

« Le temps de l'image est venu »¹.

Cinématiser l'écriture de l'Histoire

dans *Les Damnés de la terre* d'Henry Poulaille

Jean-Luc Martinet

Université de Lille, ALITHILA EA 1061

1. « L'écrivain, l'ouvrier, la littérature et le cinéma »² : nouveaux enjeux

La volonté prolétarienne de représenter ses conditions d'existence bouleverse la conception traditionnelle de la littérature en empruntant aux nouveaux media populaires que sont le cinéma et la radio les moyens de donner à lire, voir et entendre une image plus authentique des conditions de vie prolétarienne.

1-1. La littérature authentique : approche d'une définition

Le livre d'Henry Poulaille, *Les Damnés de la terre*, paru en 1935, est le second volume d'une série de quatre, dont le premier, qui s'intitule *Le Pain quotidien*, a paru en 1931³. La publication de ces deux romans doit être rattachée à celle d'un ouvrage critique très important, publié en 1931, qui s'intitule *Nouvel Âge littéraire*⁴ au sein duquel il définit historiquement et théoriquement une *littérature prolétarienne*. Poulaille, ainsi, fonde par des analyses critiques et par sa propre production romanesque cette littérature qui manifeste « un nouveau problème dans l'histoire ». En effet, le peuple, « moins d'un siècle après sa première entrée à titre

¹ Henry POULAILLE, *Charles Chaplin*, précédé de *Un soir avec Charlot à New York* par Paul Morand, Paris, Grasset, 1927, p. 56.

² H. POULAILLE, *Le Peuple*, Paris, 26 octobre 1926, p. 3.

³ Les volumes suivants s'intitulent *Pain de soldat*, paru en 1937, et *Les Rescapés : Pain de soldat 2, 1917-1920*, publié en 1938. Pour une approche récente des trois premiers volumes des récits d'Henry Poulaille, cf. Bruno CURATOLO, Christian MORZEWSKI, dir., *Henry Poulaille : Le Pain quotidien, Les Damnés de la terre et Pain de soldat*, *Roman 20-50*, 63, juin 2017. Les récits racontent la vie de Loulou Magneux, de sa famille et du quartier ouvrier où il habite, à Paris, dans le XV^e arrondissement. L'ensemble des volumes couvre les années 1907-1920.

⁴ H. POULAILLE, *Nouvel Âge littéraire* (1930), Bassac, Plein Chant, Les Amis d'Henry Poulaille, 1986.

de figurant dans l'art et les lettres, exige d'avoir voix au chapitre. On en est au stade de la prise de conscience d'une classe. La littérature répond au besoin de s'exprimer de cette classe, d'où sa vigoureuse poussée et ténacité »⁵.

Les portraits du prolétariat sont trop souvent produits par des écrivains extérieurs aux milieux qu'ils décrivent (les populistes), ou par des auteurs qui déforment la justesse de l'image par une idéologie (les communistes)⁶. Par conséquent, seul l'écrivain prolétarien, c'est-à-dire celui qui a vécu dans le milieu qu'il évoque et qui a fait l'expérience sensible de ce qu'il raconte, est à même d'écrire authentiquement. Le but d'une telle littérature n'est donc plus esthétique mais testimonial : la littérature devient « *l'expression directe* du peuple par des hommes qui en sont »⁷. L'authenticité, terme central chez Poulaille, désigne donc une parole qui émane des individus qui racontent ce qu'ils ont vécu. Elle s'oppose au romanesque, pensé comme excès et aventure qui éloigne le lecteur de toute perception de la réalité.

Une littérarité prolétarienne authentique est donc, d'abord, énonciative, émotive et non stylistique : l'écriture porte les marques « sonores » ou, de façon plus large, dynamique (à la manière dont l'accent modifie ce qui est dit), des épreuves évoquées. Poulaille oppose ainsi le « style » au « ton », qui désigne les traces de cette expérience originelle dans le récit et fonde ainsi son authenticité⁸ et sa légitimité.

⁵ H. POULAILLE, « Quand des ouvriers écrivent. Exposé sur la littérature prolétarienne » (1937), *La Littérature et le peuple. Nouvel âge littéraire*, tome II, Bassac, Plein Chant, Les Amis d'Henry Poulaille, 2016, p. 331.

⁶ Sur ce point je renvoie à la polémique avec Suzanne ENGELSON : H. POULAILLE, « Littérature prolétarienne marxiste ou littérature prolétarienne ? » dans *La Littérature et le peuple. Nouvel âge littéraire*, tome II, Bassac, Plein Chant, Les Amis d'Henry Poulaille, 2016, p. 127-140.

⁷ H. POULAILLE, « Quand des ouvriers écrivent. Exposé sur la littérature prolétarienne » (1937), *La Littérature et le peuple. Nouvel âge littéraire*, tome II, *op. cit.*, p. 333 (nous soulignons).

⁸ Cette notion et les problèmes qu'elle induit sont essentiels pour cette période. Philippe Roussin fait une mise au point dans *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2005. Cf. aussi Jean-Luc MARTINET, « Une littérature authentique ? Brouhaha, tirades, remontrances et autres sons de corne... L'univers sonore dans *Le Pain quotidien* », in B. CURATOLO, C. MORZEWSKI, dir., *Henry Poulaille, op. cit.*, p. 65-82. La note 1 contient une liste d'ouvrages et d'articles qui traitent de la notion d'authenticité chez Poulaille. Le choix de cette authenticité répond en outre au souhait de Georges Lukacs qui cherche à redéfinir le roman historique (*Le Roman historique* [1965], Paris, Payot, 2000, « Petite bibliothèque Payot ») : elle remplace ce qui était auparavant pittoresque ; mais il reproche au « roman-montage » une « excentricité » qui lui ôte toute pertinence. Les textes de Poulaille, Döblin ou Dos Passos se présentent pourtant comme des tentatives de restitution de l'Histoire dans toute son immédiateté.

La composition même de l'œuvre est subordonnée à ce ton : « Le ton chez eux [Gorki, Neel Doff, Guillaumin] a plus d'importance que la composition [...] »⁹.

La recherche de Poulaille le conduit alors à insérer au sein de la construction romanesque les moyens de reproduire cette dynamique émotive propre au milieu, au moment, à l'expérience décrite, pour que le livre fasse entendre un ton sincère et singulier, garant de la vérité du témoignage. L'authenticité repose ainsi sur une énonciation que le livre doit rendre, contre le « style », ou « l'écriture de métier ».

Le rythme recherché, proche du mouvement de la vie et de l'Histoire, trouve tout naturellement de nouveaux modèles dans la T.S.F. et le cinéma, capables, eux, de restituer l'intensité émotive du témoin. Ces deux *media* ont notamment cette double qualité d'éviter la longueur descriptive pour la remplacer par une mise en situation immédiate qui provoque une émotion chez le spectateur et l'auditeur, notamment grâce au montage¹⁰, qui a cette vertu d'éliminer le romanesque pour restituer *immédiatement* la dynamique singulière d'une expérience et d'un événement.

1-2. Le document et non la description

Vladimir Pozner théorise le montage littéraire dans la revue *Europe* en 1931 lorsqu'il réfléchit à l'art de la biographie¹¹. Il le définit comme un « documentaire d'un genre spécial » qui emprunte aux techniques cinématographiques, et procède « par opposition et parallélisme »¹². Les citations qui sont collées ensemble, brèves ou longues, « se corroborent et se contredisent tout en se complétant mutuellement et éclairent une figure humaine de tous les côtés. Car tout est dans la variété des angles de prise de vue »¹³. Une vie est restituée par les documents dont le biographe dispose : il les assemble et organise pour restituer l'atmosphère de la période

⁹ H. POULAILLE, « La Littérature prolétarienne existe » (1934), *Nouvel âge littéraire*, tome II, *op. cit.*, p. 230.

¹⁰ Il existe deux influences majeures, russe et américaine, à cet usage du montage dans le roman, exposées par Jean-Pierre MOREL, *Le Roman insupportable. L'internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1985, et Alexis BUFFET, *Imaginaires de l'Amérique : les écrivains français et les États-Unis dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2018. Henry Poulaille a notamment cité plusieurs fois Dos Passos dans ses articles critiques.

¹¹ Vladimir POZNER, « À l'ombre des grands hommes », *Europe*, 105, mai 1931, p. 151-156.

¹² *Ibid.*, p. 154.

¹³ *Ibid.*

représentée. Le récit est alors défini comme authentique parce qu'il recourt aux documents qui garantissent la non-fictionnalisation de la vie dépeinte.

Le travail d'écriture de Poulaille, à partir des *Damnés de la terre*, s'inspire indéniablement de cette technique de montage puisque nous y retrouvons la présence d'une multiplicité de documents insérés dans le corps du texte : affiches, pancartes, extraits de journaux, l'acte de décès de la mère de Loulou Magneux, mais aussi, sous la forme de description, d'*ekphrasis*, des affiches et des photos. Le livre entier se construit donc en assemblant ce matériau documentaire¹⁴. Toutefois, il s'agit plus d'un emprunt que d'une application stricte des techniques de montage, telles que Vladimir Pozner par exemple a pu les pratiquer dans *Tolstoï est mort*, paru en 1935 et dont la revue *Europe* a fait paraître des extraits dès 1931. Elles constituent en effet, pour Poulaille, un moyen supplémentaire de rythmer le récit en restituant l'atmosphère de la période et des événements rapportés : ces documents font entendre et voir la situation telle qu'elle était vécue et éprouvée. Ces techniques de montage *cinématisent* son récit et, par conséquent, redéfinissent le récit historique. L'écrivain littéraire se rapproche de « l'écrivain cinégraphique » pour qui « tout doit être bien en place en vue de l'ensemble de chaque tableau, tout doit se fondre dans ce tableau et avoir sa raison d'être là »¹⁵. La composition au sens littéraire est conçue comme un montage, c'est-à-dire un « effort de sélection, d'assemblage et de synthèse qui reconstitue l'action, morcelée au cours de la prise de vues, à la fois dans son développement interne, dans son unité artistique, et selon un rythme propre à chaque film »¹⁶. Le récit arrache ainsi la scène représentée à sa fictionnalité pour acquérir une valeur documentaire, qui est donnée par l'insertion de documents bruts et par le rythme, sa *cinématique*¹⁷, qui l'écarte de tout *romanesque*.

¹⁴ Dans la dédicace d'un volume, Poulaille écrit : « à R. Van den Brock, bien cordialement ce *documentaire* sur la vie ouvrière militante au temps de l'anarchie-syndicaliste » (exemplaire personnel ; je souligne).

¹⁵ H. POULAILLE, « Charlie Chaplin écrivain », *Chroniques du jour*, 15 déc. 1926, *Cahiers Henry Poulaille*, n°2-3, 1990, p. 39.

¹⁶ Jean GIRAUD, *Le Lexique français du cinéma. Des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958, p.54.

¹⁷ Le mot cinématique désigne dans les années trente tout ce « qui intéresse un art du mouvement et de sa représentation » (emploi adjectival) ; il sert à opposer l'art cinématographique aux arts

1-3. *La voix narrative : un archaïsme du roman traditionnel ?*

La présence permanente d'une parole narrative hétérodiégétique a longtemps été perçue comme un obstacle à la modernité et au dynamisme des récits de Poulaille : elle le maintiendrait dans une forme passée du récit¹⁸, l'enserrerait dans le roman historique traditionnel et interdirait de faire des *Damnés de la terre* un « roman-montage »¹⁹. Il faut alors reconsidérer la question de la parole narrative en se référant tout d'abord à l'usage des intertitres au sein des films muets. Un intéressant article de la revue *Cinéa* de 1927 insiste sur la nécessité

de sacrifier tous les effets d'ordre littéraire à la valeur purement visuelle de la bande. [...] Il va s'agir pour lui [l'adaptateur] de laisser à l'image sa plus grande force, sa plus grande portée ; bien mieux, de chercher à prolonger cette image, d'opérer, insensiblement, la soudure entre deux tableaux, entre deux plans ou fractions de plans²⁰.

Le titrage doit donc suivre le rythme et le mouvement du film²¹. *Les Damnés de la terre* soumet effectivement la parole narrative à l'image : elle peut, au moyen du style indirect libre, se faire l'écho de la parole et du point de vue du personnage, ou, par une formulation hétéronome au milieu représenté ou à la scène décrite, simplement combler les « lacunes logiques ou matérielles du film », ici, de l'histoire représentée. La parole narrative, loin de briser le rythme, contribue à la cinématique du récit.

statiques (peinture, sculpture, architecture) et est d'un emploi courant. J. GIRAUD, *Le Lexique français du cinéma, des origines à 1930*, op. cit.

¹⁸ Cf. Jérôme MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)* [2001], Genève, Droz, « Titre courant », 2015, p. 267-269.

¹⁹ Terme employé en 1932 dans la revue *Monde* pour désigner le livre *USA* de Dos Passos.

²⁰ Raoul PLOQUIN, « La question des textes », *Cinéa*, 76, 1 janvier 1927, p. 14.

²¹ Cf. Jean-François CORNU, *Le Doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2014. Dans son analyse précieuse de ce phénomène, Cornu écrit notamment que les intertitres « sont souvent fidèles aux paroles effectivement prononcées par ces derniers [les acteurs]. C'est le cas dans *L'Argent* de Marcel L'Herbier (1928), où la taille des caractères des intertitres varie en fonction de l'intensité "sonore" des dialogues. En cela, les intertitres jouent un rôle à la fois narratif et supplétif à l'absence des voix audibles » (p. 335).

En outre, cette question énonciative est aussi centrale dans les films militants. Lors de l'apparition du cinéma parlant, ces films ont cherché à construire un régime énonciatif particulier de la voix-off qui accompagnait les images en lui donnant le statut de voix-off diégétisée : elle se présente à la fois comme extérieure et capable de commenter tout en marquant son implication dans ce qui est montré (« Notre caméra n'était qu'un cri de révolte »²²) parce que cette voix-off, idéologiquement, conteste toute autre forme énonciative extérieure qui manifesterait une parole dominante économique, politique ou intellectuelle : « En ce qui concerne son idéologie, le film d'éducation populaire conteste la voix-off en tant qu'elle rappelle la parole du maître et plus généralement des élites »²³. La présence de la parole narrative dans *Les Damnés de la terre* peut donc être analysée selon ce principe : le récit construit un régime énonciatif qui oscille entre une voix-off, qui ne porte pas les traces du langage populaire et qui, d'une certaine manière, cadre les scènes, et une parole contaminée par cette « oralité », qui est une manière de diégétiser la voix narrative hétérodiégétique. Dans tous les cas, cette attention à la voix narrative traduit un souci de ne pas briser la dynamique des scènes restituées et d'assurer l'engagement idéologique du livre : il faut faire voir cette misère.

1-4. La mise en scène de la cinématisation dans Les Damnés de la terre : portrait du narrateur en monteur engagé

Les principes qui gouvernent cette quête d'une image authentique sont thématés dans le récit lui-même de deux manières. En premier lieu, Poulaille affiche dans la période qu'il représente (les années 1906-1910) son attachement à l'anarcho-syndicalisme. Et, dès le chapitre VIII, il inscrit le récit dans cette fin

²² Henri STORCK, « À propos de Borinage », cité par A. MOREEWS, *Aden*, 11, octobre 2012, p. 58-73. *Borinage* est un film documentaire extrêmement important dans l'histoire de la représentation de la misère ; et l'on peut véritablement parler de damnés de la terre lorsqu'on voit les images. Cette région de Belgique et les conditions de vie des mineurs étaient connues de Poulaille par l'écrivain prolétarien Constant Malva avec lequel il correspondait et sur lequel il a écrit des articles (cf. aussi l'article d'Isabelle MARINONE, « Qu'est-ce que le cinéma "Humain" ...? Retour sur une conception de cinéma défendue par Henry Poulaille », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 43, 2004, 10 janvier 2008, consulté le 15 mai 2019, <https://journals.openedition.org/1895/286>)

²³ Pascal LABORDERIE, « Voix-off et film-fable : le cinéma d'éducation populaire à l'épreuve du parlant », *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, 20, 2011, 26 août 2011, consulté le 16 mai 2019, <https://journals.openedition.org/narratologie/6332>.

d'année 1906 qui « avait été marquée par la tenue, à Amiens, du XV^e congrès syndicaliste ». Poulaille rajoute une note qui complète les propos cités de Niel dans le corps du texte :

Pour défendre leurs salaires, ils [les ouvriers] marcheront tous d'accord. Il faut chercher ce qui unit et non ce qui divise. La politique divise les ouvriers, le syndicalisme les groupe vers le même but. Le socialisme politique aveugle les ouvriers en leur faisant croire qu'ils ne peuvent rien obtenir que par l'État ; le syndicalisme les libère de ce fétichisme et leur apprend qu'ils ne doivent compter que sur eux-mêmes²⁴.

Cette revendication politique est incarnée par le père de Loulou Magneux, dont on décrit la bibliothèque, remplie de nombreux textes libertaires et anarchistes qui fascinent l'enfant de 13 ans (« *Les Endormeurs* de Bakounine ; *La Machine*, de Grave ; *Les deux méthodes du syndicalisme*, de Fortuné Henry »²⁵). Cette représentation de la lutte pour le maintien d'un syndicalisme indépendant, d'une révolution libérée des calculs d'un parti, fait indéniablement écho aux enjeux de cette littérature prolétarienne des années 30, qui cherche à maintenir sa différence et son refus de soumission à un parti.

L'ambition cinématique et documentaire du récit est, elle, mise en scène dans les remarques que le narrateur fait sur les brochures de Paraf-Javal²⁶ que Loulou découvre : « Il lisait en effet les brochures de papa, et certaines l'étonnaient plus par la disposition typographique adoptée que par le texte lui-même. C'était le cas des brochures de Paraf-Javal [...] »²⁷. Enfin, le narrateur lui-même fait un portrait de lui en « monteur-cinégraphiste » lorsqu'un soir de sa vie d'orphelin à 13 ans, il « pose le roman » pour créer son montage :

Il pensa alors à prendre ses cahiers d'art et de lettres, dans lesquels il collait des textes, poèmes, études, découpés çà et là. Cela le

²⁴ H. POULAILLE, *Les Damnés de la terre*, Paris, 2007 (1935), Les Bons caractères, coll. « Romans », p. 61.

²⁵ *Ibid.*, p. 205.

²⁶ PARAF-JAVAL (1848-1941) est considéré comme un anarchiste. Néanmoins, il existe un exemplaire annoté par Paraf-Javal qui semble critique à l'égard du livre de Poulaille.

²⁷ H. POULAILLE, *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 61.

distraitrait des idées noires... Il avait pris sa colle, ses ciseaux et un paquet de numéro des revues (*La Société nouvelle, L'Ermitage, La Plume*, etc.). Il venait de placer un vieux journal devant lui, pour ne pas salir sa table, avait déjà ses cahiers en main, s'appêtant à mettre à la besogne, quand quelques mots d'un fait divers arrêèrent son regard [...]²⁸.

Le travail de collage / montage est bien présenté, ici, comme ce qui accompagne le roman traditionnel, ou du moins, lui donne une importante inflexion formelle. Il est une manière de garantir l'authenticité des faits rapportés.

Enfin, une telle ambition cinématique est légitimée par la parole même de Magneux qui, sur son lit d'hôpital, s'écrie : « Oui, on est en époque révolutionnaire. Ça, on ne le sent pas assez »²⁹. L'enjeu politique du livre se situe sans aucun doute là : il faut restituer l'émotion présente durant les années décrites pour représenter authentiquement l'agitation et l'effervescence révolutionnaires des années 1906-1910 ; mais ce témoignage cherche aussi à provoquer, en 1935, une émotion propice à encourager un mouvement révolutionnaire. Le titre lui-même du livre désigne cette ambition car s'il se présente comme récit documentaire réaliste, il appelle la transformation du constat en chant³⁰. L'émotion manifesterait à la fois la prise de conscience de la situation, de la réalité, et induirait un acte politique : la restitution seule des faits suffirait alors à provoquer ce mouvement de révolte.

2 Cinématique révolutionnaire des *Damnés de la terre*.

2-1 Montage alterné³¹

²⁸ *Ibid.*, p. 442. Les archives d'Henry Poulaille montrent qu'il travaille de cette manière lorsqu'il constitue les dossiers préparatoires de ses livres.

²⁹ *Ibid.*, p. 266.

³⁰ Les chansons sont essentielles chez Poulaille, et l'ouverture se construit uniquement autour d'une chanson, comme pour souligner le recours qu'elle offre pour modifier un incipit.

³¹ Je renvoie à l'Annexe 1 où je propose un découpage du livre en fonction de ce principe du montage alterné. Sur cette question je renvoie à J.-P. MOREL, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », in Denis BABLET, prés., *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité-l'Âge d'homme, 1978, p. 38-73 et Jean MITRY, « Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt », *ibid.*, p. 74-85. Pour une réflexion sur la distinction entre montage et découpage qui se construit dans ces années-là, cf. Laurent LE FORESTIER, « Ar-Chaos-Logie du découpage », in Vincent AMIEL, Gilles

Le récit se construit en mêlant la peinture d'une vie de quartier – celle-là même qui a débuté dans le premier tome de la série, *Le Pain quotidien* – et la représentation des événements politiques et syndicaux majeurs qui ont agité les années 1906-1910. Ces deux aspects du récit, s'ils restent étroitement imbriqués, se différencient néanmoins dans des parties repérables : lorsque la vie de la famille Magneux occupe le premier plan, la vie politique constitue un arrière-plan plus discret, plus effacé et, inversement, lorsque les événements révolutionnaires occupent le premier plan, la vie intime occupe moins l'espace de la représentation. Enfin, à ces deux types de séquence, il faut ajouter les événements qui relèvent d'une actualité générale et non pas purement politique ou révolutionnaire, comme par exemple les inondations de 1910 (chap. LXXVI-LXXXIX). Ainsi, les chapitres I à VIII décrivent la vie du quartier de la famille Magneux, puis les chapitres IX à XX les grèves et manifestations, notamment des vigneronnes. Le récit juxtapose ainsi les tableaux cinématographiques, composés du montage de plusieurs scènes. Une telle répartition démontre que le roman s'appuie sur le montage alterné, au point de créer une structure en tresse où les scènes, les équivalents des plans, se répondent comme dans les films d'Eisenstein ou de Poudovkine. La représentation doit correspondre les différentes scènes de l'Histoire pour que le lecteur puisse voir ce que signifie être damné : de la vie quotidienne aux mouvements révolutionnaires. Poulaille crée des rapports de causalité qui apparaissent par ce même montage alterné. Dans un article de 1929, Poudovkine explique parfaitement que le fait de simplement filmer une scène violente (il parle d'une explosion) ne constitue en rien la violence réelle de la déflagration, il faut insérer cette image au sein d'autres plans pour faire ressentir cette violence : « C'est seulement si l'objet est placé parmi un certain nombre d'objets séparés, c'est seulement s'il est présenté comme partie d'une synthèse de différentes images visuelles séparées que lui aura été insufflée la vie cinématographique »³². Le passage du chapitre LXVIII, où différents

OUËLLIC et José MOURE, *Le Découpage au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 19-40 et André GAUDREAU, « Les sources inédites de la notion de “plan” en cinématographie : un coup du (de ?) théâtre ! », *ibid.*, p. 41-62.

Vsevolod POUDOVKINE, « Le montage, élément vital en cinématographie », *Cinéa*, 1 janvier 1929, p. 8.

documents et récits mettent en scène l'antycléricisme anarchiste, au chapitre LXIX (et les suivants) montre sans démontrer comment les associations catholiques exploitent la misère des pauvres et expliquent, ainsi, *a posteriori* les violences antireligieuses qui ont lieu en Espagne. Poulaille réussit ainsi à faire ce qu'il admire au cinéma : « L'erreur en littérature, c'est de vouloir expliquer. On démontre, alors que montrer suffirait. Le cinéma ne s'attache qu'à montrer »³³.

Le « raccord » entre chaque scène est donc important : soit il n'existe pas (et on peut alors parler de montage elliptique) et laisse le spectateur devant la brutalité du rapprochement, soit il repose sur le personnage qui donne alors un corps à la souffrance éprouvée. Par exemple, au chapitre XXI, en pleine grève des charpentiers et terrassiers, Hortense et Nini Radigond se plaignent de manquer de pain (« Ah ! ces hommes, s'ils avaient les soucis de la popote et les mille z'emmerdements du porte-monnaie vide, i's'embarqueraient pas si vite ! »³⁴) ; ou, inversement, alors que la mère de Loulou, Hortense, agonise, nous avons tout un développement sur l'importante et célèbre grève des cheminots, en 1910.

Ce mode de montage n'est pas seulement macro-structurel : il opère entre les séquences présentes au sein d'un même chapitre. Cette dynamique cinématique demande au lecteur de reconstruire la scène, de tisser des liens et de penser des rapports qui tiennent un discours sur l'Histoire : la soumission du syndicalisme aux partis politiques conduit à l'échec de la révolution des prolétaires. La fin du livre tresse ainsi la mort de la mère de Loulou, dont le faire-part de décès est inséré dans le chapitre XCIII, le récit de l'échec de la grève des cheminots qui entraîne la fin d'un syndicalisme indépendant, et, pour finir, dans la dernière sous-partie, typographiquement isolée, l'article qui évoque la chute de son père de l'échafaudage, qui le fit mourir³⁵.

Le travail de montage est donc bien conduit par un souci idéologique qui donne un sens à la forme et à l'Histoire qui s'incarne dans le destin des personnages. La fin d'une forme de militantisme fait écho, sur le mode d'un « montage

³³ H. POULAILLE, *Charles Chaplin écrivain*, précédé de *Un soir avec Charlot à New-York* par Paul Morand, *op. cit.*, p. 40.

³⁴ H. POULAILLE, *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 116.

³⁵ *Ibid.*, p. 442.

simultanéiste » à la mort des parents. Ce travail contribue donc indéniablement à rapprocher le cinéma et la littérature :

Pour le réalisateur de films, chaque « plan » de film terminé sert la même intention que le mot pour le poète. Hésitant, choisissant, rejetant et reprenant de nouveau, il se tient devant les « bouts » séparés ; et c'est seulement par une composition artistique consciente qu'à ce moment sont graduellement épinglés bout à bout les « phrases » du montage, les scènes, d'où naît pas à pas, la création finale : le film³⁶.

À ce travail dynamique de montage s'ajoute alors ce qu'il faudrait nommer une ponctuation cinématique.

2.2 Ponctuation cinématique

L'atmosphère révolutionnaire est restituée par tout un travail de dynamisation du texte qui repose sur des variations de ponctuation. Dès 1925 les analyses de Charles Bally soulignent l'importance du langage parlé et des marques de présence de l'émotion dans celui-ci, au point d'en faire l'objet de sa stylistique. Bien évidemment, la syntaxe n'échappe pas à ces marques de dynamisme émotif ; les tours syntaxiques garantissent même une authenticité de la parole parce qu'ils annulent la seule démarche analytique :

Un grand nombre de tours syntaxiques sont nés de l'action du sentiment. La syntaxe affective est à peine ébauchée, mais l'on comprend de plus en plus que la logique ne suffit pas pour tout expliquer. On peut assez bien caractériser le rôle de l'émotion dans la structure de la phrase : les éléments émotifs de la pensée tendent à immobiliser les articulations de la phrase logique, c'est-à-dire analytique³⁷.

Isabelle Serça dans son *Esthétique de la ponctuation*³⁸ souligne l'importance de la ponctuation au sens large, c'est-à-dire rythmique pour construire le

³⁶ V. POUDOVKINE, « Le montage, élément vital en cinégraphie », *op. cit.*, p. 7.

³⁷ Charles BALLY, *Le Langage et la vie* (1925), Genève, Droz, 1965, p. 68.

³⁸ Isabelle SERÇA, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012

mouvement de l'œuvre, littéraire, photographique ou cinématographique. Or, dans le texte de Poulaille, on repère tout un travail de ponctuation, de phrase, de paragraphes pour essayer de restituer le *mouvement* révolutionnaire.

Poulaille utilise la répétition pour rythmer certains passages et restituer l'ampleur des mouvements contestataires. Il entrecroise ainsi plusieurs niveaux de composition³⁹. Le premier principe d'organisation est bien évidemment documentaire. Le récit rapporte en effet les événements chronologiquement (« deux cent mille manifestants sont groupés à Carcassonne le 26. A Nîmes, le 2 juin, ils sont quatre-vingt milles. [...] la manifestation monstre est fixée pour le 9 »⁴⁰). Mais, et c'est là le second niveau d'organisation, les répétitions interviennent pour dynamiser le texte en lui donnant une intensité qui dramatise le texte pour l'amener au climax des manifestations violentes : « Cela devenait grave. [...]. On s'aperçoit alors que la situation devient critique. [...] Et tout à coup cela va devenir tragique »⁴¹. Les différentes répétitions qui organisent le passage sont elles-mêmes insérées dans des lieux différents (début de paragraphe, milieu, fin, phrase indépendante) pour, cette fois, traduire la spontanéité et la diversité des manifestations. Cette agitation rythmique restituée, à la manière d'un montage juxtaposé, les foyers d'incendie qui se propagent sans qu'il soit possible d'y déceler un ordre autre que celui d'une révolte ou d'une combustion spontanée. Les répétitions et variations syntagmatiques *authentifient* l'ambiance insurrectionnelle de 1907 parce que cette révolte donne sa forme au passage. Enfin, le passage accroît sa dimension cinématographique en juxtaposant les noms des villes et des régions concernées par les révoltes. Il oppose Paris, lieu de la décision politique antirévolutionnaire (« Le Midi bouge... ! [...]. À la chambre, on dépose un projet de loi [...]. À la chambre, Jaurès interpelle [...] »⁴²) aux villes révoltées (« Béziers [...] Narbonne [...] Perpignan [...] Narbonne »⁴³). Le texte superpose ainsi une image géographique et politique à celle du mouvement des

³⁹ Le passage que nous étudions ici est reproduit *in extenso* dans l'Annexe 2 afin que le lecteur voie mieux les effets analysés ici.

⁴⁰ H. POULAILLE, *Les Damnés de la terre*, op. cit., p. 85

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p.84-85

⁴³ *Ibid.*

révoltés. Cette spatialisation remplace toute description didactique de l'opposition entre les dominés et les dominants. La représentation du mouvement révolutionnaire cherche donc à émouvoir le lecteur non par le recours au pathos ou à un autre sentiment, mais par son dynamisme même. Sans aucun doute faut-il comparer cette tentative d'écriture avec la manière dont Eisenstein restitue l'atmosphère révolutionnaire dans *Le Cuirassé Potemkine*⁴⁴.

Il semble donc que l'organisation cinématographique de Poulaille se pense et se construit en fonction d'une « page-écran »⁴⁵ (il faut entendre ici que la page comme unité matérielle ne préexiste pas au récit lui-même mais que la scène décrite, en se déployant, construit une « page-plan » que les répétitions, par exemple, structurent). Cette tension du récit vers le visible se manifeste de façon encore plus éloquente dans les insertions de documents. Les pancartes des revendications apparaissent telles quelles, au point de rapprocher, dans ce cas extrême, la page et l'image :

NOUS NE PAIERONS PAS L'IMPOT
MORT AUX FRAUDEURS

PAS DE PITIÉ POUR LES FRAUDEURS
TOUS À CAYENNE

⁴⁴ À la construction de ces plans d'ensemble, de ces scènes, s'ajoute aussi un travail sur les temps verbaux : le glissement temporel opère comme un mouvement de caméra. Le passage de l'imparfait de description au présent (« [...] on passait à l'action directe [...]. Deux cent mille manifestant sont groupés [...], *ibid.*, p. 85), la rapidité de ce passage et la syntaxe de la phrase, rendent présents, comme s'il s'agissait d'une photographie, ces deux cent mille manifestants. L'écriture recherche donc là aussi cet effet de présence qui fait apparaître, le plus immédiatement possible, cette marée humaine.

⁴⁵ Il faut rappeler que cette recherche d'une communauté esthétique entre les formes de représentation que sont la peinture, la sculpture, la littérature et le cinéma est essentielle dans les années Trente et notamment chez Eisenstein. *Cf.*, entre autres, les articles réunis dans le volume intitulé *Cinématisme : peinture et cinéma*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009.

NOUS AVONS LE DROIT À LA VIE COMME LES MINISTRES
PRENEZ GARDE, MESSIEURS LES 15000

FAUDRAIT-IL Y LAISSER LA PEAU
C'EST LA VICTOIRE QU'IL NOUS
FAUT⁴⁶

2.3 *Bande son : l'atmosphère révolutionnaire*

L'attention de Poulaille pour les univers sonores est importante : ses chroniques discographiques l'attestent⁴⁷. Or, pour restituer l'atmosphère révolutionnaire, Poulaille remplace la description par l'insertion d'affiches qui font lire le cri du peuple : il transcrit les effets de voix par les jeux typographiques qui donnent corps aux bruits et cris des manifestations ; il utilise ainsi les moyens que le sous-titrage pouvait utiliser pour accompagner l'émotion visible à l'image. Ici, le texte fait à la fois office de voix et d'image :

Confédération Générale du travail
GOUVERNEMENTS D'ASSASSINS
LE GOUVERNEMENT VA DE CRIMES EN CRIMES
APRES LES PERSECUTIONS ODIEUSES DE LA CLASSE OUVRIERE, APRES
LES REVOCATIONS DES FONCTIONNAIRES, APRES LA HONTE DES
SCELERATESSES POLICIERES, APRES LES INFAMIES DE PARIS, NANTES,
DE SAINT-CLAUDE,

⁴⁶ *Ibid.*, p. 86. Pour un rapprochement avec les usages cinématographiques, voir les photogrammes de l'Annexe 3.

⁴⁷ Il faut aussi se souvenir qu'il a écrit, avec Charles Wolff, un livre qui s'intitule *Le Disque à l'école : notes et tableaux pour l'utilisation du phonographe comme instrument pédagogique*, Paris, Librairie Valois, 1932.

LA TUERIE
C'ÉTAIT L'ABOUTISSEMENT FATAL.
APRÈS LA BOUE, LE SANG⁴⁸.

Le livre restitue les affiches murales qui produisent un effet cinétique *et* vocal. En effet, l'usage des variations typographiques traduit l'indignation et le cri du peuple dont le livre se fait l'écho. Il tente de matérialiser l'espace sonore qui accompagne les mouvements de révolte. Les majuscules, petites majuscules ou caractères normaux traduisent les intensités avec lesquelles les faits sont actualisés dans l'espace social. Ces insertions évitent en outre à Poulaille toute description : l'affiche restitue à elle seule l'atmosphère de la fin des grèves et transcrit l'ambiance agonistique de ces mois de lutte.

En revanche, la juxtaposition de la typographie qui marque l'oralité de la parole populaire, avec la transcription des discours politiques, des tracts et des affiches, produit là aussi une plurivocalité cinétique : comme les plans sont alternés et parfois simultanés, les paroles elles aussi sont montées avec le même souci de tressage sonore.

Conclusion

Les Damnés de la terre offre un exemple remarquable d'une tentative de réécrire l'Histoire du point de vue des prolétaires en préservant l'authenticité de leur témoignage. Le livre utilise ainsi tous les moyens *cinétiques* possibles pour restituer l'émotion des êtres et l'atmosphère d'une époque. Les modèles de cette écriture ne sont donc plus littéraires, au sens traditionnel du terme, mais bien médiatiques. Il faut que la littérature puisse arriver au pouvoir de restitution du cinéma et de la radio, qu'elle fasse entendre les intonations du peuple, qu'elle restitue les émotions qui le saisissent. Le roman, sous l'influence de ces autres modes de restitution du réel, s'attache ainsi à contrecarrer le romanesque, conçu comme une fictionnalisation pathétique de la réalité prolétarienne par des écrivains bourgeois, tout en maintenant une ambition réaliste, qui se légitime par le recours aux

⁴⁸ *Ibid.*, p. 89

documents. Au même moment, Aragon répond à une ambition similaire, mais en réaffirmant, lui, les pouvoirs du roman, puisqu'il commence le cycle du *Monde réel*.

L'Histoire littéraire semble avoir effacé Poulaille et négligé son importance pour comprendre le rapport entre littérature et Histoire (tout comme elle a pu négliger *Les Communistes* d'Aragon). Ne serait-ce pas le signe de la victoire du tour de force célinien de revendiquer la seule valeur du style pour rendre négligeable l'importance de la présence de l'Histoire dans le roman ? Pourtant, il faut peut-être réévaluer l'importance de Poulaille dans la manière dont l'Histoire elle-même pense son propre rapport à l'écriture. Poulaille écrit lorsque l'école des Annales souligne l'importance du document. En 1938, Raymond Aron publie sa thèse, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*, où se pose la question de l'authenticité du récit historique. Et aujourd'hui, l'historien cherche à écrire, lui aussi, un récit qui s'approche de la façon la plus authentique possible de la vie racontée⁴⁹. La somme romanesque de Poulaille constituerait alors un jalon important pour comprendre les questions que l'Histoire se pose lorsqu'elle écrit son récit, au point de se revendiquer comme « littérature ».

Ce travail d'écriture bouleverse en effet les genres et engendre une nouvelle dynamique : les livres de Poulaille sont autobiographiques mais effacent cette matière autobiographique parce qu'il ne s'agit pas de simplement témoigner. Certes, il faut que le témoignage conserve la force de ce qui a été vécu, qu'il préserve l'émotion vécue, qu'il soit, donc, authentique, mais cette restitution présuppose un travail littéraire, une construction, pour aboutir à un ton qui s'éloigne du récit autobiographique et préserve l'intensité émouvante de l'expérience racontée ; et c'est ce qu'Henry Poulaille nomme littérature.

⁴⁹ Ivan JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2014.

Annexe 1. Le montage alterné des tableaux dans *Les Damnés de la terre*.

Les numéros en chiffres romains renvoient aux chapitres du livre. Nous les avons regroupés au sein de séquences thématiques. Chaque cadre du tableau délimite une séquence constituée de plusieurs chapitres (« scènes » si l'on veut). Ce découpage permet de visualiser la façon dont ces séquences alternent.

Chaque séquence est autonome, mais elle contient aussi des éléments, en arrière-plan, qui annoncent la suivante. Ainsi, dans une nouvelle séquence, l'arrière-plan passe au premier plan. Il existe donc une unité générale de l'ensemble parce que chaque séquence existe non comme un ensemble indépendant mais comme une partie du thème général qui traverse l'ensemble des séquences et les unit⁵⁰, ici, le thème de la damnation et de la révolte des dominés.

La vie du quartier, de la communauté et de la famille	Actualités	Actions politiques et révolutionnaires
I-VIII. Le récit s'ouvre sur cette vie de quartier et Hortense Magneux chante la chanson des scieurs de long ; cette séquence s'achève par une promenade vers la fête populaire nous sommes fin 1906 et on mentionne la Charte d'Amiens. Cette mention opère une transition vers les événements politiques.		
		IX-XXX. Les grèves et les manifestations.

⁵⁰ Nous rejoignons là les théories du montage selon Eisenstein.

		<p>XIV : la grève des Vignerons</p> <p>XXII : évocation du congrès de Stuttgart</p> <p>XXIV : réunion au Tivoli-Vauxhall insertion des morceaux du célèbre discours de Jaurès</p> <p>XXX : les oppositions au sein du Parti Socialiste (l'hervéisme de Gustave Hervé)</p>
<p>XXXI-XXXIII : la vie dans le nouveau logement avec un atelier pour Magneux.</p> <p>XXXV-XXXIX La vie dans le nouveau logement [XXXVII . Début de la maladie de Magneux]</p>	<p>XXXIV. L'affaire du financier Rochette</p> <p>XXXVIII. Transfert des cendres de Zola au Panthéon, le 4 juin 1908.</p>	

<p>XLVII. Alcoolisme de Desgroux.</p> <p>LIII. Le chômage et la maladie obligent les Magneux à déménager.</p>		<p>XL-LIII. Moments révolutionnaires (« à la lecture de ces tracts, périodiques et brochures, une espèce de légende dorée de la Révolution s'animait »)</p>
<p>LIV-LVII. Rue des Bergers le logement sordide de la famille Magneux- Le père reste à l'hôpital.</p>		
<p>LXI. Hortense change de logement grâce à Nini.</p>		<p>LVIII-LXVIII. La grève des PTT (vers mars 1909).</p> <p>LXVIII. Affaire Francisco Ferrer.</p>

<p>LXIX-LXXV.</p> <p>Hortense ne peut plus payer son pain. / Baptême des enfants pour avoir l'aide catholique mais Loulou résiste par fidélité à l'engagement de son père.</p>		
<p>LXXXI-LXXXII.</p> <p>Mort de Magneux (après avoir été déplacé dans un autre hôpital en raison des inondations).</p>	<p>LXXVI-LXXX .</p> <p>Les inondations de 1910.</p> <p>LXXXIII-LXXXIX</p> <p>L'affaire Liabeuf.</p>	
		<p>XC-XCIV</p> <p>XCI : la grève des cheminots le récit se déploie à partir, notamment, de la description d'une affiche de Jules Grandjouan en arrière-plan.</p> <p>XCIV : retour sur un numéro de <i>La Vie ouvrière</i>,</p>

		avec une citation de Pierre Monatte qui insiste sur la nécessité de désolidariser action politique et syndicale.
--	--	--

Annexe 2. H. Poulaille, *Les damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 85.

Cependant, le 12 mai, on comptait deux cent mille manifestants à Béziers. Une manifestation monstre avait eu lieu le même jour à Narbonne. Le 15, on décidait la grève de l'impôt, la police restait muette, la municipalité démissionnait. Le lendemain, les vigneronns mettaient le feu à la mairie. On appela l'armée pour occuper la ville. Ailleurs, le Conseil Municipal interdisait la mairie au percepteur. Cela devenait grave. Les entrefilets dans la grande presse faisaient place à des articles circonstanciés. Le 19 mai, cent trente mille manifestants se massaient à Perpignan, le maire démissionnait. Le 19, également nouvelles manifestations à Narbonne.

On s'aperçoit alors que la situation devient critique.

« Le Midi bouge...! » À la Chambre, on dépose un projet de loi tendant à prévenir le mouillage et l'abus du sucrage des vins. Mais l'on était déjà le 23... C'était un peu tardif. Et ce n'était qu'un projet.

Dans le camp viticole, on passait à l'action directe. Les manifestants ayant décidé de se réunir à Carcassonne, les vigneronns de Perpignan exigent du chef de gare leur transport gratuit. Deux cent mille manifestants sont groupés à Carcassonne le 26.

À Nîmes, le 2 juin, ils sont quatre-vingt mille.

Et tout à coup cela va devenir tragique. Le moment est choisi pour la grève des inscrits maritimes. C'est peut-être en considération de ceci que Bousquet et Lévy, qui passent en justice, écopent chacun de deux ans de prison.

Décidément, le Midi bouge. Les marins à Marseille, les vigneronns sur toute la chaîne des Pyrénées ! C'est comme le feu dans les pinèdes. Un immense incendie. On craint soudain le pire. La municipalité de Montpellier ordonne aux agents de se mettre en civil pour éviter de donner prise aux exaltés lors de la manifestation monstre fixée pour le 9. Prudence utile. Ils étaient sept cent mille venus de partout.

Annexe 3. L'usage des titres et intertitres dans le cinéma muet



Montage réalisé par Michel Marie que nous reproduisons avec son aimable autorisation. Dans *Le Cinéma muet* il écrit : « Le montage de plans très courts permet à Eisenstein dans *October* (1927) d'établir une relation étroite entre textes des intertitres et textes des banderoles, affiches et messages. Le film muet relève du langage "scripto-visuel" » (Michel MARIE, *Le Cinéma muet*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers », 2005, p. 22).