Document generated on 06/01/2025 4:03 a.m.

Études littéraires

Douze cent mille de Luc Durtain : un roman populiste avant la lettre ?
Luc Durtain's *Douze cent mille* : an early populist novel ?

Alexis Buffet

Volume 44, Number 2, Summer 2013

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1023760ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1023760ar

See table of contents

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)
1708-9069 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Buffet, A. (2013). *Douze cent mille* de Luc Durtain : un roman populiste avant la lettre ? *Études littéraires*, *44*(2), 53–70. https://doi.org/10.7202/1023760ar

Article abstract

Begun in the trenches, Luc Durtain's first novel, *Douze cent mille*, is published in 1922. An established poet who advocates unanimism and is a familiar face at the Abbaye de Créteil, Durtain belongs to the "new generation" that orbits Jules Romains and counters the ramblings of symbolism with a rekindled description of reality and the masses. Such a thematic filiation explains his embracing the populist movement along with his friends Romains and Duhamel (all three would eventually be on the jury for the Populist Novel Award). *Douze cent mille* is a particularly dense social fable, the goal of which is to depict the "post-war necessity" of "earning one's keep". Opposing the excessive analyses of bourgeois novels, and beyond a mere exacting description of the working masses' daily drudgery, Durtain's work is an aggressive satire of the idle bourgeoisie and snobbism as seen through the trials besetting Bongrand, a positive hero and modern picaro. Eschewing partisanship, yet openly supportive of the socialist movement, *Douze cent mille* bridges the worlds of money and war. It also points to the upcoming populist doctrine, seemingly unwittingly putting forth all of its aporias.

Tous droits réservés © Université Laval, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

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

Alexis Buffet

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

Luc Durtain, *D'homme à homme*

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

Durtain illustre avec ce roman, et avec quelques années d'avance, le projet populiste qui repose sur « l'opposition artificialité/authenticité[2] ». Celle-ci doit se lire sur un plan thématique comme l'opposition entre l'authenticité des valeurs du peuple

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

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

et l'artificialité de la bourgeoisie[3], et, sur un plan stylistique, comme la supériorité du réalisme sur les bizarreries du roman d'analyse d'après-guerre. *Douze cent mille* représente donc un cas intéressant de populisme *ante litteram* qui permet d'éclairer la généalogie du populisme, notamment dans sa continuité avec la « génération nouvelle » et l'unanimisme, tout en montrant la proximité — la porosité ? — entre le discours populiste et les autres formes du roman social dans l'entre-deux-guerres.

Convergences théoriques : le retour au réel

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

Malgré la diversité de son œuvre, le regard chaleureux et fraternel que l'auteur pose sur le monde et le peuple font de lui un des représentants les plus caractéristiques de la « génération nouvelle[4] » dont parle Jules Romains et dans la continuité de laquelle s'inscrira le populisme de Léon Lemonnier et André Thérive. Cette parenté n'est pas aussi surprenante qu'il y paraît dans la mesure où les uns et les autres revendiquent les mêmes influences littéraires, du naturalisme à Charles-Louis Philippe, et ont en commun l'ambition de renouveler la littérature en renouant avec le réel, les premiers en rupture avec le symbolisme[5], les seconds avec le roman d'analyse d'après-guerre. À une époque où l'individu s'efface au profit du

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

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

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

collectif, et où la sociologie s'intéresse de près aux phénomènes des masses[6], les unanimistes descendent dans la ville, la rue et les usines, baignent dans la foule, et peu à peu, délaissent la poésie — médium privilégié des symbolistes — pour se tourner vers le roman-fresque[7], moyen de représenter les différentes strates de la société, y compris les plus pauvres.

Si l'unanimisme n'est pas explicitement désigné comme une inspiration directe du populisme, l'ardeur avec laquelle Lemonnier et Thérive tentent de rallier à leur mouvement ces aînés, pour la plupart solidement installés dans le paysage littéraire de l'entre-deux-guerres, suffit à attester d'une certaine filiation. De surcroît, lorsque Lemonnier écrit en 1931 dans son livre-manifeste *Populisme* : « Nous avons d'abord fait du populisme sans le dire et sans le savoir[8] », écrivains populistes, prolétariens et communistes sont en lutte pour l'appropriation de « la parole autorisée sur le peuple dans la fiction[9] ». La posture défensive par laquelle l'auteur de *La Maîtresse au cœur simple* tente de légitimer, au-delà du seul terme, l'existence même de son école, l'autorise à invoquer d'illustres prédécesseurs dont la réputation littéraire n'est plus à faire[10]. Sans doute est-ce là un moyen d'apporter crédibilité, audience et densité à sa doctrine. D'ailleurs, précise-t-il, il s'agit moins d'une improvisation — entendez : d'opportunisme littéraire — que « d'une tendance générale qui, peu à peu, a pris conscience d'elle-même en quelques années[11] ». Or, c'est précisément parce que le mot vient après la chose, fort vague au demeurant, que Lemonnier peut citer — et annexer au populisme — des aînés tels que Jules Romains, Georges Duhamel ou Luc Durtain, leur appartenance étant entérinée par des processus institutionnels. Ainsi le premier reçoit-il en 1932 le prix du Roman populiste créé par Antonine Coullet-Tessier, avant de devenir lui-même membre de ce jury au côté de ses deux camarades. Les *Cahiers de Paris*, revue populiste d'art et de littérature, lui consacrent également un numéro spécial en 1939, au sommaire duquel figure un article de Lemonnier. Quant à l'œuvre de Luc Durtain, saluée lors des déjeuners mensuels organisés par le groupe[12], Thérive en apprécie, malgré quelques réserves sur le style, la valeur de « document » et de « reportage[13] ». Même si ce rapprochement ressort d'une stratégie littéraire, les aventures du pathétique Salavin de Duhamel ont bel et bien une coloration propre à séduire les sectateurs du populisme, de même que *Le*

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

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

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

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

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

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

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

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

Vin blanc de la Villette de Romains dans lequel se côtoient débardeurs, charbonniers, cochers, camionneurs et éclusiers dans un ancien quartier populaire de Paris. Dans sa réponse à l'enquête sur le « roman paysan et la littérature prolétarienne » menée par *Les Nouvelles littéraires*, Durtain lui-même souligne la parenté entre les tentatives de ses anciens compagnons de l'Abbaye et le populisme qui, s'il ne peut être considéré comme un « fait épisodique », n'est pas non plus un « courant nouveau[14] ». Surtout, Durtain veille à ne pas opposer populistes, prolétariens et communistes, qui, tous, participent d'une écriture qui cherche à représenter le réel et les petites gens. Le populisme, au même titre que la littérature prolétarienne et paysanne, renoue ainsi avec « l'un des aspects les plus humains de la tradition française » qui est de faire « le portrait de l'homme et de la société dans toute leur largeur[15] ».

Contre une littérature bourgeoise : le modèle picaresque

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

> La peinture exclusive de gens oisifs, d'« âmes de luxe », la littérature de wagon-lit : tout cela, pauvres erreurs où s'est dépensé malheureusement trop de talent ! « Faire vrai », ce qui d'ailleurs n'est point toujours faire simple, voilà en effet le but le plus lointain, le plus difficile à atteindre et qui fait appel au plus grand effort de l'écrivain.
>
> Tout ce qu'André Thérive et vous-même dites à ce sujet me paraît excellent[16].

Comment peut-il en être autrement pour celui qui, au début des années 1920 dans les pages de la revue *Europe*, défend l'idée d'un roman réaliste basé sur l'authenticité des caractères, de la société et de la nature, « le tout dans une langue transparente et assurée[17] » ? À propos d'*Ouvert la nuit* de Paul Morand — littérateur des sleepings s'il en est —, Durtain se plaint, sous couvert d'éloge, qu'il soit « impossible d'enjamber trois lignes sans qu'une chandelle romaine vous partît au visage, pour vous éblouir plus que pour vous indiquer le chemin[18] », et en profite pour condamner l'« esthétique du dispersé et de la surprise[19] » caractéristique, selon lui, des ouvrages de Jean Giraudoux. Aussi préconise-t-il à « l'ouvrier en mots » que doit être selon lui l'écrivain, « l'expression scientifique des faits » : « Il respectera l'objet, qui est le grand maître ; il ne croira pas rénover l'art par la musiquette, la jonglerie ou le pot-pourri[20]. » Faire de l'écrivain un « ouvrier », c'est-à-dire un homme comme un autre, qui ne se

---

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

15 *Id.*

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

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

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

19 *Id.*

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

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

Plusieurs années avant les attaques du populisme contre les « excès du roman d'analyse[21] », littérature débile née du trauma de la guerre, *Douze cent mille* apparaît ainsi au critique Benjamin Crémieux comme un sévère coup d'arrêt porté au genre :

> Le roman d'analyse est mort ou doit mourir, sa veine est tarie ; mais il ne meurt que pour mieux renaître dans le roman de synthèse de demain où l'analyse jouera […] le rôle épisodique qui doit en toute justice lui échoir pour compléter la mise à nu des caractères en action[22].

Un roman avec des faits, sinon réels, du moins vraisemblables, solidement liés entre eux, voilà la voie que suit *Douze cent mille*. Le narrateur ne se présente-t-il d'ailleurs pas humblement comme le « biographe[23] » de Jules Bongrand, comme un « historien » qui compilerait les faits et les épisodes de la vie de son personnage ? Aussi, lorsque Jules Bongrand, devenu oisif parmi les oisifs, sort d'un bal au petit matin et croise sur son chemin un feutrier partant au travail, le narrateur est tenté de suivre ce dernier avant d'y renoncer :

> Allons-nous nous occuper de la fabrication des chapeaux de feutre : on sait que les poils de lapin projetés dans un cône creux tournant à toute vitesse s'y moulent en une première forme et puis que… Ou de l'influence, sur le foie des travailleurs qui ont l'honneur de passer leur vie à décaper des peaux de lapin, de l'arsenic contenu dans…
>
> Non, nous avons déjà choisi. […] C'est l'histoire de Bongrand (Jules) qui est, lecteur, votre affaire et la mienne[24].

Avec une certaine familiarité, l'auteur refuse de se disperser et de céder aux sirènes du documentaire naturaliste hors de propos. Si l'un des principaux enjeux du roman est bien de représenter le peuple, indispensable vecteur du retour au réel, cette représentation est assujettie aux nécessités de l'intrigue. Satisfaisant à l'ambition de Durtain d'écrire un roman total, le modèle picaresque, dont Lemonnier revendiquera l'héritage, de *Lazarille de Tormes* à Lesage[25], s'impose comme la structure idéale pour peindre la société dans toute sa largeur et sa diversité.

Douze cent mille repose en effet sur la trajectoire sociale du héros, véritable « d'Artagnan prolétaire[26] » qui devient le garant du « fil de l'intrigue[27] », c'est-à-dire

---

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

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

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

24 *Id.*

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

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

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

de la continuité des événements et de l'unicité du récit[28]. Au commencement du roman picaresque, il y a le départ, donc le voyage. À l'instar de Gil Blas quittant Oviedo pour Salamanque, Bongrand est forcé de fuir Froyères, dans une scène où la cocasserie le dispute à la satire sociale :

> Assailli dès le matin par les badauds et les quémandeurs, il n'avait nulle part trouvé de refuge. Il avait fallu que, profitant de la trêve du déjeuner, le patron le cachât sous une bâche de camion comme un baril d'eau-de-vie et le transportât en fraude à Gouvilly, la seconde station vers Paris[29].

Mais le périple géographique n'est ici que secondaire. Ce qui importe, ce sont les péripéties qui jalonnent l'itinéraire social du personnage. Les rencontres qu'il fait, les lieux qu'il visite valent moins en tant que tels qu'en ce que leurs contrastes suggèrent d'inégalités sociales. De l'atelier de mécanique au casino de Biarritz, de la chambre miteuse de l'hôtel du *Nicaragua* à la suite luxueuse d'un palace monégasque, de l'infâme gargote du père Sirot aux grands restaurants, des « bals du dimanche qui sentent fort » et des « skatings populaires[30] » à la salle de bal de l'hôtel Kléber, le pittoresque est résolument social dans la mesure où il donne à voir des différences derrière lesquelles se devinent des injustices. Ainsi, la description du salon Louis XVI de l'hôtel Kléber n'a pas pour fonction de représenter un luxe qui laisserait le lecteur bouche bée : « […] on l'imagine d'avance[31] », déclare dédaigneusement le narrateur. Elle sert à révéler les mécanismes d'une domination symbolique :

> Toute cette décoration en impose à Bongrand.
>
> Comme il en examine les détails à la façon de ceux d'un mécanisme et qu'il ne peut découvrir aucune raison ni aux paquets d'écussons, ni aux buissons de rinceaux, ni aux bonshommes, ni à la couleur, ni au Louis XVI, ni, moins encore, à l'assemblage de tout cela, il se donne tort et se trouve honteux[32].

À ce sentiment d'exclusion, né de l'incapacité de Bongrand à déchiffrer les signes de cette architecture sibylline, se mêle celui de la culpabilité, honte sociale fondée sur l'autodénigrement et qui perpétue les rapports de domination[33], à l'image des misérables et des travailleurs en cotte bleue qui « s'excluent d'eux-mêmes[34] » des Champs-Élysées. Le roman construit donc un espace hétérogène qui, s'il multiplie

---

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

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

30 *Ibid.*, p. 186.

31 *Ibid.*, p. 81.

32 *Id.*

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

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

les lieux géographiques, oppose surtout deux univers sociaux, faisant de *Douze cent mille* un roman quasi sociologique[35].

« Peindre le peuple » : un schématisme sans chic

Henri Poulaille, parmi d'autres, reprocha aux populistes leur approche « exotique » de la misère, leur condescendance à l'égard du peuple. Or, dans *Douze cent mille*, à plusieurs reprises, le narrateur souligne de manière explicite l'écart qui le sépare de son personnage principal : « Bongrand ne se dit pas ça, car il n'est pas fort en géographie, mais il se sent là-dedans vaste comme un empire[36]. » Ou encore : « Certes Bongrand ignore Moloch et ne dessine pas avec des mots cette analogie[37]. » Si ces fractures dans le texte renvoient à la position sociale de l'auteur lui-même, il faut se garder d'y lire une quelconque suffisance. Car sa posture est avant tout celle d'un anatomiste social pour qui le langage n'est que le résultat d'une éducation et ne préjuge en aucun cas de la valeur de tel ou tel être[38]. Ce qui pousse Durtain, bourgeois, à écrire sur le peuple, c'est le « goût de la justice », la « révolte généreuse[39] » dont parle Lemonnier à propos de Guilloux : « Une œuvre où la justice, cette grande notion, et le labeur, cet acte suprême, ne trouvent nulle place, écrit Durtain, se montre incomplète, inhumaine[40]. » L'auteur de *Douze cent mille* dénie donc au roman le rôle d'illustration et de défense des puissants et accorde, de ce fait, une large place à la peinture des destinées étriquées et laborieuses, marginales ou ratées qui peuplent Paris aussi bien que la province. La description, au début du roman, de la gargote du père Sirot où se mêlent chômeurs, prostituées, peintres bohêmes et receleurs, frappe d'autant plus l'imagination du lecteur qu'elle se fait à partir de la référence au caricaturiste Honoré Daumier, illustrant le parti pris de réalisme satirique de l'auteur :

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

35 On rapprocherait avec profit *Douze cent mille* de Durtain (grand lecteur de littérature américaine) du *Martin Eden* de Jack London.
36 Luc Durtain, *Douze cent mille*, *op. cit.*, p. 38.
37 *Ibid.*, p. 75.
38 Voir notamment : Luc Durtain, *D'homme à homme*, *op. cit.*, p. 236.
39 Léon Lemonnier, *Populisme*, *op. cit.*, p. 175.
40 Luc Durtain, *D'homme à homme*, *op. cit.*, p. 266.
41 Luc Durtain, *Douze cent mille*, *op. cit.*, p. 29.

On serait tenté d'ériger ce schématisme sans chic[42] en art poétique, et d'appliquer à Durtain ce que Baudelaire écrivait à propos de Daumier : « Sa caricature est formidable d'ampleur, mais sans rancune et sans fiel. Il y a dans toute son œuvre un fonds d'honnêteté et de bonhommie[43]. » Durtain lie au geste sa signification sociale, et c'est bien là que réside l'art du caricaturiste qui n'est jamais aussi efficace que dans le portrait. Durtain a le don d'esquisser ces existences laborieuses, cette foule anonyme que peindra Dabit dans son *Hôtel du Nord*, qu'il s'agisse des prostituées du *Cambrian Bar* fraîchement arrivées de province et sur les joues desquelles « la bouffissure des nuits parisiennes n'a point remplacé […] le dur gras de la campagne[44] », ou du livreur des *Galeries Haussmann*, « long homme maigre dont le larynx, saillant sous la peau comme une vertèbre de lévrier », qui chaque soir rentre chez lui « la face honteuse et morne[45] ». Le portrait tend parfois à la caricature animalière. Le visage chevalin de la patronne du sordide *Cambrian Bar* donne ainsi lieu à une description savoureuse :

> Puis une triste veilleuse de quarante-cinq ans, usée, affaissée, talée, corrodée, la pommette descendante, les lèvres en caoutchouc, le cou ballotant : derrière son profil de jument, une nuque triste comme un chemin de cimetière. Elle ne semble avoir de solide que le souvenir des membres qui l'ont pénétrée, et qui se dresse vaguement au-dessus de son corps flasque et ridé[46].

Mais ce ne sont là que des silhouettes anonymes. Tel n'est pas le cas de Paulette, le plus « populiste » des personnages du roman. Fille du peuple incarnant la fragilité et l'innocence, elle mène une vie pathétique où alternent des moments de bonheur précaire que le destin se charge de défaire avec une constance désarmante, et des périodes de dénuement extrême. Bongrand la découvre au début du roman « abandonnée et sans ressources depuis trois mois », ne possédant plus rien que la robe qu'elle porte sur elle et cherchant de l'aide auprès de son amie Thylda, demi-mondaine. C'est parce que Paulette est « résignée à tout[47] » que Thylda croit bon de la mettre entre les mains du grotesque et vicieux Jaquemard, directeur d'un important journal financier. « Elle qui n'était presque plus rien, le sourire du Jaquemard l'avait menacée comme une mort[48]. » Quoi de plus populiste en effet que cette figure angélique et innocente sacrifiée sur l'autel du sordide ? Paulette, sauvée par Bongrand qui la prend pour maîtresse, croit avoir enfin trouvé la sécurité et l'amour. S'en suivent quelques mois de bonheur et d'opulence. Mais l'ancien ouvrier ne tarde pas à tomber sous le charme d'Olga, dix-huit ans, subtile et délicate, fille du baron de Merrheim, le banquier qui entreprend de le ruiner… Se sentant de plus

42 Charles Baudelaire définit, dans son *Salon de 1846*, le chic comme l'« absence de modèle et de nature » (*Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Folio/essais), 2003 [1976], p. 128).
43 *Ibid.*, p. 216.
44 Luc Durtain, *Douze cent mille*, *op. cit.*, p. 41.
45 *Ibid.*, p. 54.
46 *Ibid.*, p. 41.
47 *Ibid.*, p. 48.
48 *Ibid.*, p. 108.

en plus délaissée, Paulette, qui aurait pu se contenter de vivre comme un objet de luxe, préfère s'en aller, cette fuite discrète et digne attestant l'authenticité de son âme et de ses sentiments. Après de vaines recherches, Paulette disparaît de la vie de Bongrand comme elle disparaît du récit. Son destin demeure inconnu, mais le lecteur le devine accablant, car la voilà revenue à son point de départ : la fatalité n'est pas pour rien la marque des personnages populistes. Ce que l'auteur écrira de Marthe, personnage de son ultime roman *Quand l'amour…*, il aurait pu l'écrire de Paulette : « Certes, Marthe aussi était peuple. Mais quelle foncière noblesse[49] ! ».

Enfin, Durtain ne se contente pas de représenter le peuple de l'extérieur, il peint son âme : ce qui ressort de ces existences résignées, ce sont les dimensions étriquées de leur espace physique et mental, et la contamination de l'un par l'autre. Ces personnages souffrent de leur enfermement, souffrent de vivre dans un monde aux dimensions restreintes, aux angles obtus, de la chambre de Mme Deniaison au comptoir du père Sirot. La veuve Deniaison qui tient l'*Hôtel Nicaragua* a eu une vie faite de grossesses et de fausses-couches et ne s'éloigne guère à présent de sa caisse et de sa chaufferette. Son univers qui se résume aux dimensions de sa chambre, « cinq à six mètres sur trois à quatre[50] », est atteint de microscopie. Sa peur viscérale des automobiles ou sa paranoïa qui la pousse à imaginer Bongrand en meurtrier recherché par la police sont les symptômes de cette angoisse au monde. Quant au père Sirot, depuis « trente ans au comptoir, sans excepter dimanches ni fêtes : il était devenu l'homme-comptoir », « distingu[ant] les individus les uns des autres à ce que ça lui tirait dans le fond de telle ou telle bouteille[51] ». Mme Deniaison et le père Sirot vivent au centre d'un monde toujours vu sous le même angle, d'un univers replié sur lui-même, fait de petitesse et dont le confinement, tout compte fait, rassure moins qu'il n'aggrave la peur de l'autre et de l'inconnu. Mais si les drames du petit peuple sont évoqués, force est de constater qu'ils demeurent pour l'essentiel hors champ, le récit s'intéressant avant tout à la métamorphose de Bongrand.

Une diatribe anti-snob

L'intérêt principal du roman réside en effet dans l'épreuve d'une socialisation à refaire face à une brusque promotion sociale. Cette richesse subite, Bongrand — héros positif jusqu'à l'idéalisation ainsi que le souligne l'onomastique — n'y a pas été préparé par son éducation. Le sociologue Edmond Goblot, dont l'ouvrage *La Barrière et le niveau*, qui ne paraîtra qu'en 1925, fut écrit avant la guerre, note à propos de la bourgeoisie des années 1890-1910, qui est aussi celle mise en scène par Durtain : « Ce qui distingue le bourgeois : c'est la distinction[52]. » Les bourgeois, refusant une société « mêlée », maintiennent une séparation physique avec le peuple :

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

50 *Ibid.*, p. 56.

51 *Ibid.*, p. 57.

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

ainsi Bongrand, bien que fortuné, devra attendre d'être invité à un bal pour enfin approcher la haute bourgeoisie. Et cette proximité ne vaudra pas intégration. Car Jules Bongrand n'est pas bourgeois parce qu'il est riche : encore lui faut-il être reconnu comme tel, d'où la nécessité de se plier à certaines règles de conduite ou codes vestimentaires qui lui permettront d'être identifié comme tel. Le bourgeois se définit certes par son capital économique, mais également par son capital social : Bongrand fréquente les champs de course et le théâtre non pour se divertir, mais parce qu'il y voit une manière de soigner sa sociabilité : « Paulette trouvait, presque chaque soir, le moyen de l'emmener au théâtre. Il se laissait faire, persuadé que c'était là qu'il puiserait la connaissance du grand monde, son monde[53]. » Dans la perspective d'un monde clivé, Bongrand cherche à « fai[re] sa place ». Les processus d'*imitation servile*, qui sont autant de concessions faites au conformisme bourgeois, l'auteur les nomme « snobisme » :

> L'homme correct est celui qui s'interdit de recevoir de l'univers rien d'autre qu'un certain « déjà su » de nature exemplaire et de lui restituer rien de plus que des gestes à la mode. […] Bongrand-lecteur-du-Gaulois, avec gaucherie, avec hésitation, avec déjà une façon de doute et même de remords, s'efforce d'être un homme correct[54].

Rallié à la *doxa*, Bongrand mime complaisamment, et jusqu'au grotesque, les goûts et manières d'être de la bourgeoisie qu'il juge supérieurs. On reconnaît, dans cet « homme correct », l'esprit bourgeois dont les codes sont définis dans les magazines de bonne conduite et de belles manières de l'époque. Au milieu des pauvres, Bongrand joue à « celui qui sait[55] ». Et si Ladvocat remarque que « ce n'est pas tout de savoir, il faut avoir », tout le roman tend à prouver que l'inverse est également vrai, si ce n'est plus, et que le bourgeois se définit autant par ses possessions que par sa manière de se comporter et de percevoir le monde. Or, Bongrand, s'il n'ignore pas ces conventions, n'en commet pas moins un certain nombre d'*impairs* qui ne cessent de trahir son origine sociale : d'un juron lâché publiquement, à Bucarest qu'il situe en Bulgarie ; ou se les représente de manière naïve. S'imaginant en « personnage de réclame aux vêtements raides et irréprochables[56] », Bongrand se retrouve accoutré d'un feutre tyrolien à plume ridicule et d'un pardessus anglais trop grand pour lui, de telle sorte qu'il « a l'air déguisé[57] ». Il nous faut noter ici la formidable intuition sociologique de Durtain, puisque Goblot écrit de son côté : « Une fortune rapidement

---

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

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

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

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

57 *Ibid.*, p. 45.

acquise inspire-t-elle à un homme le désir de vivre bourgeoisement, son éducation s'y oppose ; des manières "communes", des "vulgarités" le trahissent ; il fait des impairs, des gaffes, des pataquès[58] ». Ces « gaffes », Durtain les met en scène avec un regard qui est autant celui du sociologue que du moraliste, comme lorsqu'il décrit avec minutie l'angoisse du maintien qu'éprouve Bongrand, seul dans un coin, au milieu de tous ces bourgeois distingués. M. d'Aiguesein, d'abord sur la défensive, prend rapidement l'ascendant sur Bongrand qui laisse transparaître son propre malaise : « Bongrand lui tendit la main d'un homme qui se noie : on en prit motif pour lui répondre de haut[59]. » Le laconisme sert à merveille la mise en scène des cruautés du jeu social où la moindre défaillance est immédiatement sanctionnée par un mépris souverain.

Paradoxalement, cette virulente critique du snobisme épargne Bongrand, l'auteur ne manquant pas une occasion de rappeler au lecteur qu'il est un « homme nature[60] », que son fond est bon, et son « âme vraie[61] », que son snobisme ne va pas sans « remords », si bien qu'il finit par incarner l'authenticité populaire. À plusieurs reprises, l'ancien ouvrier éprouve une sorte de malaise à la fortune que vient souligner le retour de la figure du double, tantôt figure émouvante et tragique du pauvre qu'il a été, comme lorsqu'il croise ce professeur au chômage auquel « la trace de ses pas l'attache[62] » encore, tantôt « la plus grotesque caricature de lui-même », celle de « l'enrichi d'hier[63] ». À mesure qu'il devient cet « homme correct », tout de convention, Bongrand est dépossédé de son individualité, de son humanité, devenant dans le miroir « chose entre les choses » : « c'est comme s'il était mort[64] », peut conclure le narrateur, entérinant la perte momentanée de son âme. Moins roman de formation que de déformation, *Douze cent mille* fait de la possession matérielle une dépossession de soi.

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

On l'aura compris, derrière cette critique du snobisme, c'est plus largement la bourgeoisie qui est visée. Ainsi que le rappelle Goblot : « […] rien n'est plus honorable [pour le bourgeois] que d'être rentier, de ne rien faire, de n'être même bon à rien, d'être inutile et de vivre du travail d'autrui : l'honneur c'est l'argent[65]. » C'est précisément de cette morale bourgeoise qui érige l'oisiveté en vertu que Durtain prend le contrepied. D'emblée, le capital est dénoncé comme une injustice, certes, mais surtout comme une valeur inverse du travail — d'ailleurs, le roman ne représente aucun patron ou industriel, seulement des financiers, banquiers ou chevaliers d'industrie :

58 Edmond Goblot, *La Barrière et le niveau*, *op. cit.*, p. 4.
59 Luc Durtain, *Douze cent mille*, *op. cit.*, p. 83.
60 *Ibid.*, p. 79.
61 *Ibid.*, p. 94.
62 *Ibid.*, p. 76.
63 *Ibid.*, p. 71.
64 *Ibid.*, p. 77.
65 Edmond Goblot, *La Barrière et le niveau*, *op. cit.*, p. 18.

> — Le vrai capital, précise Ladvocat, c'est de la galette qui travaille toute seule. Tu es dans ton lit, tu roupilles — et, dès que tu bâilles, voilà ta galette qui approche. « Tiens, chéri, vlà ce que j'ai gagné pour toi cette nuit. »
> — Un truc de maquereau, quoi ? fait à haute voix le peintre[66].

Assimilé au proxénétisme, le capitalisme est anathématisé et moralement discrédité, à tel point que la prostitution est perçue comme moins déshonorante, comme le prouve l'épisode de la visite d'Émilienne dans l'appartement luxueux de Bongrand. D'abord enthousiaste, elle se repent en prenant conscience du fossé — qui est d'abord, quoi qu'en pense Goblot, un fossé économique — qui la sépare de cet homme riche et snob : « C'est vrai, vous, les gens de la haute, vous comptez par louis. Ah là là, misère ! Dis : soixante francs, tu parleras français[67]. » C'est parce qu'elle est dans une situation économique précaire que la prostituée Émilienne, personnage pourtant peu élégant, prend l'ascendant moral sur le « Bongrand-estimé-de-sa-concierge » qui affecte avec maladresse un air indifférent à l'égard de l'argent. Aussi le quitte-t-elle sans un au revoir, mais non sans se faire payer, symboliquement — ce dont elle n'avait pas l'intention au départ :

> Elle se rendit au salon sur la pointe des pieds et, saisissant le vase, d'un heurt léger elle le creva contre le mur, comme un œuf. Puis elle le remit en place, le trou par devant :
> — Un coup l'an dernier, deux hier. Trois fois : trois louis, murmura-t-elle[68].

L'ouvrier-mécanicien a non seulement perdu la valeur de l'argent, se coupant de la réalité du peuple, mais a également adopté les manières d'être et de voir le monde de la bourgeoisie, devenant un de ces « innombrables oisifs » qui ne se mêlent pas « aux cent millions de travailleurs dépossédés, démunis, usés et brûlés, pauvres braises qui chauffent l'énorme machine de notre civilisation[69] ». Le discours du narrateur, qui implique directement le lecteur, se substitue alors à celui du personnage dans la mesure où le conformisme de Bongrand, passé du côté des « cent mille privilégiés », le prive de toute possibilité de jugement critique. En adoptant le point de vue bourgeois, Bongrand érige ce qui est une construction sociale en vérité immuable, en nature :

> Il ne s'aperçoit même pas qu'il est en fiacre. Il trouve *naturel* de posséder quatre roues sur le pavé, quatre sabots qui y frappent un rythme encourageant, un cocher qui de son fouet mène l'aubade. Pourtant, avoir un homme, c'est grave[70].

À plusieurs reprises toutefois, le narrateur rappelle le sentiment qu'a Bongrand d'appartenir aux classes populaires. C'est parce qu'en lui s'exprime ce que Vincent de Gaulejac nomme la « névrose de classe[71] », c'est-à-dire le conflit psychique entre

66 Luc Durtain, *Douze cent mille*, *op. cit.*, p. 30.
67 *Ibid.*, p. 192.
68 *Ibid.*, p. 192-193.
69 *Ibid.*, p. 67.
70 *Ibid.*, p. 34. C'est nous qui soulignons.
71 Vincent de Gaulejac, *La Névrose de classe*, Paris, Hommes & Groupes, 1987.

son identité héritée de son milieu d'origine et son identité acquise, que Bongrand demeure humain. On touche là à un des aspects les plus intéressants de *Douze cent mille* : la description naturaliste ne suffit plus à expliquer le peuple. L'auteur se penche sur l'âme de Bongrand, rendant compte de sa complexité intérieure[72] et faisant voler en éclat la représentation d'un personnage social trop unitaire. C'est cette honte, plus ou moins consciente, d'être un transfuge de classe qui donne son épaisseur à Bongrand et annonce en bien des points l'Antoine Bloyé de Nizan.

> Une fois le Palace quitté, Bongrand pouvait traiter de larbins le concierge et les valets galonnés : au premier urinoir, il était libre de confondre leurs têtes avec ses boutons de braguette. […] Mais sitôt devant ces gens pleins de sévérité et de réticence, il lui venait un malaise à la fortune. N'était-ce pas le peuple dont il sortait (un peuple étrangement déformé par le contact de la richesse), que cette foule en veste, en habit, en uniformes ? Bongrand, au fond, les aimait à cause de cela : même il lui semblait être reconnu d'eux, être l'un d'eux. Leurs marques de respect le gênaient[73].

Bongrand se sent un apostat, et lorsqu'il l'oublie, un autre se charge de lui rappeler, comme ce feutrier se rendant au travail au petit matin et qui l'interpelle alors que le nouveau riche sort d'un bal : « Va donc, renégat[74] ! »

Cette culpabilité sociale n'est pas étrangère à la manière dont Bongrand a fait fortune. « Millionnaire de la chance[75] », la légitimité de sa richesse, reçue « un jour comme un marron sur le coin de l'œil[76] », l'indispose, charriant comme un sentiment d'humiliation. C'est seulement après avoir été délesté d'une partie de son capital par Aiguesein et Merrheim que Bongrand va prendre conscience de sa *supériorité morale*, son avocat lui affirmant que de toutes les manières de s'enrichir, le hasard est « sûrement la seule innocente[77] ». Cette révélation équivaut pour Bongrand à « l'absolution de posséder », le lexique religieux scandant la honte ressentie par rapport au péché d'argent.

> Il se croyait au-dessous des anciens riches. Or, il venait soudain de découvrir qu'il était, au contraire, le riche idéal — moralement égal à un pauvre — le riche de hasard, seul irresponsable de sa fortune[78].

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

---

72 Voir au-dessus ce que Durtain écrivait à Lemonnier : « "Faire vrai", ce qui d'ailleurs n'est point toujours faire simple ».
73 Luc Durtain, *Douze cent mille*, *op. cit.*, p. 70-71.
74 *Ibid.*, p. 86.
75 Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Les Millionnaires de la chance. Rêve et réalité*, Paris, Payot, 2010. Cet ouvrage est un autre moyen de se rendre compte du tact sociologique de Durtain.
76 *Ibid.*, p. 31.
77 *Ibid.*, p. 162.
78 *Ibid.*, p. 163.

> Cela lui avait été enlevé ainsi qu'un *masque*. Désormais, comme il se sentait *authentique* ! Il regarda ses mains *vraies* : pour la première fois depuis qu'elles avaient touché une fortune, il se rappelait avec orgueil qu'elles avaient aussi *travaillé*. Qu'il était, *au fond*, un ouvrier.
> […] Un homme avec une histoire *intime* — qui avait été aux choses et qui en était revenu. Qui était revenu jusqu'à *soi-même*[79].

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

Refusant les reliquats de sa richesse qu'il préfère offrir à Ladvocat, celui-là même qui a achevé de le ruiner — don en forme de soufflet[80] —, Jules Bongrand renoue avec le travail, donnant lieu à une apologie de l'*homo faber*. Et si l'auteur vante l'anoblissement par le travail manuel, il n'oublie pas d'en dire la pénibilité, évoquant « les reins brisés comme des semelles » ou la douleur physique le soir quand « vous ne savez où mettre les bras pour qu'ils ne tirent pas à l'épaule, le front pour qu'il ne vous pèse pas à la tête ». Là où *Douze cent mille* ouvre la voie au populisme, c'est que le retour au travail du héros, laissant loin derrière lui le monde des oisifs et des privilégiés, constitue une sorte de métaphore de ce moment clef de l'histoire littéraire du XX^e^ siècle où le roman, sous des formes différentes, décide de renouer avec la question sociale et d'exprimer cette réalité occultée par la littérature bourgeoise d'après-guerre mais qui concerne la masse des hommes : « gagner sa vie[81] ».

Vers le socialisme ?

> Ce monde inventé par les hommes, ce monde de la propriété qu'il a l'autre jour, en face de Ladvocat, commencé à mépriser, à briser, eh bien, ce monde-là n'est qu'un fantôme ! il n'existe pas. Et, tout son passé d'homme riche, tous ces temps édifiés sur l'argent, se lézardent d'un coup de foudre[82].

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

79 *Ibid.*, p. 185. C'est nous qui soulignons.
80 C'est précisément ce passage que *L'Humanité* donnera à lire à ses lecteurs.
81 *Ibid.*, p. 189.
82 *Ibid.*, p. 251.

travail une image qui est davantage celle de l'artisanat que du travail minuté en usine, participe pleinement de la fable[83] de *Douze cent mille*, de son idéalisme social[84].

Bientôt pourtant, Bongrand va devoir se joindre aux *douze cent mille* hommes qui traversent la petite ville de Froyères pour se rendre sur le front. Le lien est fait entre la société d'argent et la société guerrière. Si le roman cesse en 1914, le destin de Bongrand ne nous en est pas moins suggéré. Celui-ci a beau rêver naïvement d'héroïsme guerrier, à la vue des larmes de Lucie, il ne se sent déjà plus que « lent et tendre comme un souvenir »… Le prolétaire, première victime du capital, depuis « tel ouvrier de Kœnigsberg[85] » jusqu'à Bongrand lui-même, est également le premier sacrifié sur le champ de bataille. Mais Bongrand n'a pas encore à proprement parler de conscience de classe : tenant son héros à distance du conflit social, Durtain ne propose effectivement aucune solution au « problème de révolution[86] » comme ne manque pas de lui reprocher Parijanine dans les pages de *L'Humanité*. C'est que Bongrand, séduit par le romantisme guerrier, est « encore loin de pouvoir se dire que rien ne prévaut valablement sur cette vivante vérité que nous sommes : ni les frontières d'aucunes terres, ni le vertige du ciel, et pas plus le sang répandu que l'or[87] ».

***

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

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

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

85 *Ibid*., p. 262.

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

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

le garant des *valeurs authentiques*. Tout compte fait, si la représentation du peuple dans *Douze cent mille* anticipe sur l'esthétique populiste, elle ne concerne que des personnages secondaires (à l'image du destin pathétique et navrant de Paulette), Bongrand demeurant un héros positif et optimiste que jamais son argent ni la fatalité ne possèdent. Le roman de Durtain ressort de ce qu'il convient d'appeler un populisme décentré, qui, en rendant malgré tout toute sa place au peuple sans se « restreindre […] à mettre en action le conflit social[88] », ouvre indéniablement la voie au roman « de plus large humanité[89] » que réclamera Lemmonier.

88 Luc Durtain, *D'homme à homme*, *op. cit.*, p. 266.
89 Léon Lemonnier, *Populisme*, *op. cit.*, p. 23.

Références

Baudelaire, Charles, *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Folio/essais), 2003 [1976].

Bourdieu, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil (Points/Essais), 2002 [1998].

Crémieux, Benjamin, « *Douze cent mille*, par Luc Durtain », *La Nouvelle revue française*, n° 111, 1er décembre 1922.

Décaudin, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Genève, Slatkine, 1981 [1960].

Duhamel, Georges, *Chronique des Pasquier*, Paris, Mercure de France, 10 vol., 1933-1945.

———, *Vie et aventures de Salavin*, Paris, Mercure de France, 5 vol., 1920-1932.

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

———, « "Faire vrai", c'est le plus difficile », *La Revue mondiale*, décembre 1929, 1re quinzaine.

———, *Quand l'amour…*, Paris, Flammarion, 1952.

———, *D'homme à homme*, Paris, Flammarion, 1932.

———, *Douze cent mille*, Paris, Gallimard (*NRF*), 1922.

———, *Mémoires de votre vie*, Paris, Flammarion, 4 vol., 1946-1950.

———, « Le roman français », *Europe*, n° 1, 15 février 1923.

———, [réponse à l'enquête] « Roman paysan et littérature prolétarienne », *Les Nouvelles littéraires*, 23 août 1930.

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

Goblot, Edmond, *La Barrière et le niveau*, Paris, Alcan, 1925.

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

Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, Alcan, 1895.

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

Parijanine, « Les lettres », *L'Humanité*, 25 février 1923, p. 4.

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

Pinçon, Michel et Monique Pinçon-Charlot, *Les Millionnaires de la chance. Rêve et réalité*, Paris, Payot, 2010.

Romains, Jules, *Les Hommes de bonne volonté*, Paris, Flammarion, 27 vol., 1932-1946.

———, « La génération nouvelle et son unité », *La Nouvelle revue française*, n° 7, 1er août 1909.

Serge, Victor, *Littérature et révolution*, Paris, François Maspero (Petite collection Maspero), 1976 [1932].

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

Tarde, Gabriel, *L'Opinion et la foule*, Paris, Alcan, 1901.

Todorov, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

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

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

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