère théâtrale qui s'insinuait peu à peu lors de l'apparition des motifs libres dans cette seconde partie.

Loïc et sa mère assistent à la représentation que leur offre le ménage à trois que forment Michel, Zabelle et le Moco:

le porte s'ouvrit, et il en jaillit non plus la cousine Zabelle, non plus le cousin Michel et le Moco, mais trois personnages issus de l'abondance des songes ... Ils nous firent une profonde révérence tous les trois, puis au commandement de la cousine, ils se remirent à danser . . .

--Mais c'est carnaval! s'écria ma mère...

Un immense éclat de rire accueillit cette naïve réflexion. (LPR, 473)

Zabelle explique à travers ses rires qu'ils forment une troupe de comédiens qui portera le nom du "Tréteau des Joyeux Vivants" et qu'ils joueront bientôt au théâtre de la ville. Ce qui intéresse particulièrement dans ce motif de la

³⁶⁶. Dugast-Portes 81.

farce est l'inversion de rôles qu'elle provoque, par rapport au rôle qu'ils ont dans le monde romanesque. Dans la farce, la cousine Zabelle est une marquise, le Moco est un riche brésilien marchand de café, et Michel est un "voleur," un "voyou" comme il le dit lui-même. Cette inversion est significative parce que le récit communique les différentes réactions que suscite la farce: la mère de Loïc a pitié de Michel car elle voit, dans le rôle de Michel, encore une humiliation infligée par Zabelle. Pour sa part, Loïc s'extasie à l'idée qu'il aura des billets de faveur au théâtre, et qu'il pourra finalement entrer dans ce lieu rêvé.

Dans une perspective bakhtinienne, la farce peut être envisagée comme métaphorique de la nature des choses que Loïc observe et intériorise chez Zabelle. A l'extrême opposé du monde suranné de la première partie, incarné dans la figure du grand-père, ce monde représente l'actualité, présenté sans aucune distanciation, dans une zone de contact brutal, où l'on peut tout saisir avec ses mains . . . le sujet se déploie avec une liberté exceptionnelle, fantasque.³⁶⁷

C'est précisément la sensation que répand Zabelle, à propos de qui Michel, son mari, dit à la mère de Loïc: "Que veux-tu, elle est fantasque!." Par le personnage de Zabelle, par ses actions, s'introduit l'élément sans lequel le roman ne

³⁶⁷. Bakhtine, Esthétique 460.

serait pas, dirait Bakhtine, un roman, car il manquerait l'actualité, c'est-à-dire le présent, qui est, "par son principe et son essence, inachevé."³⁶⁸ Il est essentiel, cet élément, mais cela ne signifie qu'il est plus important que la représentation du passé, car, comme l'explique Bakhtine,

L'actualité, avec son expérience nouvelle, persiste dans la forme même de la vision, dans sa profondeur, son acuité, son ampleur, sa vivacité; mais elle n'est pas obligée de pénétrer dans le contenu du roman comme une force qui modernise et altère le passé. Car toute actualité importante, sérieuse, a besoin d'une image authentique du passé.³⁶⁹

Sous un tel éclairage, et pour revenir au motif de la farce, il apparaît qu'il signale l'insertion dans le récit, d'encore un autre élément d'ordre évolutif--qui s'ajoute à la personne même de la cousine Zabelle et à toutes ses actions--nécessaire au développement de Loïc. Par l'assimilation de cet ingrédient d'actualité, Loïc s'assimile, en tant que personnage en formation, dans un nouveau contexte du monde romanesque dont il est issu, celui de l'inachevé. La preuve en est que Loïc ne porte pas de jugement de valeur sur la cousine Zabelle et son entourage. Cette étape de son éducation conclut, de façon très

³⁶⁸. Bakhtine, Esthétique 464.

³⁶⁹. Bakhtine, Esthétique 463.

appropriée, au théâtre, où il trouve qu'il est capable, pour la première fois, de voir le visage tragique qui occulte le masque comique.

Si l'on considère la figure aux couleurs épiques du grand-père, qui apparaît "comme le dispensateur de l'eau, du pain, du feu, de la lumière; juché sur sa table de travail, il incarne le juge suprême, même si ses verdicts sont à peine exprimés."³⁷⁰ Il est clair que le vieux tailleur se place au pôle opposé de Zabelle, personnage rabelaisien par excellence. L'antinomie en effet, est frappante: Zabelle enfreint toutes les règles, le grand-père est un modèle de conduite et de dignité, l'amour de la bonne vie chez la cousine va à l'encontre de l'austérité du grand-père, celui-ci sourit à peine, mais avec douceur tandis que Zabelle rit aux éclats. Elle confirme la notion bakhtinienne du rire:

Le rire est un facteur essentiel pour créer cette prémisse de l'intrépidité indispensable à toute approche réaliste du monde. . . . C'est la zone de contact familial et brutal au maximum: rire, injures, coups.³⁷¹

Mais surtout, Zabelle ne saurait se sacrifier pour personne, tandis que, d'après ses actions, et sa caractérisation, le grand-père exhibe les traits qui correspondent à un aspect de la peinture de l'homme du roman folklorique, lequel est,

³⁷⁰. Dugast-Portes 80.

³⁷¹. Bakhtine, Esthétique 458.

selon Bakhtine "grand pour lui-même, non pour le compte de quelqu'un."³⁷² Dans l'esprit de tous les membres de la famille, le grand-père est précisément cet homme de qualité extraordinaire. Bakhtine définit cette qualité comme propre à l'homme franc et honnête qui

grandit pour son propre compte, dans notre monde réel, sans aucune fausse humilité, sans toutes les compensations idéales promises aux pauvres et aux faibles.³⁷³

A la lumière de ces considérations, la valorisation du grand-père à la fin du récit suggère que Loïc n'oublie pas les valeurs qu'il lui a inculquées. De la même manière, il est captivé par le monde fascinant qu'il découvre auprès de la cousine Zabelle. Néanmoins, Loïc apparaît comme le lieu de rencontre des valeurs les plus élevées, qu'il assimile du grand-père, et l'appel des tendances négatives représentées par Zabelle. Le roman peut être considéré comme un diptyque dont chaque volet correspond à chacune des parties. C'est Loïc qui fait la charnière entre les parties, c'est en lui qu'a lieu le dialogue entre le passé du grand-père et le présent de Zabelle.

Loïc porte en lui le souvenir de la morale du grand-père, mais il ressent ce que Bakhtine appelle, dans le roman moderne, "le reflet léger du mouvement qui porte le présent

³⁷². Bakhtine, Esthétique 296.

³⁷³. Bakhtine, Esthétique 297.

à partir du passé vers l'avenir."³⁷⁴ Si le grand-père est le passé, la cousine Zabelle est le présent, confus et cruel mais nécessaire pour la continuité de la vie. Le récit accorde une valeur égale aux expériences de Loïc dans la seconde partie, par rapport à la première, ce qui prouve que la représentation de la vision du monde qu'opère ce roman est foncièrement hétérogène. Or, comme le rappelle Régine Robin, à propos de la notion d'hétérogénéité chez Bakhtine,

L'hétérogène n'est pas simplement hybridité, source de multiplicité heureuse, il est aussi à l'origine de l'inquiétante étrangeté, d'un écartèlement et d'une schizophrénie culturelle.³⁷⁵

Précisément, le roman se clôt lorsque Loïc éprouve cette sensation d'étrangeté. Il ne possède guère la clarté de vision qu'il avait au début du récit. Pendant cette étape de sa vie, et au niveau de son appréciation psycho-affective, le monde s'est compliqué, il a perdu sa perfection, ce que Bakhtine appelle l'aspect "tout prêt," "immuable." Grâce à son contact avec le présent, le monde, l'objet de son observation et lieu de son existence, s'est intégré "dans le

³⁷⁴. Bakhtine, Esthétique 463.

³⁷⁵. Régine Robin, Le Roman mémoriel (Québec: Les Editions du Préambule, 1989) 41-42.

processus inachevé d'un monde en devenir, et il est [maintenant] frappé du sceau de l'imperfection.³⁷⁶

Cette imperfection devient nécessaire et s'inscrit même dans le modèle sémiotique-idéologique du texte, c'est pourquoi elle est lisible chaque fois que le récit reproduit ce modèle à travers le roman. Pour certains critiques, comme Francine Dugast-Portes, cet inachevé s'avère problématique, comme l'atteste son commentaire:

Ainsi l'ouvrage de Louis Guilloux échappe constamment à une définition stable: récit d'enfance stéréotypée, mais placé dans l'espace peu représenté des classes pauvres, il détruit quelques idées reçues; son centre cependant semble se déplacer, le discours revendicatif se dérobe, la dénonciation historique ne s'explicite pas. . . on ne saurait en tirer une explication de l'oeuvre: en aucun cas la configuration du Pain des rêves ne peut apparaître comme l'illustration d'un programme littéraire.³⁷⁷

Voilà la preuve que Guilloux ne s'est pas contenté de créer "un monde neuf en nous montrant la réalité telle que transformée par la vue d'un jeune garçon pauvre."³⁷⁸

Toutefois, contrairement à ce que pense Francine Dugast-

³⁷⁶. Bakhtine, Esthétique 464.

³⁷⁷. Dugast-Portes 87-88.

³⁷⁸. Labrie 136.

Portes, s'il est vrai que ce roman n'illustre pas clairement de programme littéraire, la présence de motifs populistes est indéniable. Les incohérences perçues par Dugast-Portes ne sont pas celles qui résulteraient, d'après elle, de l'apparition de plusieurs modèles qui "se détruisent, s'évident les uns les autres,"³⁷⁹ inscrits dans les divers registres discursifs: politique, ouvrier, bourgeois, de la rédaction scolaire, juridique, et ainsi de suite. Dugast-Portes explique en effet ce qu'elle considère comme l'absence d'un centre stable par l'impossibilité de faire coïncider le réseau de motifs, prétexte littéraire du roman, avec le "discours revendicatif attendu" et avec "la dénonciation historique qui ne s'explique pas." Cette vision ne semble pas tenir compte du fait que le processus de fiction dans Le Pain des rêves s'inscrit dans un paradigme, un modèle du monde qui requiert pour sa représentation une amplitude de vision, la présence de toutes les voix discursives. Néanmoins, ces voix n'en constituent pas le modèle. Si le système textuel--dont la structure des motifs est une composante--n'offre pas une vision idéologique unifiée, ce n'est pas à cause d'une faille ou de ce que Dugast-Portes appelle "le sentiment d'impuissance, de scepticisme qui envahit l'écrivain à ce moment". C'est que l'écriture naît de l'entrecroisement et non pas de la synthèse d'une multiplicité de voix--les

³⁷⁹. Dugast-Portes 85.

"registres" inventoriés par Dugast-Portes--, dont chacune constitue une image idéologique. C'est dans les rapports établis, non seulement aux niveaux spatial, discursif et thématique mais aussi intratextuel (car les deux parties du roman entrent dans un rapport dialogique dans la mesure où les expériences vécues séparément dans chaque partie sont incorporées et intériorisées dans l'esprit de Loïc) qu'est ancré le modèle sémiotique-idéologique de Le Pain des rêves.

Le Pain des rêves nous semble admettre

l'identification générique modulatrice de: roman populiste "de l'évolution d'une sensibilité." Ce roman, qui marque la conclusion du cycle populiste de Guilloux, ajoute encore des modulations au genre dont celle qui a fait l'objet de l'analyse dans ce chapitre n'est certes pas exclusive. Voilà qui confirme la notion de Schaeffer d'après qui, "la problématique générique [est] irréductible à une problématique de classification"³⁸⁰ étant donné que "Les classes génériques sont très souvent des classes impures, et seule une analyse détaillée peut faire la part de la place respective qu'y prennent les relations hypertextuelles."³⁸¹

³⁸⁰. Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire? 172.

³⁸¹. Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire? 173-74.

CONCLUSION

Dans une lettre à Anne Roche-Calmettes, Louis Guilloux explique pourquoi il n'a pas écrit Le Blé, roman qui aurait été la suite de Le Sang noir et dont le héros aurait été Lucien Bourcier, le personnage qui part pour la Russie à la fin de Le Sang noir, et qui aurait, d'après Guilloux, "montré l'autre volet des choses, [il aurait été] 'l'homme en construction'."³⁸² La raison pour laquelle il n'a pas écrit ce roman, affirme Guilloux, est qu'en 1936 l'insurrection franquiste en Espagne l'a mené à remettre en question ce projet qu'il a, par la suite, abandonné. Cette réponse de Guilloux n'est pas aussi claire qu'on la voudrait, et il est juste de se demander, avec Anne Roche-Calmettes, si l'abandon de Le Blé ne se rattacherait aussi à la modification, chez Guilloux, d'une vision idéalisée de la Révolution bolchevique au retour de son voyage en Russie avec Gide en 1936. A l'avis de Maurice Rieuneau:

S'il [Guilloux] n'a pas pu écrire Le Blé, n'est-ce pas qu'il devait ou bien soumettre son Lucien Bourcier à l'épreuve de la désillusion, et par là même trahir l'intention profonde de son projet, ou bien la maintenir, mais au prix de quelle cécité, dans une utopie révolutionnaire inaltérable où il

³⁸². Cité par Anne Roche-Calmettes 15.

avait jeté sa révolte contre la guerre, la mort et leurs complices?³⁸³

Il est, en effet, significatif qu'un roman aussi pregnant de révolte sociale que Le Sang noir ait été suivi d'un roman comme Le Pain des rêves, où la configuration du héros à l'intérieur du monde qu'il importe d'améliorer diffère radicalement de celle de Le Sang noir. Lors de son entrée dans le monde des adultes, Loïc apprend qu'un pauvre hère comme son grand-père possède des valeurs morales et une dignité humaine qu'il importe de sauvegarder. En même temps, il se rend compte que la dignité est menacée par les conditions de vie que l'ordre social établi impose aux pauvres. Il en découle, au fur et à mesure qu'avance le récit, une valorisation du concept d'évolution sociale. Or, cette valorisation est médiatisée, chez Loïc, par l'intellect et par l'affection et non pas par l'idée d'une révolte qui ne peut s'actualiser qu'ailleurs.³⁸⁴ Une comparaison entre Loïc et Lucien révèle que si la Russie représente pour Lucien avant tout, comme l'écrit Maurice Rieuneau, "les chances de la vie,"³⁸⁵ Loïc se voit plongé dans un approfondissement du monde hic et nunc lors duquel

³⁸³. Rieuneau, Guerre et révolution 386.

³⁸⁴. On se rappellera que, comme l'observe Jean-Louis Bory, Le Sang noir ne se termine pas sur le suicide de Cripure et les sanglots de Maïa--mais sur le départ du jeune Lucien. La dernière image du livre est celle d'un bateau qui a levé l'ancre (Bory 107-13).

³⁸⁵. Rieuneau, Guerre et révolution 384.

il apprend à se méfier des mythologies radieuses.³⁸⁶ Dans ce sens, il est juste d'affirmer qu'il entre, dans l'horizon idéologique de Loïc, plus de subtilité que ne démontre Lucien. Quant à François Quéré, de La Maison du peuple, s'il ressemble plutôt à Lucien qu'à Loïc, il faudrait tout de même nuancer ce rapprochement étant donné que François choisit l'action syndicaliste dans sa propre ville, qu'il commence à construire la Maison du peuple, et que l'impression d'inachevé à la fin du roman se doit à l'arrivée de la guerre. D'ailleurs, une comparaison, même hâtive, de François avec Loïc démontre combien s'est accrue la complexité de la vision du monde représenté dans les romans de cette période de quinze ans dans l'oeuvre de Louis Guilloux. Il s'agit maintenant d'explicitier en quoi les romans écrits après Le Pain des rêves semblent perdre leur empreinte populiste, laquelle avait coexisté, comme il a été indiqué au cours de cette thèse, avec des traits aussi variés que ceux de l'idylle,³⁸⁷ du Bildungsroman,³⁸⁸ du roman folklorique³⁸⁹ et de la farce.³⁹⁰

³⁸⁶. Il apprend, vers la fin du roman, que l'image qu'il s'était formée de l'extravagante et éblouissante cousine Zabelle avant l'arrivée de celle-ci était incomplète: il découvre son tréfonds de cruauté.

³⁸⁷. La Maison du peuple, Angéline, et Le Pain des rêves.

³⁸⁸. Le Pain des rêves.

³⁸⁹. La Maison du peuple et Le Pain des rêves.

³⁹⁰. Le Sang noir et Le Pain des rêves.

En 1949, sept ans après la parution de Le Pain des rêves, Louis Guilloux publie Le Jeu de Patience, roman pour lequel il reçoit le Prix Renaudot. Tout en reconnaissant ses mérites, la plupart des critiques estiment que ce roman "phénoménal"³⁹¹ est carrément déconcertant, surtout en raison de sa conception formelle. R.-M. Desnues fait écho à ceux qui ont:

dit leur agacement devant l'incohérence du récit, l'embrouillement des intrigues [qui exigent] une collaboration constante avec l'auteur pour mettre en place les morceaux épars du puzzle.³⁹²

Pour sa part, M. Thiébault se demande: "Pourquoi faut-il qu'il [Guilloux] travaille en ivoirier chinois? Qu'il monte des frégates dans des bouteilles?"³⁹³ Léon Thoorens décèle, dans Le Jeu de patience, d'importantes transformations qui marquent, d'après lui, l'abandon de certains traits. Bien que le critique n'utilise pas le mot, ce sont les traits populistes qu'il voit disparaître dans ce roman:

Le Jeu de patience apparaît, dès à présent comme une oeuvre rupture. Il semble que, désormais,

³⁹¹. L'expression est de Robert Kemp, "La Vie des livres. Un roman phénoménal," Nouvelles littéraires 6 oct. 1949: 2.

³⁹². Desnues 392. La comparaison de ce roman avec un "puzzle" apparaît dans R.-M. Albérès, Histoire du roman moderne (Paris: Albin Michel, 1962) 177.

³⁹³. M. Thiébault, "Quatre romans," Revue de Paris déc. 1949: 173.

Louis Guilloux ait renoncé à traduire une certaine inquiétude, une certaine révolte, pour se vouer à des recherches d'où le souci de témoignage, à première vue, est absent.³⁹⁴

L'aspect formel le plus développé, solide étayage de la vaste construction qu'est ce roman, est celui de la dimension temporelle. En effet, les procédés d'écriture mis en oeuvre s'orientent vers un enchevêtrement de la chronologie d'où se dégage une multiplicité d'effets de sens. A ce propos, G. R. Strickland observe:

It is also, in form, a very different kind of novel and one that could be described superficially as Guilloux's own version of A la Recherche du temps perdu. If the question he is asking is how he can judge or even know other people or gauge the significance of their lives, it is not, however, in a spirit of Proustian confidence that we never can, and that all we can be sure of is their capacity to disconcert us.³⁹⁵

Cette pertinente comparaison du roman de Guilloux avec l'oeuvre de Proust est davantage précisée par J. H. King, d'après qui Le Jeu de patience se situe à mi-chemin entre la

³⁹⁴. Léon Thoorens, "Approche de Louis Guilloux," Revue nouvell. 15 juin 1954: 610.

³⁹⁵. Strickland 174-75.

représentation du temps subjectif chez Proust et celle du temps objectif chez Tolstoï.³⁹⁶ Le critique fait noter que si dans La Guerre et la paix l'expérience individuelle n'est pas aussi intense que chez Proust, ce manque est compensé par l'intensité du rapport entre l'individu et l'événement historique. Dans ce sens, le caractère intermédiaire de la dimension temporelle dans Le Jeu de patience revêt une importance primordiale dans le repérage des traits qui se sont substitués aux principaux éléments populistes.

Dans Le Jeu de patience, les marques distinctives qui démontrent que l'écriture de Guilloux a évolué sont étroitement liées au fonctionnement de la complexe dimension temporelle, comme l'atteste le nombre considérable d'études qu'elle a suscitées depuis la parution du roman.³⁹⁷ Au niveau de la diégèse, ces particularités surgissent lors d'une tentative double de la part du narrateur: celle de la reconstruction de son propre être par le travail de la mémoire, et celle de la reconstruction d'une longue et turbulente période du passé d'une société. Cette tentative met en jeu deux facettes du temps: l'une intérieure, celle de la conscience individuelle "whose meaning is to be sought

³⁹⁶. J. H. King, "Louis Guilloux's Le Jeu de patience: Time and the Novelist," Trivium 8 (1973): 41.

³⁹⁷. Les principaux articles incluent: Yann Le Guet, "Le Jeu de patience. Le temps mode d'emploi" Plein Chant 11-12 (1982): 80-102; J. H. King, "Louis Guilloux's Le Jeu de patience"; René Etiemble, "Jeu de patience ou kaléïdoscope?" C'est le Bouquet! (Paris: Gallimard, 1967) 252-63.

within the context of each individual's experience,"³⁹⁸ et l'autre extérieure, le temps des horloges et du monde qui en dépend. Le Jeu de patience oscille entre ces deux aspects temporels: en même temps que le narrateur classifie et ordonne minutieusement les événements d'un passé qui se concentre autour de deux grands moments, 1912 et 1943, il écrit sa "Chronique." A ce propos, Yann Le Guet observe:

Il est possible d'interpréter le titre de l'ouvrage [Le Jeu de patience] de deux manières. Ce serait un "jeu de patience" pour le lecteur qui aurait à démêler un écheveau savamment emmêlé par un auteur désireux de brouiller les cartes, qui aurait, somme toute, écrit trois oeuvres correspondant aux trois niveaux de l'écriture, puis les aurait redécoupées et mélangées dans un désordre étudié.³⁹⁹

Le troisième niveau de l'écriture dont parle Le Guet serait le niveau du temps contemporain à l'écriture, 1947. Ce niveau est aussi important que les autres car le journal qu'écrit le narrateur à présent doit un jour devenir sa "Chronique" du passé.

Cette technique d'extension désordonnée du sujet à travers une période de plus ou moins trente cinq ans s'oppose au procédé de condensation de la durée dans Le Sang

³⁹⁸. King, "Louis Guilloux's Le Jeu de patience" 41.

³⁹⁹. Le Guet 92-93.

noir, où tout se passe en vingt-quatre heures. Or, comme le fait remarquer Régine Robin, "la façon dont la fiction traite la chronologie a . . . des significations fondamentales à la fois sur le plan esthétique et idéologique."⁴⁰⁰ Sur le premier plan, une des significations fondamentales de la structure chronologique de Le Jeu de patience se rattache au rôle narratif qu'elle s'attribue. En effet, la nature chaotique de la chronologie vient renforcer l'impossibilité où se voit le narrateur d'ordonner les différentes périodes dont il se souvient en ordre séquentiel. Ainsi, il y a juxtaposition des troubles politiques qui ont jalonné les années trente et des événements qui ont précédé l'arrivée de la guerre de 14. Néanmoins, le rythme entrecoupé et rapide dû aux errances de la chronologie alterne avec le rythme lent qui accompagne le récit de l'existence léthargique de certains personnages dont le seul souci est de "travailler, manger, dormir" (LJP, 71). Ils ne connaissent d'autres interruptions que les naissances, les mariages et les décès. Il est clair que la question du temps hante l'esprit du narrateur et que page après page, Le Jeu de patience contemple, comme à travers une lunette de kaléidoscope,⁴⁰¹ une complexe question de

⁴⁰⁰. Régine Robin, "De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique," Littérature 70 (1988): 101.

⁴⁰¹. Dans son article "Jeu de patience ou kaléidoscope," René Etiemble affirme que ce roman n'est ni jeu de patience, parce que le critique "cherche en vain la forme à recomposer",

fond: le sens d'urgence qu'instille dans l'esprit du narrateur, le constat de la fuite du temps. Mais ce sentiment est ancré autant dans la réalité sociale que dans la réalité de la vie privée de l'individu. C'est là où la chronologie vient à amorcer des significations au deuxième niveau proposé par Régine Robin: l'idéologique. Cette constatation s'avère capitale pour comprendre en quoi ce roman signale la perte de l'empreinte populiste dans l'oeuvre de Guilloux.

A propos des héros de Guilloux dans les romans écrits avant la fin de la guerre de 39, J. H. King affirme:

In short, Guilloux's working class heroes look like working class heroes and speak like working class heroes. One may object to such reliance on typologies [which] provide . . . a stylization of the world which ignores its complexity. But, on the other hand, . . . the art of fiction consists in translating a necessarily partial view into sufficiently intense images which correspond to the novelist's "obsessions."⁴⁰²

ni kaléidoscope car ce jeu "garantit que jamais je n'épuiserai les possibles combinaisons" (Etiemble 260-61). Le chercheur littéraire d'aujourd'hui, disposant d'outils d'analyse qui lui permettent d'étudier des niveaux textuels qui demeureraient inexplorés il y a vingt ans, trouve dans Le Jeu de patience un des romans les plus féconds du point de vue herméneutique. Alors, aujourd'hui, l'image du kaléidoscope ne saurait être plus juste.

⁴⁰². King, "Louis Guilloux's Working-Class Novels" 73-74.

Suivant cette lignée de réflexion, si dans les romans écrits entre 1927 et 1942 l'"obsession qui décolore tout le reste"⁴⁰³ est la misère--autant matérielle que morale--, à partir de 1949, avec Le Jeu de patience, cette idée fixe⁴⁰⁴ cède la place à l'approfondissement des répercussions, dans la vie des individus, non seulement des événements historiques mais aussi de leurs expériences privées.⁴⁰⁵ Dans Le Jeu de patience, la structure temporelle assure l'interrelation implicite dans ce double objectif puisque le récit se concentre tantôt sur une époque où les événements historiques jouent un rôle primordial--les troubles politiques entre 1934-1944--, tantôt sur la période précédente, au cours de laquelle ce que J.H. King appelle "the mundane eccentricities of Zabelle and her bizarre entourage"⁴⁰⁶ figurent au premier plan. Ce va-et-vient entre les graves affaires politiques et les événements banals de la vie de Zabelle résulte en une fusion d'époques dans l'esprit du lecteur, comme le note J.H. King:

403. Roche-Calmettes 11.

404. A propos de "l'obsession" du romancier, Guilloux affirme: "Le romancier est un obsédé. Son art consiste à traduire son obsession en images. C'est probablement pour cela qu'il écrit" ("Notes sur le roman" 5).

405. Guilloux devait continuer à développer cette esthétique comme l'attestent La Confrontation (1967) et Coco perdu (1978).

406. King, "Louis Guilloux's Le Jeu de patience" 52.

When we read about the thirties and the Second World War, our absorption in historical events and in individuals as a function of them is constantly interrupted by references to Cousine Zabelle; the narrator reminds us all the time of another aspect of life.⁴⁰⁷

En d'autres termes, Le Jeu de patience est peuplé d'hommes et de femmes qui luttent et qui souffrent, mais les chômeurs comme François Quéré, les déclassés comme Loïc, les désespérés comme Cripure, n'occupent pas la place prépondérante qu'ils ont dans les romans précédents.

D'ailleurs, comme le note Gilles Labrie,

Les envolées du Pain des rêves et du Sang noir dans le rêve et le monde de l'imagination sont absentes. L'imagination joue ici un rôle comme dans toute création artistique, mais le chroniqueur nous tient plus près du concret.⁴⁰⁸

Dans Le Jeu de patience, le conflit idéologique représenté s'articule sur le schème du choix. En effet, la répétition de ce schème tout au long du texte, sous forme de réflexions du narrateur au sujet du dilemme du choix, a une conséquence à l'intérieur de la diégèse, en tant que prétexte littéraire de l'écriture de la Chronique par le narrateur. En même temps, ce schème a des conséquences au niveau textuel en ce

⁴⁰⁷. King, "Louis Guilloux's Le Jeu de patience" 52.

⁴⁰⁸. Labrie 150.

qu'il assure la continuation du roman lui-même. En bref, Le Jeu de patience relève d'un abandon de a) le souci de rendre, à travers l'oeuvre, "une morale qui reflèterait celle de la vie elle-même"⁴⁰⁹; b) la recherche d'un "art direct et direct, synthétique,"⁴¹⁰ et c) l'idée souvent répétée dans les écrits théoriques populistes, que "l'incertitude, l'imprécision," n'ont aucune place dans le roman. Le Jeu de patience, modèle d'ouverture vers de multiples possibilités à tous les niveaux textuels, va à l'encontre du populisme.

A partir du moment où le texte est envisagé comme un objet social, le problème se pose, comme le fait remarquer Régine Robin, de le faire tout en le saisissant "comme singularité, comme remise en question des questionnements dominants."⁴¹¹ La lecture bakhtinienne des romans de Guilloux révèle l'important processus idéologique amorcé par ces textes dont l'originalité et la valeur repose, paradoxalement, sur une absence: ils apparaissent dépourvus d'un "supersystème du narrateur." Cette expression désigne, d'après Susan Suleiman, le niveau narratif depuis lequel le narrateur "fonctionne comme le représentant d'un "supersystème" idéologique qui hiérarchise les systèmes

409. Lemonnier, Populisme 97.

410. Lemonnier, Populisme 98.

411. Robin, 100.

partiels représentés par les acteurs."⁴¹² Ce système figure dans les romans que Bakhtine appelle monologiques, où c'est la pensée affirmée qui régit l'organisation narrative et "l'unité de ton idéologique."⁴¹³ Les romans étudiés relèvent, au contraire, d'une pensée dialogique en vertu de la multiplicité de voix qui s'y rencontrent et du fait qu'elles conservent toutes une certaine autorité. En effet, si dans Le Sang noir, par exemple, Lucien Bourcier représente l'homme futur, le révolté qui quitte sa ville pour la Russie de Lénine, il porte toutefois avec lui comme les échos de la voix de Cripure, son ancien maître.

C'est par cette dimension dialogique que ces romans dépassent les objectifs fixés par Lemonnier et Thérive. Le goût de la justice, la révolte contre l'inégalité des classes et la peinture sympathique des petites gens que recherche le populisme sont là, sans exaltation, sans didactisme gratuit, comme dans la période populiste. Mais Le Jeu de patience inaugure une esthétique qui exhibe les vices et les vertus de tous les personnages, issus d'une variété de milieux différents, alors qu'ils doivent faire face à des circonstances extrêmes. C'est en quoi cette écriture évoque tantôt Tolstoï, tantôt Dostoïevski, comme le fait noter Edouard Prigent:

⁴¹². Susan Suleiman, Le Roman à thèse (Paris: P.U.F., 1983) 87-88.

⁴¹³, Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski 121.

Guilloux prend par rapport à son personnage et nous fait prendre une sorte de recul qui lui assure une existence plus forte. L'écrivain en parle de telle façon qu'on en oublie de penser qu'il est sa propre créature . . . Il entre dans notre vie véritablement comme un autre . . . Cette façon de faire est spécialement chère à Dostoïevski.⁴¹⁴

Romain Rolland lui aussi voit l'influence des romanciers russes dans l'oeuvre guillouciennne, en particulier dans Le Sang noir, témoin une de ses lettres à Guilloux:

Mon cher Guilloux

. . . Votre livre⁴¹⁵ est extraordinaire. Il me faut remonter aux romans russes de ma jeunesse, pour retrouver un livre qui m'ait fait une impression aussi inattendue et aussi forte.⁴¹⁶

Deux jours plus tard, dans une lettre à Jean Guéhenno, Romain Rolland écrit: "J'ai été saisi par le roman de Guilloux: Le Sang noir. Il y a là je ne sais quoi du génie

⁴¹⁴. Edouard Prigent, "Domaine russe," Plein Chant 157.

⁴¹⁵. Bernard Duchatelet précise dans une note en bas de la page: "Le Sang noir, Paris, Gallimard, 1935." L'exemplaire envoyé par Louis Guilloux porte cette dédicace: "à Romain Rolland/ avec la profonde/ affection de/ Louis Guilloux" (Correspondance Louis Guilloux-Romain Rolland, éd. Bernard Duchatelet, 17).

⁴¹⁶. Lettre du 14 nov. 1935. Correspondance Louis Guilloux-Romain Rolland, éd. Bernard Duchatelet, 16.

russe transfusé dans les veines de la province française."⁴¹⁷ Pour sa part, Germaine Castel écrit:

Louis Guilloux apportait à ses amis [les "Vorticistes," à Paris pendant les années vingt] la Bretagne et la Russie. La Bretagne, parce qu'il était de Saint Briec, la Russie, parce qu'il connaissait parfaitement la littérature russe. Il pensait et parlait russe comme la grand-mère d'André Chamson pensait et parlait selon la Bible, sans savoir l'hébreu.⁴¹⁸

Camus compare La Maison du peuple et Compagnons à Maître et Serviteur et à La Mort d'Ivan Ilitch de Tolstoï, dans la préface à ces deux romans.⁴¹⁹ Quant aux comparaisons avec Dostoïevski, il est vrai que les personnages guillouciens apparaissent, tout comme les humiliés de Dostoïevski, dans un contexte essentiellement collectif. Ils se placent, eux aussi, "aux antipodes de la culture de la solitude principielle sans issue"⁴²⁰; ce ne sont pas, en d'autres termes, des êtres autosuffisants. Le commentaire de Todorov

⁴¹⁷. Note de Bernard Duchatelet en bas de la lettre de Romain Rolland à Guilloux (Correspondance Louis Guilloux-Romain Rolland 17).

⁴¹⁸. Germaine Castel, André Chamson et l'histoire. Une philosophie de la paix (Aix-en-Provence: Edisud, 1980) 95.

⁴¹⁹. La Maison du peuple (Paris: Grasset, 1953) 12.

⁴²⁰. Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski 19.

sur Dostoïevski peut aussi bien définir la pluralité de la rencontre idéologique des romans étudiés:

Dostoïevski est exceptionnel en ce qu'il représente simultanément et sur le même plan plusieurs consciences, les unes aussi convaincantes que les autres; mais il n'en a pas moins, en tant que romancier, une foi dans la vérité comme horizon ultime."⁴²¹

Régine Robin définit ce qui reste dans l'esprit du lecteur après avoir lu un roman comme:

tous ces éléments qui transcendent les problématiques de la détermination sociale et du modèle communicationnel. Ce support des fantasmes individuels et collectifs, cette matière première mémorielle . . . un certain traitement de la langue"⁴²²

Si ceci peut correspondre à ce que Bakhtine appelle une foi en la vérité, alors nous nous sentons libre d'affirmer que les romans étudiés transmettent la foi dans la vérité de leur auteur à un moment donné dans son évolution de romancier. Cette foi en la capacité de l'écriture de suggérer plutôt que d'enseigner relève d'une lutte idéologique dans la mesure où cette écriture admet une

⁴²¹. T. Todorov, préface à L'esthétique de la création, 17.

⁴²². Régine Robin, "De la sociologie de la littérature" 108.

pluralité de voix et qu'elle met en scène une confrontation de ces voix. Etant l'arène où se déroule l'indispensable conflit idéologique, le roman polyphonique est intérieurement inachevé, comme le fait remarquer Régine Robin, car sa polyphonie "fait éclater le monde des certitudes, des vérités, et de l'homogénéité."⁴²³ Sans elle, l'oeuvre resterait enfermée dans un inutile relativisme ou dans un dogmatisme inefficace, comme l'explique Bakhtine:

Il faut dire que le relativisme comme le dogmatisme excluent également toute discussion, tout dialogue authentique, en les rendant soit inutiles (le relativisme), soit impossibles (le dogmatisme).⁴²⁴

L'analyse des romans de Guilloux qui questionnent le monde selon des modalités spécifiques, aide à comprendre ce qu'ils expriment du rapport de l'homme au réel. L'interprétation de l'analyse est une tentative de faire passer le sens d'une langue encodée dans une langue explicative qui veut donner à voir ce que la littérature ne dit jamais d'une manière transparente.

⁴²³. Robin, Le Réalisme socialiste (Paris: Payot, 1986) 176.

⁴²⁴. Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski 93.

Appendice 1

Extraits de Populisme

de Léon Lemonnier

Le roman est fait pour donner une image concrète de la vie, il n'est point fait pour résoudre toutes les questions que la vie soulève. . . .

Quand tous les gens à idées auront renoncé au roman, alors, apparaîtra cette vérité élémentaire que tant d'encre a fini par obscurcir: le roman est un art, précisément parce qu'il rejette toute pensée spéculative, et qu'il n'a d'autre but que créer de la vie avec ses mots, comme la peinture avec les couleurs. . . .

Dans la foule des hommes qui passent, il n'y a pas deux visages, pas deux âmes qui se ressemblent.

Ce sont tous ces aspects de la vie que le romancier doit retrouver. Il faut que, le livre fermé, les personnages se lèvent et accompagnent le lecteur; ou plutôt, il faut qu'il continue de le suivre, dans le milieu même où ils vivent encore; il faut qu'ils aient pour lui autant de réalité que les êtres de chair qu'il rencontre chaque jour.
. . . .

Il faut défendre le roman contre tous ceux qui le déforment. . . .

Si le roman ne peut se renouveler qu'en se purifiant, en devenant autonome comme l'art de Maupassant, il aura, sur un point, rejeté le scientisme de Zola. . . .

Le romanesque peut rebuter certains tempéraments, quand on lui soumet tout. Il est dangereux quand il est seul dans un livre, mais il est peut-être plus dangereux encore quand il tend à s'assimiler la morale et la réalité sociale. La morale doit être impliquée dans l'oeuvre d'art comme dans la vie elle-même; elle doit être secrète, non point apparente. . . .

Peut-être pourrait-on rêver d'un art plus discret et synthétique, qui saisirait le réel en bloc, sans intention de faire rire ou pleurer et qui transposerait d'un seul mouvement échappant à l'analyse et ne trahissant aucun procédé. . . .

D'abord, il faut de la hardiesse dans le choix des sujets: ne pas fuir un certain cynisme sans apprêts et une certaine trivialité--j'ose le mot-- le bon goût. Et surtout, en finir avec les personnages du beau monde, les pécores qui n'ont d'autre occupation que de se mettre du rouge, les oisifs qui cherchent à pratiquer des vices soi-disant élégants. Il faut peindre les petites gens, les gens médiocres qui sont la masse de la société et dont la vie, elle aussi, compte des drames. . . .

Au début d'août 1929, Thérive et moi eûmes une entrevue au cours de laquelle nous nous mîmes d'accord sur

le nom à donner au mouvement. Il fut d'abord question d'humilisme; mais humiliste ressemblait fâcheusement à humoriste, et il avait le tort, selon Thérive, d'évoquer les livres bélants et larmoyants de Charles-Louis Philippe. Il fut ensuite question de démotisme, mais le mot me parut trop savant, et obscur pour la plupart des gens. Alors, le populisme nous séduisit: il était clair et frappant. . . .

On a présumé, d'autre part, opposer au populisme la littérature prolétarienne. M. Henri Poulaille s'est fait l'éloquent avocat de cette thèse. Or, il a établi une liste de littératures prolétariennes, et elle contient des bourgeois notables. La littérature prolétarienne n'est donc pas faite nécessairement par les prolétaires. Si je comprends bien, elle est faite pour eux, non point pour leur lecture, mais pour la défense de leurs droits. . . . Nous ne croyons pas que les réformes sociales soient le but premier de l'écrivain. Au fond, ce que nous reprochent les tenants de la littérature prolétarienne, c'est de n'être pas révolutionnaires. . . .

Le goût de la justice, la révolte généreuse contre l'inégalité des classes peuvent mener un écrivain à rechercher le peuple. C'est le cas, par exemple, de Louis Guilloux. Plus occupé de politique que de littérature, ayant en horreur toutes les contraintes, mêmes celles d'un parti trop discipliné, son oeuvre de socialiste révolutionnaire l'a poussé à écrire cette Maison du Peuple qui est l'un des

meilleurs livres que l'on ait consacrés à la vie des petites gens des villes. . . .

Le littérateur populiste n'est donc pas nécessairement issu du peuple. Il n'écrit pas non plus nécessairement pour le peuple. Il vaudrait mieux certes, que l'une et l'autre conditions fussent remplies. Mais il peut suffire, à la rigueur, de prendre le peuple pour sujet.

Comment dès lors l'envisager? Le romancier nouveau doit, comme Huysmans, faire rentrer le mysticisme dans le domaine du roman. Il doit étudier, non seulement les gestes et les métiers des personnages, mais encore leurs croyances obscures et secrètes. . . .

Si on examine les oeuvres qui se réclament de l'école populiste, on s'apercevra vite que le mysticisme des simples est au premier rang des sujets traités. C'est évidemment le cas pour les deux derniers romans d'André Thérive: Sans âme et Le Charbon ardent. . . .

Le mouvement apparaît non seulement comme le naturalisme appliqué au mysticisme, mais encore comme l'héritier de toutes les croyances du peuple, comme une tentative pour romancer le folklore. Faire revivre l'âme populaire, tel est un de ses buts. S'il s'attache au roman historique, il pourra peut-être négliger le pittoresque et le bric-à-brac de Walter Scott, pour retrouver l'atmosphère morale. . . .

Le populisme a donc un double aspect. D'une part il dépeint les ouvriers tels qu'ils apparaissent à l'observateur contemporain; et d'autre part, il va chercher, dans l'âme populaire, ce qu'elle peut contenir de plus secret. . . .

Ce fut l'erreur des naturalistes de prendre le peuple pour un troupeau bestial, en proie à ses instincts et à ses appétits. Nous croyons qu'il est possible de le peindre autrement, en montrant, avec ses qualités, la pittoresque rudesse de sa vie. . . .

Le pessimisme sans grandeur est démodé. Cette antipathie mesquine et tatillonne que les naturalistes éprouvaient pour leurs personnages nous choque, autant que leur besoin maladif de tout diminuer, de tout rétrécir, de tout souiller. . . .

Notre mouvement est d'abord une réaction contre la littérature d'analyse, contre l'esthétisme, contre tout ce qu'on est convenu d'appeler la littérature moderne. Nous avons choisi ce mot de populisme, parce qu'il nous a paru former la plus violente antithèse avec ce qui nous répugne le plus, le snobisme. Comme les gens du peuple, nous avons horreur de toute pose.

Nous voulons que le style se garde de la préciosité. Un mot doit s'entendre sans cette méprise que voulait Verlaine. Une image ne doit pas être recherchée pour elle-

même, et surtout, elle ne doit point laisser le lecteur bouche bée devant l'ingéniosité de l'écrivain. . . .

Et quel que soit le sujet traité, fût-ce la peinture des gens du monde, de grâce, finissons-en avec cette psychologie emberlificotée, avec ce pot-pourri de vices qui n'ont jamais existé que dans les maisons spéciales. . . .

De quelque côté que l'on envisage, le populisme est un appel à une art plus large que celui que l'on a vu pratiquer généralement pendant ces dernières années. . . .

Nous n'avons qu'un mot d'ordre, celui que nous ne nous laissons pas de répéter: nous voulons faire vrai, et non point bizarre.

Nous objectera-t-on que ce que nous prenons pour le vrai n'est qu'une apparence un peu simplistique et que ce que nous appelons le bizarre est en réalité une vérité plus complexe et plus profonde? Alors, nous répondrons que, s'il y a deux vérités, nous préférons la plus robuste, la plus "peuple". . . .

L'artiste doit se tenir en contact avec tous, avec la société, avec la foule, avec le peuple.

Le populisme est un retour à la raison, qui est la commune mesure entre les hommes.

Appendice 2

VILLE DE SAINT-BRIEUC PROJET DE MAISON DU PEUPLE Rapport du Camarade Hinault (extraits)

Nécessité et but d'une Maison du peuple.

Dans différentes villes déjà les ouvriers se sont réunis et ont bâti un monument commun dénommé la Maison du Peuple. C'est dans cette maison qu'ils ont placé les magasins et les bureaux des organisations ouvrières. Cette méthode a l'avantage d'unir plus étroitement l'ouvrier sous la bannière de l'émancipation; cet immeuble, fruit de son travail et de son labeur, l'ouvrier l'aime, il s'y attache et se fait un point d'honneur d'avoir contribué à son édifice. Saint-Brieuc compte à l'heure actuelle 5 coopératives de production ou édification, 2 coopératives de consommation, lesquelles sont en train de fusionner et formeront par la suite un groupement puissant; des syndicats dans presque toutes les corporations, une caisse ouvrière de crédit. Ces organisations appelées souvent à se réunir ne possèdent comme salle commune que la Bourse du travail, local exigü, incommode et insalubre.

Il nous paraît indispensable que ces groupements possèdent leur siège social dans un bâtiment qui serait leur propriété collective. Il y aurait là comme une fédération communale représentée légalement par une société anonyme ayant pour titre "La Maison du Peuple".(...)

Elle doit rendre ses services à l'homme depuis son début dans la vie jusqu'à la vieillesse. C'est à la Maison du Peuple que l'enfant passera ses loisirs et qu'il pourra s'y développer physiquement et moralement; il y trouvera en effet les agrès d'entraînement aux jeux physiques; d'autre part, il y suivra des cours complémentaires de l'école, il apprendra le sens réel de la vie économique et sociale.

L'adolescent, l'apprenti, l'ouvrier y trouveront également les moyens de distraction, de perfectionnement et d'éducation en rapport avec l'âge et les aptitudes: cours de dessin, français, espéranto, calcul, comptabilité, etc.

La fréquentation de la Maison du Peuple formera des citoyens conscients, éclairés sur les véritables intérêts de la classe ouvrière, aptes à étudier et préparer les réformes nécessaires au progrès social. C'est encore à la Maison du Peuple que les femmes, les jeunes filles viendront passer les longues et monotones soirées d'hiver: outre qu'elles y trouveraient une agréable diversion aux soins de ménage, les premières y apprécieraient davantage les efforts et les sentiments de leurs maris, les secondes y feraient leur éducation de futures femmes et pourraient acquérir

l'expérience nécessaire de faits et des choses. C'est encore à la Maison du Peuple que les vieillards viendraient adoucir leurs dernières années. Là, jouant avec les enfants, éduquant les adolescents, discutant avec les hommes mûrs, ils apprécieraient davantage les bienfaits d'une société bien comprise. (...)

Les débits empestés sont les temples abrutissants des travailleurs, en face d'eux, comme aussi en face des logis du mal et du vice doit se dresser superbe la citadelle de l'émancipation ouvrière, aux larges portes où l'air et la lumière comme la vérité entrent à flots, où le bien-être sera la propriété de tous, où la joie et le bonheur règneront en maîtres, où les coeurs se réconforteront mutuellement et se raffermiront pour la lutte contre la misère, où l'esprit libre de toute entrave pourra élaborer à son aise la société de demain.

Ce qu'elle doit être au point de vue monument.

(...) Pour être aménagée de façon à répondre à tous ces besoins, la Maison du Peuple doit être relativement grande. Un grand magasin pour la coopérative de consommation: épicerie, charcuterie, mercerie et les divers services seraient au rez-de-chaussée ainsi que l'atelier et la librairie de la coopérative d'impression; au premier des salles de lecture, de jeux, une grande pièce servant aux conférences diverses, aux spectacles, aux représentations de

famille, aux bals animés et joyeux. Puis les bureaux des coopératives de production de la caisse ouvrière de crédit, du secrétariat populaire; au deuxième étage, les chambres syndicales, ainsi que les salles servant aux réunions corporatives, un dortoir pour les ouvriers de passage; derrière un préau pour la gymnastique, une salle pour les bains et les douches. Certes la construction d'un bâtiment semblable demande beaucoup de travail et surtout de l'ordre et de la ténacité. (...)

(Le côté pratique.)

(...) Nous sommes sans doute tous d'accord sur l'avis que la Maison du Peuple doit être au centre ou tout près du centre de la ville; et ici surgit cette grave question du terrain, d'où la première et principale difficulté de l'édification de la Maison du Peuple. Il est malheureusement trop réel que la population ouvrière de Saint-Brieuc, si unie soit-elle, si désireuse aussi soit-elle de réussir, ne pourra s'imposer un aussi lourd sacrifice que l'achat du terrain ainsi placé: force lui sera donc de faire appel à une collectivité plus riche et cette collectivité ne peut être commune. (...)

Ensuite, possesseurs d'un terrain et d'un certain nombre de matériaux nous pourrions contracter un emprunt garanti par l'immeuble. Nous pourrions tenter cette

opération près de l'Etat par l'intervention du Ministre du travail et de la prévoyance sociale.

Cet emprunt nous permettrait l'achat des matériaux. Quant à la main-d'oeuvre, nous possédons suffisamment d'éléments pour faire un bâtiment solide et beau. Les coopératives de production étant appelés à y avoir leur siège et récoltant par là même quelques avantages de la Maison du Peuple, pourraient y mettre une équipe d'ouvriers à des conditions spéciales. Cette équipe serait renforcée les soirs d'été et les jours disponibles par tous les autres ouvriers. Ce n'est donc pas la main d'oeuvre qui manquerait et je crois superflu de m'arrêter à ce détail. (...)

BIBLIOGRAPHIE

I. Textes

a) Oeuvres de Louis Guilloux

La Maison du peuple. 1927. Paris: Grasset, 1986.

(collection: Les Cahiers rouges)

La Maison du peuple, suivi de Compagnons. "Avant-propos"

d'Albert Camus. Paris: Grasset, 1953.

Dossier confidentiel. Paris: Grasset, 1930.

Compagnons. Paris: Grasset, 1931.

Souvenirs sur Georges Palante. Saint-Brieuc: Aubert, 1931.

Hyménée. Paris: Grasset, 1932.

Angé+na. Paris: Grasset, 1934.

Le Sang noir. Paris: Gallimard, 1934.

Le Sang noir. Paris: Le Club français du livre, 1964.

Le Sang noir. Préface d'André Malraux. Paris: Club du
meilleur livre, 1955.

Le Pain des rêves. Paris: Gallimard, 1942.

Le Jeu de patience. Paris: Gallimard, 1949.

Absent de Paris. Paris: Gallimard, 1952.

Parpagnacco, ou la conjuration. Paris: Gallimard, 1954.

Les Batailles perdues. Paris: Gallimard, 1960.

Cripure, pièce en trois parties. Paris: Gallimard, 1962.

La Confrontation. Paris: Gallimard, 1967.

Salido, suivi de C.K. Joe! Paris: Gallimard, 1976.

Coco perdu, essai de voix. Paris: Gallimard, 1978.

Carnets 1921-1944. Paris: Gallimard, 1978.

Carnets 1944-1974. Paris: Gallimard, 1982.

L'Herbe d'oubli. Texte et annotations par Françoise Lambert. Paris: Gallimard, 1984.

b) Articles de Louis Guilloux

"A propos de Jules Vallès." Nouvelle Revue française 35
(1930):437-43.

"Une collaboration joyeuse et fertile." Bref 105 (1967):
16.

"D'un voyage en U.R.S.S." Nouvelle Revue française nov.
1951: 244-51.

"Jeux de patience ou jeux de hasard." Nouvelles littéraires
22 juin 1950: 6.

"Notes 1935." Nouvelle Revue française 135 (1964): 568-70.

"Notes sur le roman." Europe 157 (1936): 5-9.

"Le pain des rêves." Nouvelle Revue française 336 (1942):
155-78.

Préface. Enfance. Par Maxime Gorki. Trans. D. Davydoff et
P. Pauliat. Paris: Librairie Générale Française,
1964.

Préface. Maître et serviteur, suivi de Le Père Serge, Le
Cheval, Le Diable, Polikouchka. Par Léon Tolstoï

Trans. Boris de Schloezer et Gustave Aucouturier.

Paris: Librairie Générale Française, 1967.

c) Traduction faite par Guilloux

Steinbeck, John. Les Pâturages du ciel. Paris: Gallimard, 1948.

d) Textes de romanciers populistes

Chamson, André. L'Année des vaincus. Paris: Grasset, 1934.

---. La Galère. Paris: Gallimard, 1939.

---. Il faut vivre vieux. Paris: Grasset, 1984.

---. Rien qu'un témoignage. Paris: Grasset, 1937.

Dabit, Eugène. L'Hôtel du nord. Paris: Denoël, 1929.

---. L'Ile. Paris: Gallimard, 1934.

---. Journal intime: 1928-1936. Paris: Gallimard, 1939.

---. Petit Louis. 1930. Paris: Gallimard, 1988.

---. Villa Oasis ou Le faux bourgeois. Paris: Gallimard, 1932. ---. La Zone verte. Paris: Gallimard, 1935.

Lemonnier, Léon. La femme sans péché. Paris: Flammarion, 1927.

---. Manifeste du roman populiste. Paris: Jacques Bernard, 1929.

---. Populisme. Paris: La Renaissance du Livre, 1931.

Poulaille, Henri. Nouvel Age littéraire. Paris: Valois, 1930.

---. "Musées du soir." L'Homme réel mai 1934.

Thérive, André. Anna. Paris: Grasset, 1932.

---. Le Charbon ardent. Paris: Grasset, 1929.

---. Noir et Or. Paris: Grasset, 1930.

II. Critique

a) Sur Louis Guilloux

Abirached, Robert. "La Confrontation." Nouvelle Revue française 31 (1968): 926-27.

"A Lyon, la troupe du Cothurne crée Cripure, de Louis Guilloux." Le Monde 5-6 févr. 1967: 16.

Attoun, Lucien. "Cripure de Louis Guilloux. Mise en scène de Marcel Maréchal pour le Nouveau Théâtre National de Marseille." Nouvelles littéraires 26 janv. 1968: 28-29.

Aury, Dominique. "Au plus près de sa voix. Les Carnets de Louis Guilloux." Nouvelle Revue française 356 (1982): 86-91.

Baroche, Christiane. "Une brassée de gerbes contre l'oubli." Quinzaine littéraire 1er déc. 1984: 6.

Béguin, Albert. "Chronique ou roman." Empé 6 (1949): 74-78.

Blanzat, Jean. "Les Batailles perdues." Figaro littéraire 4 juin 1960: 14.

Bloch-Michel, Jean. "La Confrontation de Louis Guilloux." Preuves 207 (1968): 84-90.

- Blanc, Jean. "Moments littéraires. La Confrontation de Louis Guilloux." Gazette littéraire 2-3 mars 1968: 27.
- Bonnefoy, Claude. "Je et tous les autres (Salido et O.K. Joe!)." Nouvelles littéraires 29 avril 1976: 5.
- Bory, Jean-Louis. "La difficulté d'être vrai." Nouvelles littéraires 23 oct. 1980: 40.
- . "Louis Guilloux ou une voix humaine." Tout feu tout flamme. Paris: Julliard, 1966. 107-13.
- Brodin, Pierre. "Louis Guilloux". Présences contemporaines. Littérature 1. Paris: Debresse, 1956. 195-204.
- Brombert, Victor. "Louis Guilloux and the Myth of Cripure." The Intellectual Hero: Studies in the French Novel. 1960, 1961. Chicago: Chicago UP, 1964. 119-33.
- Burguet, Frantz-André. "Coco perdu." Magazine littéraire 136-37 (1978): 57.
- Calo, Giovanni. "Palante." Revista d'Italia 29 (1926): 198-221.
- Caunes, Antoine de. "Louis Guilloux et l'herbe d'oubli. Propos recueillis." Quinzaine littéraire: 1er juin 1976: 7.
- Chevrel, Yves. "Guilloux et la tradition du monologue intérieur. A propos de Coco perdu (1978)." Beiträge zur Romanischen Philologie 25 (1986): 185-90.
- Conchon, Georges. "Le dernier acte: Prix national des Lettres." Nouvelles littéraires 7 déc. 1967: 3.

- "Cripure a 30 ans." Nouvel Observateur 10-16 nov. 1965: 30-31.
- Dabit, Eugène. "Louis Guilloux: Angéline." Europe 34 (1934): 448-49.
- . "Louis Guilloux: Compagnons." Europe 27 (1931): 261-62. Debreuille, Jean-Yves. "L'épreuve de vérité. Positivité de la guerre dans deux romans pacifistes, Le Grand Troupeau, Le Sang noir." La Guerre et la paix dans les lettres françaises, de la guerre du Rif à la guerre d'Espagne (1925-1939). Reims, Presses universitaires de Reims, 1983. 198-206.
- Descaves, Pierre. "Les Batailles perdues." Table ronde 153 (1960): 166-67.
- Desnues, R.-M. "Louis Guilloux." Livres et lectures 2 (1957): 389-93.
- Despert, Jehan. "Guilloux ou la violence du coeur." Cahiers de l'Iroise 30 (1983): 1-3.
- Dhôtel, André. "Entretiens du polyèdre: Louis Guilloux." Etudes 330 (1969): 83-103.
- Duchatelet, Bernard, éd. Correspondance Louis Guilloux-Romain Rolland (1927-1943). Supplément au Bulletin de l'Association des Amis du fonds Romain Rolland. Université de Paris, 1983.
- Dugast-Portes, Francine. "Le pain des rêves. Une enfance paradoxale." In Louis Guilloux, éd. Yannick

- Pelletier. Numéro spécial de Plein Chant 11 12 (1982): 77-88.
- Enckell, Pierre. "Il est plus que jamais urgent de lire Louis Guilloux." Nouvelles littéraires 23 oct. 1980: 40.
- Etiemble, René. "Jeu de patience ou kaléidoscope?" C'est le bouquet!. Paris: Gallimard, 1967. 252-63.
- Ezine, Jean-Louis, éd. "Mon siècle sans rancune. Un entretien avec Louis Guilloux. Propos recueillis par Jean-Louis Ezine." Nouvelles littéraires 16 juin 1977: 3-5.
- Ezine, Jean-Louis. "Un Guilloux chasse l'autre." Nouvelles littéraires 18 mai 1978: 5.
- . "La difficulté d'être vrai." Nouvelles littéraires 23 oct. 1980: 40.
- Fernier, Gérard. "Louis Guilloux et Albert Camus ou une amitié HORS du commun." Cahiers de l'Iroise 30 (1983): 222-25.
- . "Louis Guilloux [Entretien]." Les Ecrivains sur la sellette. Paris: Seuil, 1981.
- Fougère, Jean. "Louis Guilloux." Nouvelle Revue française 345 (1942): 616-20.
- Gamarra, Pierre. "Guilloux." Europe 621-22 (1981): 212-13.
- Gaugeard, Jean. "Tendre biographie." Quinzaine littéraire 15 févr. 1968: 3.

- "Going to Seed." Times Literary Supplement 22 août 1968: 894.
- Greene, Francis J. "Louis Guilloux's Le Sang noir: A Prefiguration of Sartre's La Nausée." French Review 43 (1969) 205-14.
- . "Louis Guilloux: A Thematic Study." Diss. Rutgers U, 1970.
- Grenier, Jean. "Cripure: tragédie d'un homme et d'un événement." Bref 105 (1967): 14-15.
- . "Louis Guilloux écrit: une collaboration joyeuse et fertile." Bref 105 (1967): 16.
- Grenier, Nicole. "Louis Guilloux à Nice: une consécration inattendue." Bulletin du livre 25 avril 1978: 109-10.
- Guéhenno, Jean. "Littérature prolétarienne (II)." Europe 15 févr. 1932: 111-15.
- Guérin, Jean-Yves. "Guilloux." Esprit 47-48 (1980): 203-04.
- Hamon, André-Georges. "Yannick Pelletier ou la réparation d'une injustice criante." La Bretagne à Paris 6 juin 1975.
- "Imaginative Onlooker." Times Literary Supplement 24 mars 1950: 181.
- Jacob, Jean-Louis. Louis Guilloux: romancier du peuple. Paris: Noroît, 1983.
- Jacob, Jean-Louis, éd. Colloque de Cerisy. Louis Guilloux. Quimper: Calligrammes, 1986.

- Kanters, Robert. "Le compagnon Guilloux." Figaro littéraire 25 févr. 1968: 17-18.
- Kemp, Robert. "La vie des livres: un roman phénoménal." Nouvelles littéraires 6 oct. 1949: 2.
- Kilborn, Mary C. "The Theme of Suffering in the Works of Louis Guilloux." Nottingham French Studies 17.2 (1978): 44-59.
- King, J. H. "Louis Guilloux's Ambiguous Epic: Le Sang noir." Forum for Modern Language Studies 8 (1972): 1-14.
- . "Louis Guilloux's Le Jeu de patience: Time and the Novelist." Trivium 8 (1973): 40-55.
- . "Louis Guilloux's Working-Class Novels: Some Problems of Social Realism." Modern Language Review 68 (1973): 69-76.
- . "The Novels of Louis Guilloux." Diss. Cambridge U, 1969-70.
- Kovacs, Laurand. "Cocu perdu." Nouvelle revue française 51 (1978): 104-08.
- Labrie, Gilles Raphaël. "Les Romans de Louis Guilloux." Thèse. U of Massachusetts, 1971.
- Le Clec'h, Guy. "A Orléans, quand on parle de culture..., on pense à Guilloux." Figaro littéraire 28 oct. 1968: 28.
- . "Les rêves de Guilloux. Une interview." Figaro littéraire 11 déc. 1967: 24-25.

Lefèvre, Frédéric. "Une heure avec M. Louis Guilloux."

Nouvelles littéraires 21 déc. 1935: 4.

Le Guiet, Yann. "Le Jeu de patience. Le temps mode d'emploi." In Louis Guilloux, éd. Yannick Pelletier.

Numéro spécial de Plein Chant 11-12 (1982): 80-102.

Louis Guilloux. Dossier rassemblé et présenté par Yannick Pelletier. Numéro spécial de Plein Chant 11-12

(1982): 1-252.

"Louis Guilloux. Grand Prix National des Lettres."

Quinzaine littéraire 15-31 déc. 1967: 7.

Malraux, André. "En marge d'Hyménée par Louis Guilloux."

Europe 29 (1932): 304-07.

---. "Le sens de la mort." Marianne 20 nov. 1935. Repris dans Louis Guilloux, éd. Yannick Pelletier. Plein-

Chant 11-12 (1982): 65-68.

Mambrino, Jean. "Cripure, par le Nouveau Théâtre National de Marseille." Etudes 348 (1978): 370-71.

Mansau, Andrée. "L'initiation à Venise de Louis Guilloux à Alejo Carpentier." Récifs 5 (1983): 109-14.

Marcel, Gabriel. "Le jusqu'aboutisme de l'énorme."

Nouvelles littéraires 20 avril 1967: 13.

Maréchal, Marcel. "Faire la synthèse des enseignements et des préoccupations de nos aînés." Bref 103 (1967):

26.

Marissel, André. "Coco perdu." Esprit 75 (1978): 188-89.

- Martin du Thiel, J.-M. "Hommage à Louis Guilloux. Du Sang noir à Cripure. Les travers du bourgeois. Entretien avec Louis Guilloux." Bref 103 (1967): 24-25.
- Matthews Green, Mary Jean. Louis Guilloux. An Artisan of Language. York, S. Carolina: French Literature Publications Company, 1980.
- Morot-Sir, Edouard. "L'écriture-réverie selon Louis Guilloux." Romance Notes 25 (1984): 87-94.
- Nadeau, Maurice. "A propos de Louis Guilloux et de J.-P. Sartre. Le romancier et ses personnages." Mercure de France 307 (1949): 698-703. Repris dans Littérature présente. Paris: Corrêa, 1952.
- . "Le vieil homme et ses frères." Quinzaine littéraire 16 mars 1978: 4.
- Nourissier, François. "Louis Guilloux, La Maison du peuple." Les Nouvelles littéraires 30 janv. 1969: 2.
- Pelletier, Yannick. "A la recherche des grands symboles dans la littérature. Ombre et lumière dans l'oeuvre romanesque de Louis Guilloux." Humanisme 107 (1975): 27-28.
- . "Un homme simplement homme." Quinzaine littéraire 1er nov. 1980: 5-6.
- . "Louis Guilloux, observateur minutieux et visionnaire lyrique." Armor-Magazine 45 (1973): 29.
- . "Peut-on rester clerc face aux malheurs de ce temps?" Quinzaine littéraire 16 juillet 1982: 8-9.

- . Thèmes et symboles dans l'œuvre romanesque de Louis Guilloux. Paris: Klincksieck, 1979.
- Peyre, Henri. "Louis Guilloux." French Novelists of Today. New York: Oxford UP, 1967.
- Prigent, Edouard. Louis Guilloux [textes choisis]. Saint-Brieuc: Presses universitaires de Bretagne, 1971.
- Redfern, W. D. "Not To Be Forgotten." Times Literary Supplement 4 janv. 1985: 14.
- . "Political Novel and Art of Simplicity." Journal of European Studies 1 (1971): 115-27.
- Rieuneau, Maurice. "Louis Guilloux, Le Sang noir." Roman et société. Paris: Armand Colin, 1973. 117-20.
- Roche-Calmettes, Anne. "Pour un Louis Guilloux et son temps." Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines d'Aix 44 (1968): 7-31.
- Roudaut, Jean. "Louis Guilloux et son mot de passe." Quinzaine littéraire 1er déc. 1978: 6.
- Roy, Claude. "Guilloux." Nouvelle Revue française 336 (1981): 109-13.
- Sarraute, Claude. "Cripure de Louis Guilloux au Théâtre du Cothurne." Le Monde 14 févr. 1967: 14.
- Schreiber, Boris. "Salido, O.K. Joe!" Nouvelle Revue française 284 (1976): 108-10.
- Sénart, Philippe. "Cripure (Espace Cardin)." Nouvelle Revue des deux mondes avril-juin 1978: 192-93.

- Sigaux, Gilbert. "La Confrontation de Louis Guilloux." Preuves 270 (1960): 84-90.
- . "L'espoir et son contraire." Preuves 114 (1960): 84-86.
- Simon, Pierre-Henri. "La Confrontation de Louis Guilloux." Le Monde 21 févr. 1968: I; 7 mars 1968: 12.
- Strickland, G. R. "The Novels of Louis Guilloux. A Recommendation." Cambridge Quarterly 5 (1970): 159-80.
- Thiébault, M. "Quatre romans." Revue de Paris déc. 1949: 172-73.
- Thomas, Henri. "Coco perdu, essai de voix." Nouvelles littéraires 16 mars 1978: 23.
- Thoorens, Léon. "Approche de Louis Guilloux." Revue nouvelle 10.6 (1954): 603-13.
- Tournier, Jacques. "Louis Guilloux, Parpagnacco ou la conjuration." Table ronde 82 (1954): 164-66.
- Urvoy, Jacques. "Rencontres avec Louis Guilloux." Ecrits de Paris 409 (1981): 102-04.
- "The World of Louis Guilloux." Times Literary Supplement 26 mars 1954: xii.
- Wurmser, André. "Et de moi-même à moi..." Lettres françaises 28 févr. 1968: 6.
- . "Un Jeu de patience." Lettres françaises 5 oct. 1949: 3.

Zand, Nicole. "A Lyon, la troupe du Cothurne crée Cripure, de Louis Guilloux." Le Monde 5-6 févr. 1967: 16.

b) Etudes générales

Adereth, M. Commitment in Modern French Literature. New York: Schocken Books, 1968.

Albérès, R.-M. Histoire du roman moderne. Paris: Albin Michel, 1962.

Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris: P.U.F., 1958.

Bakhtine, Mikhaïl. Esthétique et théorie du roman. 1975. Paris: Gallimard, 1975.

---. The Formal Method in Literary Theory. 1928. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

---. Le Marxisme et la philosophie du langage. 1929. Paris: Minuit, 1977.

---. L'Oeuvre de François Rabelais et la culture au moyen âge et sous la Renaissance Paris: Gallimard, 1970.

---. La Poétique de Dostoïevski. 1929. Paris: Seuil, 1970.

Barthes, Roland. Critique et vérité. Paris: Seuil, 1966.

---. "L'effet de réel." Communications 11 (1968) 84-89.

Bertrand, Denis. L'Espace et le sens. Paris: Hatier; Amsterdam: Benjamins, 1985.

Boisson, Marius. "Populisme, nouvelle école." Comoedia 6 sept. 1929.

- Bourneuf, Roland, et Réal Ouellet. L'Univers du roman. Paris: P.U.F., 1972.
- Brée, Germaine, et Edouard Morot-Sir. Du Surréalisme à l'empire de la critique. Paris: Arthaud, 1984.
- Bremond, Claude. "Concept et thème." Poétique 64 (1985): 415-23.
- Camus, Albert. L'Homme révolté. Paris: Gallimard, 1951.
- Castel, Germaine. André Chamson et l'histoire. Aix-en-Provence: Edisud, 1980.
- Caute, David. Communism and the French Intellectuals 1914-1960. London: André Deutsch, 1964.
- Cohn, Dorrit, et Gérard Genette. "Nouveaux nouveaux discours du récit." Poétique 61 (1985): 101-09.
- Crouzet, Michel. "Sur la topographie de La Chartreuse de Parme et sur le rapport des lieux et des lieux communs," in Espaces romanesques. Paris: P.U.F., 1982. 99-139.
- Dauphin, J.-P. et H. Godard. éds. Cahiers Céline. Céline et l'actualité littéraire. Paris. Gallimard, 1976.
- Derrida, Jacques. "La loi du genre/The Law of Genre," Glyph: Textual Studies 7. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1980. 176-201.
- Dubois, Jacques. L'Assommoir de Zola. Paris: Larousse, 1973.

- Duchet, Claude. "Réflexions sur les rapports du roman et de la société," in Roman et société. Paris: Armand Colin, 1973.
- . "Le trou des bouches noires. Parole, société, révolution dans Germinal." Littérature 24 (1976): 11-39.
- "Enquête sur la littérature prolétarienne." Monde 20 sept. 1928.
- Flower, J. E. Literature and the Left in France. Canberra: Macmillan; Australian National University, 1983.
- Genette, Gérard. Figures. Paris: Seuil, 1967.
- . Figures II. Paris: Seuil, 1969.
- . Figures III. Paris: Seuil, 1972.
- . Introduction à l'architexte. Paris: Seuil, 1979.
- . Nouveau discours du récit. Paris: Seuil, 1983.
- Genette, Gérard, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer, Robert Scholes, Wolf Dieter Stempel, Karl Viëtor. Théorie des genres. Paris: Seuil, 1986.
- Gide, André. "Littérature et révolution." Commune nov. 1934. Repris dans Littérature engagée. Paris: Gallimard, 1950.
- Goncourt, Edmond et Jules de. "Préface de la première édition." Germinie Lacerteux. 1864. Paris: Charpentier, 1911. v-viii.
- Green, Mary Jean. "The Legacy of Les Caves du Vatican." Kentucky Romance Quarterly 26 (1979): 115-21.

- Greimas, A. J. Maupassant. La Sémiotique du texte: exercices pratiques. Paris: Seuil, 1976.
- Greimas, A. J., et J. Courtés. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1979.
- Guéhenno, Jean. Journal d'un homme de quarante ans. Paris: Grasset, 1934.
- Guide des prix littéraires. Paris: Cercle de la Librairie, 1966.
- Guide des prix littéraires, mise à jour. Paris: Cercle de la Librairie, 1971.
- Hamon, Philippe. Le Personnel du roman. Genève: Droz, 1983.
- Jakobson, Roman. Essais de linguistique générale. Paris: Minuit, 1973.
- Jacquemin, Georges. De Jules Vallès à Jean Guéhenno. Petits portraits d'écrivains socialistes ou progressistes. Paris: Editions de la Dryade, 1969.
- Jameson, Fredric. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Karsz, Saul. Théorie et politique: Louis Althusser. Paris: Fayard, 1974.
- Kibédi Varga, Aron. "Le roman est un anti-roman."
Littérature 48 (1982): 3-20.
- Laurent, Jacques. Roman du roman. Paris: Gallimard, 1977.

- Lejeune, Philippe. Le Pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975.
- Mitterand, Henri. Le Discours du roman. Paris: P.U.F., 1980.
- . Le Regard et le signe. Paris: P.U.F., 1987.
- . Zola. L'histoire et la fiction. Paris: P.U.F., 1990.
- Nadeau, Maurice. Le Roman français depuis la guerre. Paris: Gallimard, 1970.
- O'Neill, Patrick. The Comedy of Entropy. Toronto: Toronto UP, 1990.
- Onimus, Jean. "L'expression du temps dans le roman contemporain." Revue de Littérature comparée 28.3 (1954): 299-317.
- Palante, Georges. Les antinomies entre l'individu et la société. Paris: Alcan, 1913.
- . Combat pour l'individu. Paris: Alcan, 1904.
- . Pessimisme et individualisme. Paris: Alcan, 1914.
- Pomeau, René. "Guerre et roman dans l'entre-deux-guerres." Revue des Sciences humaines 109 (1963): 77-95.
- Prince, Gerald. "Thématiser." Poétique 64 (1985): 425-33.
- Ragon, Michel. Les Ecrivains du peuple. Paris: Vigneau, 1947.
- . Histoire de la littérature ouvrière du moyen âge à nos jours. Paris: Les Editions ouvrières, 1953.

- Raimond, Michel. La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt. Paris: José Corti, 1966.
- Rieuneau, Maurice. Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939. Paris: Klincksieck, 1974.
- Robin, Régine. Le Réalisme socialiste. Paris: Payot, 1986.
- . Le Roman mémoriel. Québec: Les Editions du Préambule, 1989.
- . "De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique." Littérature 70 (1988): 99-109.
- Rolland, Romain. Quinze ans de combat 1919-34. Paris: Rieder, 1935.
- Roman et société. Actes du Colloque du 6 novembre 1971. Paris: Armand Colin, 1973.
- Sarraute, Natalie. L'Ere du soupçon. 1956. Paris: Gallimard, 1974.
- Schaeffer, Jean-Marie. "Du texte au genre," Poétique 50 (1983): 3-18. Repris dans Théorie des genres. Paris: Seuil, 1986. 179-205.
- . Qu'est-ce qu'un genre littéraire? Paris: Seuil, 1989.
- Searle, John. "Taxinomie des actes illocutoires." Sens et expression. Trans. Joël Proust. Paris: Minuit, 1982.
- Selivanosky, A. "La littérature prolétarienne de M. Poulaille." Littérature de la révolution mondiale 3 (1931).

- Shklovsky, Victor. "Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary," in Russian Formalist Criticism: Four Essays. Ed. Lee T. Lemon et Marion J. Reis. Lincoln: U of Nebraska Press, 1965. 25-57.
- Simon, Pierre-Henri. L'Homme en procès. 1950. Neuchâtel: La Baconnière, 1961.
- Soviet Writers' Congress 1934. Ed. H. G. Scott. London: Lawrence & Wishart, 1977.
- Spitzer, Leo. Etudes de style. Paris: Gallimard, 1970.
- Starobinski, Jean. La Relation critique. Paris: Gallimard, 1974.
- Steiner, George. "Sartre in Purgatory." Times Literary Supplement 3 mai 1991: 3-4.
- Suleiman, Susan. Le Roman à thèse. Paris: P.U.F., 1983.
- Suleiman, Susan, éd. Pour une nouvelle culture. Textes réunis et présentés par Susan Suleiman. Paris: Grasset, 1971.
- Swales, Martin. The German Bildungsroman from Wieland to Hesse. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1978.
- Todorov, Tzvetan, éd. et trad. Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes. Paris: Seuil, 1965.
- Todorov, T., et O. Ducrot. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris: Seuil, 1972.
- Trousson, Raymond. Thèmes et mythes. Questions de méthode. Bruxelles: Ed. de l'Université de Bruxelles, 1981.
- Vailland, Roger. Drôle de jeu. Paris: Corrèa, 1945.

van Baak, J. J. The Place of Space in Narration.

Amsterdam: Rodopi, 1983.

Weisz, Pierre. Incarnations du roman. La Réalité et les formes. Saint-Aquilin-de-Passy (Eure): Mallier, 1973.

Zola, Emile. "Notes générales sur la marche de l'oeuvre."
Vol. 5 of Les Rougon-Macquart. Ed. Armand Lanoux et
Henri Mitterand. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la
Pléiade, 1967. 1738-41.

---. Préface. L'Assommoir. In vol. 3 of Les Rougon-
Macquart. Ed. Armand Lanoux et Henri Mitterand.
Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.
373-74.