

**UNIVERSITE GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT DE
LANGUES ET LITTERATURE FRANÇAISES**

**UNE APPROCHE AUTOFICTIONNELLE DE L'ŒUVRE DE DRIEU
LA ROCHELLE : EXEMPLES DE *L'HOMME COUVERT DE*
FEMMES ET DE *GILLES***

MEMOIRE DE MASTER

Berat ERBAŞ

Directeur de Recherche: Doç. Dr. Engin BEZCİ

JUILLET 2024

**UNIVERSITE GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT DE
LANGUES ET LITTERATURE FRANÇAISES**

**UNE APPROCHE AUTOFICTIONNELLE DE L'ŒUVRE DE DRIEU
LA ROCHELLE : EXEMPLES DE *L'HOMME COUVERT DE
FEMMES* ET DE *GILLES***

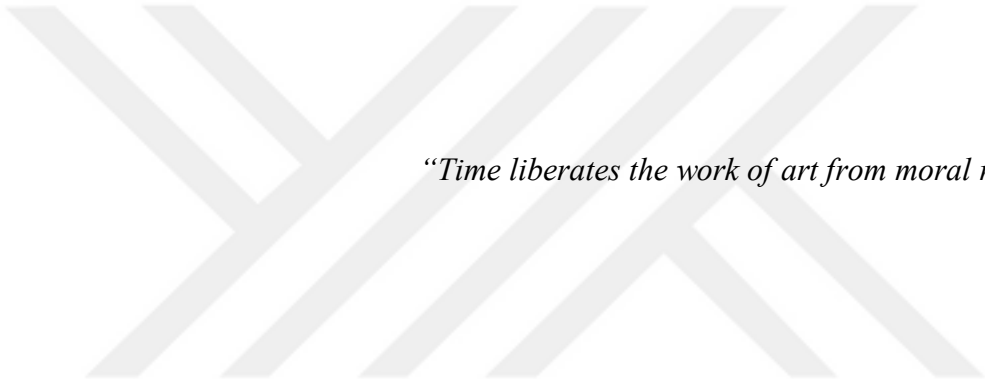


MEMOIRE DE MASTER

Berat ERBAŞ

Directeur de Recherche: Doç. Dr. Engin BEZCİ

JUILLET 2024



“Time liberates the work of art from moral relevance”¹

- S. Sontag

¹ S. Sontag, *Notes on Camp*, Penguin Books, Grande Bretagne, 1966, p. 20. Traduction : « Le temps délibère l’œuvre d’art de la pertinence morale ».

Table des matières

TABLE DES MATIERES	III
RESUME :	IV
ABSTRACT:.....	VII
ÖZET :.....	X
INTRODUCTION	1
I. « À PIERRE DRIEU LA ROCHELLE MAIS OÙ EST PIERRE DRIEU LA ROCHELLE ? »	11
A. PIERRE DRIEU LA ROCHELLE	11
1. <i>L'enfance et l'adolescence</i>	11
2. <i>Les dadaïstes et les surréalistes</i>	15
3. <i>Les années '30</i>	21
4. <i>Le Journal 1939-1945</i>	28
B. L'AUTEUR TEL QU'IL SE PRESENTE DE SON PROPRE OEUVRE	34
1. <i>Enfance : La rêveuse bourgeoisie</i>	35
2. <i>Le don juan : L'Homme couvert de femmes</i>	37
3. <i>Le guerrier : La Comédie de Charleroi</i>	39
4. <i>Le fasciste nationaliste : Gilles</i>	43
C. DRIEU À TRAVERS SES CONTEMPORAINS ?.....	45
1. <i>Ses contemporains</i>	45
2. <i>La postérité</i>	48
II. AUX CONFINS DE L'ECRITURE DU MOI - DE L'AUTOBIOGRAPHIE À L'AUTOFICTION ?53	
A. NAISSANCE DU CONCEPT.....	54
1. <i>Le pacte autobiographique - Lejeune</i>	54
2. <i>Doubrovsky et la naissance du concept</i>	57
3. <i>Genette et Colonna - la progression et l'utilisation actuel de l'autofiction</i>	59
B. AUTOFICTION ? AUTO-FABULATION ? AUTONARRATION ?.....	64
1. <i>Autofiction</i>	65
2. <i>Autofabulation</i>	66
3. <i>Autonarration</i>	68
C. L'AUTOFICTION CHEZ DRIEU ET SES CONTEMPORAINS.....	71
1. <i>L'entre-deux-guerres et l'autofiction</i>	72
2. <i>Ceux de droite : exemple de Céline et Montherlant</i>	77
3. <i>Ceux de gauche : Aragon et Malraux</i>	81
III. L'ANALYSE DE L'ŒUVRE DE PIERRE DRIEU LA ROCHELLE	87
A. QUELLE AUTOFICTION DANS L'ŒUVRE DE PIERRE DRIEU LA ROCHELLE ?	88
1. <i>Les autobiographies (journal/récit secret)</i>	88
2. <i>La présence de Gille dans l'œuvre de la Rochelle</i>	95
3. <i>Gilles : le roman</i>	101
B. LES PERSONNAGES, LIEUX ET EVENEMENTS AU SERVICE DU MOI EXPERIMENTAL	106
1. <i>Le personnage de « je » et « il »</i>	107
2. <i>Les personnages secondaires au service du moi expérimental</i>	110
3. <i>L'utilité des lieux et des événements dans le cadre du moi expérimental</i>	116
C. LES DISTINCTIONS ENTRE L'HOMME ET L'ŒUVRE.....	120
1. <i>La dénégation dans le cadre du moi expérimental</i>	120
2. <i>La lecture posthume de Drieu la Rochelle ; les fruits du moi expérimental</i>	123
CONCLUSION.....	131
BIBLIOGRAPHIE :	135

RESUME :

Cette mémoire de master se concentre sur une étude autofictionnelle de l'œuvre de l'écrivain du début XX^{ème} siècle : Pierre Drieu la Rochelle. Nous avons effectué une recherche sur Drieu la Rochelle comme exemple d'auteur collaborationniste de la Seconde Guerre mondiale. Nous trouvons intrigant l'idée de l'auteur maudit et présumons qu'il y a une nouveauté ou une vérité à découvrir lorsque nous mettons de côté les idées politico-sociales qui sont sans doute problématiques. Nous avons visé une compréhension de Drieu à travers ses œuvres et surtout ses personnages romanesques Gille/Gilles, qui constituent ses doubles. Pour ceci, nous nous sommes aidés de la théorie de l'autofiction et avons tentés, à travers ce dernier, d'expliquer ce qu'est le « moi expérimental » chez Drieu la Rochelle. Notre travail se concentre donc sur l'analyse du moi qui est utilisé comme un « laboratoire d'expérience » comme le nomme Frederic Grover, l'un des biographes de l'auteur. Nous avons appelé ce phénomène « le moi expérimental » avec des intentions semblables. Le concept du « moi » devait absolument figurer dans une analyse qui a pour sujet Drieu la Rochelle.

Comme l'exige une étude autofictionnelle, nous avons tenté, tout d'abord, de faire une étude détaillée de sa vie en parlant, d'abord, de son enfance. Nous avons évoqué ensuite son adolescence, ses années à Science Po., son échec à l'examen final et son engagement dans l'armée, juste quelques mois avant la Première Guerre mondiale. Nous avons discuté aussi de l'époque de la Première Guerre mondiale pendant laquelle il a participé activement à la guerre où il a été blessé d'ailleurs à plusieurs reprises. Nous avons évoqué par la suite, son retour de la guerre et les difficultés de l'adaptation de l'auteur à la société parisienne qui semble être, malgré les ravages de la guerre, plus époustouflante et lumineuse que jamais dans les années 1920. Nous avons mentionné sa participation au groupe surréaliste qui dure peu et sa séparation du groupe avec les trois lettres ouvertes écrites contre eux. Par la suite, la période de l'entre-deux-guerres où Drieu se retrouve, surtout après février 1934, politiquement et se positionne ouvertement à la droite fasciste comme un bon nombre d'européens de son époque. Enfin, la période de la Seconde Guerre mondiale, donc durant ses dernières années avant son suicide. Nous nous sommes focalisés ensuite brièvement, et encore une fois dans l'ordre chronologique de la publication de ses livres, sur l'œuvre de Drieu la Rochelle afin de comprendre par la suite les nombreux parallélismes qui s'établissent entre l'homme et son œuvre. Nous avons parlé de *Rêveuse Bourgeoisie*, de *l'Homme couvert de femmes*, de *La Comédie de Charleroi* et de *Gilles* en guise d'exemple. Nous avons distingué ces récits, dans l'ordre chronologique, et en fonction des thèmes étudiés. Le choix des œuvres peut être justifié à travers ce fait : Nous avons parlé, à travers chaque œuvre, d'une période de la vie de Drieu la Rochelle. Nous avons commencé par son enfance à travers *Rêveuse Bourgeoisie* et continué, ensuite, par son caractère de Dom Juan, à travers, *l'Homme couvert de femmes*. Nous avons ensuite évoqué son côté guerrier avec les nouvelles de *La Comédie de Charleroi*, et dernièrement, son positionnement politique avec *Gilles*. Il faut cependant préciser que dans notre corpus littéraire ne figurent que *l'Homme couvert de femmes* et *Gilles* qui sont abordés avec rigueur dans une troisième partie. Nous avons tout de même utilisé plusieurs œuvres de Drieu qui figurent dans notre bibliographie afin de mieux comprendre l'auteur et le projet littéraire qu'il a mené

durant toute sa vie. Nous avons principalement choisi ces deux romans précédemment cités pour leurs personnages principaux, Gille et Gilles, mais aussi pour voir une œuvre de jeunesse, *L'Homme couvert de femmes*, le premier roman de l'auteur et *Gilles*, l'un de ses derniers romans qui est un roman panoramique sur toute sa vie et toute la société de Paris à travers son perspectif. Et enfin dans cette première partie, nous nous sommes concentrés sur la réception de Drieu par sa postérité en parlant bien aussi évidemment de ses contemporains.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous nous sommes posés sur la méthode d'analyse que nous avons abordée dans l'étude de l'œuvre de Drieu la Rochelle. Cette théorie et méthode d'analyse est l'autofiction. Nous avons débuté premièrement en expliquant comment le monde de la théorie littéraire a atteint ce concept en introduisant tout d'abord Lejeune et son fameux ouvrage théorique *Le Pacte autobiographique* qui est le premier ouvrage introduisant l'analyse de l'autobiographie et de ces sous-genres dans la théorie littéraire. Nous avons ensuite étudié la première apparition du mot autofiction et ce qu'elle désignait pour son créateur, Serge Doubrovsky. Par la suite nous avons vu la vraie mise en place du concept à travers la thèse doctorale de Vincent Colonna s'intitulant *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* dirigé par Gérard Genette. A travers cette thèse, nous avons analysé l'emplacement et les différences de l'autofiction comparé à une autobiographie ou encore une œuvre autobiographique. Par la suite, nous nous sommes intéressés aux différences entre trois concepts : autofiction, autofabulation et autonarration. Nous avons analysé les différences entre ces trois concepts afin de mieux comprendre l'idée derrière l'autofiction en le séparant de ces semblables. Nous avons expliqué dans cette partie la raison de notre emploi du concept de « moi expérimental » dans l'étude de Drieu la Rochelle à la place de ces trois concepts. Et enfin dans cette deuxième partie nous nous sommes concentrés sur les raisons d'adaptation de cette méthode à l'époque de l'entre-deux-guerres. Cette dernière partie transitoire a pour but de justifier le choix de notre méthode d'analyse. Elle a pour but aussi d'expliquer la particularité de la période de l'entre-deux-guerres et de Pierre Drieu la Rochelle parmi ses contemporains qui ont, eux aussi, tout autant, écrit des œuvres qui peuvent facilement être qualifiées, même si anachroniquement, d'autofictionnelles. Nous avons donné dans cette partie en guise d'exemple Louis Ferdinand Céline et Henry de Montherlant pour les contemporains de Drieu la Rochelle de tendance droite et André Malraux et Louis Aragon de tendance gauche. Notre choix se justifie par la préface de *Gilles* (1939) que rédige Pierre Drieu la Rochelle trois ans après la publication de l'œuvre. Ce texte est crucial pour notre travail. Dans cette préface, l'auteur se situe d'un point de vue littéraire parmi ces écrivains mentionnés en haut (les trois, sauf Aragon). Louis Aragon est mentionné une ligne avant cette phrase où sont mentionnés les trois autres écrivains. Mais c'est surtout l'adaptabilité à la méthode autofictionnelle de ces quatre écrivains, bien évidemment parmi bien d'autres, qui nous sert justement de sous partie transitoire.

Dans la troisième partie de notre travail, nous avons utilisé toutes les données utilisées jusqu'alors. Nous avons visé, à travers cette partie, à atteindre une explication concernant la distinction, que certain juge factice, entre Drieu la Rochelle et son œuvre. Nous avons, dans cette partie, utilisé toutes les données biographiques et les données liées aux œuvres de l'auteur mais aussi les données que nous avons récupérés par le biais de la méthode de l'autofiction. Nous avons étudié premièrement dans cette partie, des œuvres qui sont de caractère autobiographique. Nous avons parlé donc principalement du *Journal* qu'il a écrit sans soucie ou une volonté de publication

durant la Seconde Guerre mondiale de 1939 jusqu'à sa mort en 1945. Nous avons évoqué aussi le *Récit Secret* mais aussi *l'Exode*, qui est une sorte de lettre de suicide ouverte. Puis nous avons analysé deuxièmement *l'Homme couvert de femmes* et *Gilles* afin de pouvoir faire l'analyse de Gille et de Gilles en tant que personnages principaux dans les deux romans en question de Drieu la Rochelle. Nous avons parlé des lettres que Drieu signe avec le pseudonyme « Gille », ce qui est primordial pour le concept de « moi expérimental ». Nous avons essayé de voir les éléments autofictionnels dans ces œuvres précédemment cités et donc leurs personnages principaux, qui possèdent beaucoup de similarités avec leur créateur. Dans une deuxième sous-partie, nous avons fait une étude plus rigoureuse de ce personnage et nous avons tenté de lier ce personnage à travers son auteur. À travers les différences entre ces deux personnages nous avons introduit le concept du moi expérimental. Le « moi » que nous avons ajouté à ce concept qui gagne de l'importance, après avoir déduit que c'est sa propre identité que Drieu la Rochelle utilise comme objet littéraire. Nous avons ensuite analysé les personnages secondaires, les événements et lieux dans ses romans qui nous renvoient à la vie de Drieu afin de renforcer cette idée du « moi expérimental ». Nous avons par la suite introduit dans une dernière partie en guise d'ouverture et de conclusion en évoquant la réception de Drieu la Rochelle. Dans cette partie nous avons essayé de montrer comment les contemporains de Drieu et ensuite la nouvelle génération et enfin les générations qui ont suivi, ont lu Drieu la Rochelle. Nous avons tenté de montrer que, la génération de Drieu a été plus compréhensif avec même une certaine admiration, comme nous le montrent les témoignages de ses contemporains. La génération d'après Seconde Guerre mondiale, à cause de la domination de la pensée sartrienne jusqu'aux années 1980, s'est totalement opposé à toutes choses et personnes qui leur rappellent l'époque de la collaboration (1941-1945). Nous avons vu aussi que, Drieu, à travers ses œuvres, peint une image si dégradante de soi-même que la génération qui l'a connu, compris et jugé par ses œuvres, n'avait d'autre image de Drieu que ce misogyne, antisémite et, par-dessus tout, collaborationniste. Cependant la France a redécouvert, à la fin des années 1970, ces auteurs collaborationnistes et surtout Drieu à travers les travaux des deux spécialistes du XXème, Frédéric Grover et Pierre Andreu. Ces travaux ont amené avec eux plusieurs reportages et interviews avec des personnes qui ont connu Drieu la Rochelle et qui sont actuellement décédés. Ces reportages et interviews nous ont servi indéniablement pour comprendre l'homme qu'a été Drieu la Rochelle. Nous avons parlé aussi dernièrement de la réception de l'auteur jusqu'à nos jours et l'image qu'il engendre après cette redécouverte. Cette redécouverte et republication qui ne doit bien évidemment pas être vue comme une simple coïncidence.

Nous avons enfin conclu en essayant de comprendre Pierre Drieu la Rochelle à travers ses œuvres, à travers ce qu'il dit de lui-même, ce que les chercheurs disent de lui, ce que ses contemporains ont dit de lui, à travers ce que la génération qui le succède et les générations qui suivent disent de lui. Nous avons essayé de définir l'écrivain dans son ensemble pour comprendre, pour pouvoir voir si, même si l'œuvre de Drieu est densément autofictionnelle, l'on peut comprendre un homme à travers son œuvre. Donc est-ce que donc l'œuvre d'art a une fonction de représenter son créateur ou bien, au contraire serait-elle être conçue comme une entité à part ?

Mots clés : Drieu la Rochelle, Littérature française du XXème siècle, fascisme, littérature du moi, moi expérimental, autofiction.

ABSTRACT:

This master's thesis focuses on an autofictional analysis of the work of the early 20th century writer: Drieu la Rochelle. We examined Drieu la Rochelle as an example of a collaborationist author from the Second World War since we find the idea of the cursed author intriguing and assume that there is something new or truth to be discovered when we set aside political-social ideas that are arguably problematic. We aimed for an understanding of Drieu through his works and his double, his creature Gille/Gilles. For this, we used the method of autofiction and we tried, through the latter, to try to explain what the “experimental self” is in Drieu la Rochelle. Our work therefore focuses on the analysis of the self which is used as a “laboratory of experience” as Frederic Grover calls it. With similar intentions, we called this phenomenon the “experiential self”. In an analysis whose subject is Drieu la Rochelle, the concept of “self” had to be included.

In the first chapter of our study, we introduced Drieu's life. First, we tried to examine the author's personality in detail by discussing about his childhood. We then mentioned his adolescence and his years at Science Po, his failure in the final exam and his enlistment in the army a few months before the First World War. We also cited the time of the First World War when he fought in the war and was wounded several times. We subsequently discussed the return from the war and the author's adaptation to Parisian society which was more laudatory and luminous than ever in the 1920s. We mentioned his participation, which lasted a short time, in the group surrealist, and of his separation from this group with three different open letters he wrote against them. Subsequently, the interwar period where Drieu found himself, especially after the events of February 1934, politically positioned himself on the fascist right like a large number of Europeans of his time. We then focused briefly, and once again chronologically, on the work of Drieu la Rochelle in order to subsequently understand the numerous parallelisms which appear between he and his work. We observed *Rêveuse Bourgeoise*, *L'Homme couvert de femmes*, *La Comédie de Charleroi* and *Gilles* as examples. In this chronological analysis, divided into different themes, we have matched a part of Drieu la Rochelle's life through each work. We began with Drieu's childhood through *Rêveuse Bourgeoise*, continued with the character of Don Juan through *L'Homme couvert de femmes*, then explored his warrior side through the stories in *La Comédie de Charleroi*, and his final years and the political position of his last decade through *Gilles*. It should be noted at this point that we have paid special attention to two of these works ; *L'Homme couvert de femmes* and *Gilles*, which we analyze in detail in the third chapter. The reason for focusing on these two works, whose main characters are Gille (*L'Homme couvert de femmes*) and Gilles (*Gilles*), for the rest of the study was to provide a panoramic view of the author's literary and personal life by pairing his first novel, *L'Homme couvert de femmes*, with his youth, and one of his last novels, *Gilles* (his third to last completed novel), with his later life. To conclude the first part, we focused on how Drieu was received by his contemporaries and later generations.

In a second chapter, we focused on the method of analysis, autofiction, that we approached in the study of the work of Drieu la Rochelle. We began first by explaining how the world of literary theory reached this concept by first introducing Lejeune and his famous theoretical work *Le Pacte autobiographique* which is the first work introducing the analysis of autobiography and these sub-texts. genres in literary theory. We then argued the real appearance of the word autofiction and what it meant for its creator who is Serge Doubrovsky. Subsequently we observed the real implementation of the concept through Vincent Colonna's doctoral thesis entitled *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, an essay on the fictionalization of the self in literature directed by Gérard Genette.

This thesis allowed us to analyze the place and differences of the concept of autofiction compared to autobiography or even an autobiographical work. In addition, we were interested in the differences between the three related concepts: autofiction, autofictionalism and self-narrative. In this way, we aimed to better understand the idea behind autofiction by distinguishing it from its counterparts. Simultaneously, this study enabled us to analyze Drieu through the "experimental self" approach and to evaluate the works of Drieu's contemporaries according to the method of analyzing autofiction. As Drieu la Rochelle's contemporaries, we have chosen André Malraux and Louis Aragon from the left-wing tendency and Louis Ferdinand Céline and Henry de Montherlant from the right-wing tendency. This choice is confirmed by the preface to *Gilles* written by Pierre Drieu la Rochelle three years after its publication (1939). In this preface, which is very important for our study, the author positions himself literarily among these authors with the exception of Louis Aragon who is mentioned in the previous paragraph where the authors' names are mentioned. However, the main feature of this section is that it serves us as a transitional sub-section that justifies the adaptation of these four authors, among others, of course, to the method of self-fiction.

In the third chapter, the final part of our study, in which we draw on all the data used so far, we aim to provide an explanation for the distinction between Drieu la Rochelle and his work, which some consider to be artificial. We therefore mainly talked about the *Journal* which he wrote without any desire to publish during the Second World War from 1939 until his death in 1945. After we examined the *Exode*, which is a kind of open suicide letter, in order to analyze Gille and Gilles, the main characters of Drieu la Rochelle, we went deeper into *L'Homme couvert de femmes* and *Gilles*. We talked about the letters signed by Drieu under the pseudonym "Gille", which are essential to the concept of the "experimental self". These are letters written to Victoria Ocampo, an Argentina woman dear to the author. And the fact that some of them are signed by the name of one of his fictional characters is extremely important for our thesis and proves the irrefutable link between him and this fictional character of his. In the second sub-section, we made a more detailed study of this character and tried to relate him to his author. Through the differences between these two characters, we introduced the concept of the experimental self, influenced by Frédéric Grover's concept of the "laboratory of experience". The "self" we add to this concept gains significance once it is inferred that it is Drieu la Rochelle's own identity that she uses as literary material. As a conclusion to our third part, we analyzed how Drieu's works are read and how this, and many other parameters, influence the interpretation of the author. In this chapter, we have tried to show how Drieu's contemporaries, then the new generation, and finally the generations after him, read Drieu la Rochelle. At this point, we observed that the generation between the two wars understood and admired Drieu's work, while the next generation, dominated by Sartrean thought until the

1980s, was completely against everything and everyone that reminded them of those days. Unlike their predecessors, the generation that knew, understood and judged Drieu only through his works painted a portrait of him as misogynist, anti-Semitic and above all collaborator. It was only in the late 1970s that France rediscovered these collaborative writers, and Drieu in particular, through the work of Frédéric Grover and Pierre Andreu. This led to interviews and reports with people who knew Drieu la Rochelle and are now deceased. These reports and interviews have indisputably helped us to understand the kind of man Drieu la Rochelle was. Finally, we have also mentioned the author's reception up to the present day and his image after this rediscovery. It is clear that this rediscovery and publication should not be seen as a simple coincidence. Just as the repeated rise of the right-wing tendency in different geographies and times around the world should not be seen as a coincidence. Surely, both of these situations have many interrelated economic and sociological causalities.

We concluded our study by showing Pierre Drieu la Rochelle through his works, what he said about himself, what researchers said about him, what his contemporaries said about him, what the generation that came after him said about him and what today's generations say about him. In our study, we tried to define the author as a whole, and even though Drieu's works are intensely autofictional, as we have mentioned many times in our study, we pursued whether we can understand a person through his works. And at the end of this study, the following question emerged: Does a work of art have the function of representing its creator, or should it be considered as a separate entity?

Key words : Drieu la Rochelle, 20th century French literature, Fascism, Self-literature, experimental self, autofiction

ÖZET :

Bu yüksek lisans tezi, 20. Yüzyıl Fransız edebiyatının en ilginç ve tartışmalı yazarlarından biri olan Drieu la Rochelle'in kimi yapıtlarının özkurgusal incelemesine odaklanmaktadır. Fransa'nın Naziler tarafından işgal edildiği İkinci Dünya Savaşı'ndaki işbirlikçi yazarlardan olan Drieu la Rochelle, özellikle ideolojik seçimlerinden dolayı "lanetli şair" figürüne de somut bir örnek oluşturur. Bu anlamda sorunlu olarak nitelendirilebilecek tartışmalı politik ve toplumsal düşüncelerini bir kenara bıraktığımızda, Drieu la Rochelle'in yapıtlarında keşfedilecek yeni şeylerin veya gerçeklerin olduğunu varsayıyoruz. Drieu'yü yapıtları ve kendisinin bir tür ikizi olarak yarattığını iddia ettiğimiz Gille/Gilles karakterleri üzerinden anlamayı amaçladık. Bunun için özkurgu yöntemini kullandık ve bu yöntem üzerinden Drieu la Rochelle'de "deneysel benliğin" ne olduğunu açıklamaya çalıştık. Bu nedenle çalışmamız, Frederic Grover'in deyimiyle, "deneyim laboratuvarı" olarak kullanılan benliğin analizine odaklandı. Benzer niyetlerle bu olguya "deneysel benlik" adını verdik. Konusu Drieu la Rochelle olan bir incelemede *ben* kavramının mutlaka yer alması gerekiyordu.

Özkurgusal bir çözümlemenin gerektirdiği gibi, üç bölümden oluşan çalışmamızın birinci bölümünde, Pierre Drieu la Rochelle'in yaşamını konu aldık. Öncelikle çocukluğundan bahsederek yazarın kişiliğini ayrıntılı bir biçimde incelemeye çalıştık. Daha sonra ergenlik dönemini, Science Po'daki yıllarını, final sınavındaki başarısızlığını ve Birinci Dünya Savaşı'ndan birkaç ay önce askere alınışını ayrıntılı olarak ele aldık. Ayrıca farklı cephelerde savaştığı ve defalarca yaralandığı Birinci Dünya Savaşı zamanlarından da bahsettik. Bu anıların yazar için önemini ve "savaşçı" kavramına yüklediği özel anlamı inceledik. Savaştan dönüşünde, 1920'li yıllarda, savaşa rağmen, her zamanki kadar gösterişli ve parlak olan Paris toplum ve yaşamına ayak uydurmakta yaşadığı zorlukları tartıştık. Drieu, Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal travma ve zorluklardan etkilenen bir yazardır. Bu süreçte, eski bir dadacı olan Drieu la Rochelle'in Gerçeküstücü yazarlar grubuna katılışını, orada edindiği kimi arkadaşlıkları, anlaşmazlıkları ve bu gruptan biraz kırılgan ve oldukça hiddetli bir biçimde ayrılışını, yazarın bu gruba hitaben yazdığı üç farklı açık mektup üzerinden anlattık. Özellikle Louis Aragon ile sona eren arkadaşlıkları, edebiyat araştırmacılarını olduğu kadar, iki yazarı da yıllar boyunca meşgul etmeye devam etmiştir. Daha sonra, Drieu la Rochelle'in yapıtlarını verdiği iki savaş arası döneme, özellikle Şubat 1934'ten sonra, döneminin birçok Avrupalı entelektüel gibi, kendisini açık bir biçimde faşist sağda konumlandırmasına değindik. Drieu la Rochelle bu ideolojik duruşu son yıllarına kadar savunmuştur. Bunu takiben İkinci Dünya Savaşı dönemine de değindik ve yazarın Hitler'i destekleyişini, siyasi görüşlerini, özellikle kadınlara ve Yahudilere ilişkin düşüncelerini, bir lider arayışı içinde geçen yaşamının sonlarına doğru içten içe Stalin'i takdir edişini görmemize olanak veren,

1939-1945 yılları arasında tuttuğu güncesi *Journal*'den söz etmeyi de ihmal etmedik. Drieu la Rochelle'in özyaşam öyküsü ile yapıtı arasında kurulan paralelliği ortaya koyabilmek için kısaca ve bir kez daha kronolojik olarak yazarın yapıtlarına odaklandık. Bu çerçevede, daha çok yazarın çocukluk yıllarından esinlenmiş olan *Rêveuse Bourgeoisie* adlı romanından, yazarın kadınlarla olan ilişkilerini yansıtan Don Juan kimliğini açığa vuran *L'Homme couvert de femmes*'dan, Birinci Dünya Savaşı'ndaki anılarından esinlenerek yazdığı ve altı öyküden oluşan derlemesi *La Comédie de Charleroi*'dan ve son olarak da iki savaş arası dönemin panoramasını çizen ve yazarın başyapıtı olarak kabul edilen *Gilles* adlı romanından söz ettik. Farklı izleklere ayırarak gerçekleştirdiğimiz bu kronolojik incelemede, her bir eseri Drieu la Rochelle'in yaşamının bir bölümüyle eşleştirmiş olduk. *Rêveuse Bourgeoisie* üzerinden çocukluğuyla başladık ve *L'Homme couvert de femmes* çerçevesinde Don Juan karakteriyle devam ettik. Daha sonra *La Comédie de Charleroi*'deki hikayelerle onun savaşçı yönünü, *Gilles*'le de yaşamının son on yılındaki siyasi yönelimlerini keşfettik. Bu bağlamda, araştırma konumuzun gerektirdiği çerçevede yazarın pek çok yapıtına değinsek de özkurgusal bir inceleme öneren çalışmamızın, üçüncü bölümde ayrıntılı bir biçimde ele alınan *L'Homme couvert de femmes* ve *Gilles* başlıklı romanlara odaklandığını belirtmemiz gerekir. Ana karakterleri Gille (*L'Homme couvert de femmes*) ve Gilles (*Gilles*) olan bu iki romana odaklanmamızın temel nedeni, yazarın ilk romanı olan *L'Homme couvert de femmes* ile gençlik dönemini, son romanlarından biri olan *Gilles* ile de sonraki yaşamını eşleştirerek yazarın yazınsal ve kişisel yaşamını panoramik olarak görebilmektir. İlk bölümün son alt bölümünde Drieu'nün çağdaşları ve sonraki kuşaklar tarafından nasıl alınıldığı konusuna değindik.

Çalışmamızın ikinci bölümde Drieu la Rochelle'in yapıtlarını incelemek için kullandığımız çözümleme yöntemine odaklandık. Söz konusu yöntem özkurgudur. Öncelikle özyaşam öyküsünü *Le Pacte autobiographique* başlıklı yapıtında kuramsal bir düzlemde ele alan Lejeune'ün, özkurgu kavramı ve kuramlarına ulaşılmasındaki rolünü sorguladık. Özkurgu kavramının, bu adlandırmayı ilk kez kullanan romancı Serge Doubrovsky için taşıdığı anlama değindikten sonra, Vincent Colonna'nın Gérard Genette'in yönetiminde gerçekleştirdiği ve edebiyatta benliğin kurgulanması konusunu inceleyen bir çalışma olan *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* başlıklı doktora çalışmasındaki kavramsallaştırmayı ele aldık. Özyaşam öyküsü ve özyaşamöyküsel kurmacayla karşılaştırıldığında, özkurgu kavramının doğasını ve diğerlerinden ayrıştığı noktaları irdelememize olanak sağladı. Bu çerçevede sonraki yıllarda özkurgudan türetilen özmasalsılık ve özanlatı kavramalarını da ele alarak, özkurguyu benzerlerinden ayıran düşüncüyü daha iyi anlamayı amaçladık. İzlediğimiz bu yöntem, Drieu'ye daha çok yakıştırdığımız “deneysel benlik” kavramını incelememize ve çağdaşlarının yapıtlarındaki olası özkurgusal boyutu değerlendirmemize olanak sağladı. Bu değerlendirmeyi Drieu la Rochelle'nin çağdaşları olan, sol eğilimden André Malraux ve Louis Aragon'la, sağ eğiliminden ise Louis Ferdinand Céline ve Henry de Montherlant'la örneklendirdik. Yayınlanmasından üç yıl sonra Drieu la Rochelle tarafından *Gilles*'e (1939) eklenen önsöz, bu seçimizi doğrular niteliktedir. Çalışmamız açısından çok önem taşıyan bu

önsözde, yazar yazınsal açıdan kendisini (Louis Aragon hariç) bu yazarlar arasında konumlandırmıştır. Çalışmamızın bu bölümünün amacı, özellikle bu dört yazarın, - kuşkusuz başka birçok yazarın da- neden özkurgu yöntemiyle okumaya elverişli olduklarını ortaya koymaya çalışmaktır.

Şu ana kadar kullanılan tüm verilerden yararlandığımız çalışmamızın üçüncü ve son bölümünde, Drieu la Rochelle ile yapıtları arasındaki, kimilerinin yapay olduğunu düşündüğü, ayrıma ilişkin bir açıklamaya ulaşmayı amaçladık. Bu bölümde, yazarın yapıtlarıyla bağlantılı tüm biyografik verilerle, özkurgu yöntemiyle elde ettiklerimizin eşliğinde, öncelikle gerçekten otobiyografik nitelikli olan romanları inceledik. Bu bağlamda, söz konusu bazı verileri doğrulayan, yazarın yayımlanma kaygısı gütmeyen, 1939-1945 yılları arasında kaleme aldığı *Journal*'den, bir tür açık intihar mektubu ve çok da uzunca olmayan bir yaşamın son sözü niteliğinde olan *Exode*'dan da söz ettik. Daha sonra Drieu la Rochelle'in söz konusu romanlarındaki ana karakterler olan Gille ve Gilles'i analiz edebilmek için *L'Homme couvert de femmes* ve *Gilles*'i derinlikli olarak inceledik. Drieu la Rochelle'de “deneysel benlik” kavramını incelememiz için büyük önem teşkil eden “Gille” takma adıyla imzaladığı mektuplardan söz ettik. Victoria Ocampo adlı Arjantinli kadın yazara yazdığı bu mektuplardaki “Gille” imzası -karakteriyle de örtüşeceği biçimde- Gille karakterini yazarın ikincil bir benliği olarak yorumlayabilmemize olanak sağladı. Daha önce belirlediğimiz özkurgusal unsurları ve dolayısıyla yaratıcılarıyla olan benzerliklerini ortaya koymaya çalıştık. Bu iki karakter arasındaki farklar aracılığıyla, Frédéric Grover'ın “deneyim laboratuvarı” isimli kavramından hareketle ortaya koyduğumuz “deneysel benlik” kavramını irdledik. Grover'ın kavramına eklediğimiz “ben”, Drieu la Rochelle'in yazınsal nesne olarak kendi benliğini ortaya koyduğunu açıklamamız ardından anlam kazanıyor. Daha sonra bu “deneysel benlik” fikrini pekiştirmek için ikincil karakterleri ve bizi Drieu'nün hayatına götüren olayları veya yerleri inceledik. Üçüncü bölümümüzün sonucu mahiyetinde, son olarak Drieu'nün yapıtlarının nasıl okunduğuna, yazarın yorumlanmasında bunun, başka pek çok parametrenin ışığında, etkisine değindik. Bu bölümde Drieu'nün çağdaşlarının, ardından yeni kuşağın ve son olarak da sonraki kuşakların Drieu la Rochelle'i nasıl okuduğunu göstermeye çalıştık. Bu bağlamda, İki Savaş Arası kuşağının, her şeye rağmen, Drieu'nün yapıtlarını anladığını, hatta kimilerinin ona bir çeşit hayranlık beslediğini, sonraki kuşağın ise 1980'li yıllara kadar Sartre düşüncesinin hakimiyeti altında kalarak kendilerine o günleri hatırlatan her şeye ve kişilere tamamen karşı olduklarını göstermeye çalıştık. Kendilerinden önceki kuşaktan farklı olarak, Drieu'yü sadece yapıtları aracılığıyla tanıyan, anlayan ve yargılayan kuşakta, Drieu'nün kadın düşmanı, Yahudi karşıtı ve her şeyden önce işbirlikçi imajının odakta olduğu bir portresinin çizildiğini gördük. Ancak Fransa, 1970'lerin sonunda, bu işbirlikçi yazarları ve özellikle de Drieu'yü, Frédéric Grover ve Pierre Andreu'nün çalışmalarıyla yeniden keşfetti. Bu çalışmalar, Drieu la Rochelle'i tanıyan ve şu anda hayatta olmayan kişilerle yapılan röportajları da gündeme getirdi. Bu röportajlar, Drieu la Rochelle'in nasıl bir insan olduğunu anlamamıza tartışmasız bir biçimde yardımcı oldu. Aynı zamanda, bu gibi belgelere erişimi olmayan ve Drieu'yü eserleri aracılığıyla tanıyıp eleştiren kuşağı daha iyi anlayabilmemizi de sağladı. Son olarak, yazarın günümüze kadarki alımlanmasından,

farklı okumalarından ve bu yeniden keşif sonrasında oluşturduğu imajdan da bahsettik. Bu yeniden keşif ve yayımın sıradan bir tesadüf olarak görülmemesi gerektiği açıktır. Tıpkı dünyada aşırı sağın farklı coğrafya ve zamanlarda tekrar tekrar yükselişinin tesadüf olarak görülmemesi gibi.

Pierre Drieu la Rochelle'i yapıtlarıyla, kendi hakkında söyledikleriyle, eleştirmen ve araştırmacıların kendisi hakkında söyledikleriyle, çağdaşlarının onun hakkında söyledikleriyle, kendisinden sonra gelen neslin ve günümüz nesillerinin onun hakkında söyledikleriyle anlamaya çalışarak çalışmamızı sonuçlandırdık. Çalışmamızda yazarı bir bütün olarak tanımlamaya çalıştık ve çokça değindiğimiz gibi Drieu'nün yapıtları yoğun bir şekilde özkurgu barındırsa da bir insanı onu eserleri aracılığıyla anlayıp anlayamayacağımızın peşine düştük. Zira Drieu la Rochelle kadar soru işaretleri barındıran bir yazar seçmemizin de sebebi temelde buydu. Ve bu çalışmanın en nihayetinde, ortaya şu soru çıktı: Peki sanat eserinin, yaratıcısını temsil etme işlevi var mıdır, yoksa tam tersine ayrı bir varlık olarak mı düşünülmelidir? Drieu gibi “sorunlu” bir yazarı, özyaşamından bağımsız olarak okumak ve incelemek mümkün müdür?

Anahtar kelimeler: Drieu la Rochelle, 20 yy. Fransız Edebiyatı, Faşizm, Edebiyatta Benlik, Deneysel Benlik, Özkurgu.

INTRODUCTION

« J'ai vécu frissonnant de doute dans l'ombre d'un autre homme que je n'ai jamais été. ² »

Témoin et acteur, à la fois, des tumultes historiques, idéologiques et intellectuels de l'entre-deux-guerres, Pierre Drieu la Rochelle (1893-1945) est, sans doute, l'une des figures les plus intéressantes et controversées de la littérature française de la période en question. Bien qu'il fût, avant et pendant l'occupation allemande, l'un des auteurs les plus considérables de la maison d'édition Gallimard, Drieu la Rochelle n'a pas eu, dans la postérité, la même notoriété, auprès du grand public, que possèdent aujourd'hui ses fameux contemporains tels Malraux, Aragon, Céline, Bernanos, Montherlant, Camus ou Sartre entre autres. Ce vétéran de la Première Guerre mondiale et collaborateur des Allemands pendant l'Occupation, manifestement fasciste, misogyne et antisémite, n'a jamais été, bien entendu, autant édité et lu que ces derniers. De même, il n'a jamais été enseigné, non plus, par le système éducatif comme eux. En outre, Drieu n'a pas été un styliste comme Céline qui a su créer un style « nouveau » qu'il a employé dans la totalité de son œuvre. Ou encore il n'a été ni un humaniste qui refusait la guerre, ni un aventurier qui s'est positionné aux côtés du peuple espagnol contre Franco durant la Guerre civile espagnole. Au contraire, il s'est rangé sur le plan idéologique aux côtés d'Hitler et de Franco. Il n'a donc presque aucune excuse, ni atout qui auraient pu pardonner ses défauts. Dans ce sens, il est dans une position

² P.D. la Rochelle, *Journal 1939-1945*, Gallimard, Paris, 1992, p.99.

indéfendable, d'où une sorte de mise au ban qu'il a subie pendant assez longtemps. A cet égard, le fait que l'on a dû attendre jusqu'en 2012 pour la publication d'un premier volume d'œuvres complètes de Drieu dans la Bibliothèque de la Pléiade en est aussi révélateur que significatif. De plus, depuis, aucun autre volume n'a pas suivi le précédent, et ce dernier ne contient que ses ouvrages de fiction dont *Gilles* que l'on peut qualifier, malgré tout, de « non problématiques ». Le fait que, dans la présentation de ce volume rédigée par l'éditeur Jean-François Louette, il n'est presque pas question de son antisémitisme, ni de sa misogynie, attire particulièrement l'attention. Or, nous connaissons tous l'intégralité renommée de cette collection de référence et de prestige, tout comme nous savons aussi que si un auteur est publié, toute sa bibliographie est publiée, y compris ses essais, correspondances et journaux. Son *Journal 39-45*, publié intégralement pour la première fois en 1992, qui le rend visible de nouveau, après tant d'années, tout en attirant encore de plus bel, les flèches sur lui, n'y est presque pas mentionné. Comme nous le montre bien cet exemple, pour un éditeur, publier, tout comme d'ailleurs ne pas publier, l'œuvre complète d'un auteur comme Drieu la Rochelle est assez problématique, voire risqué. Car, vu l'époque dans laquelle nous vivons aujourd'hui, il serait un peu trop significatif de publier un auteur collaborateur comme Drieu, qui se révèle entre autres fasciste, misogyne et antisémite. Nous nous rappelons par ailleurs la vive polémique déclenchée en raison de Drieu dans la Bibliothèque de la Pléiade en 2012.

En ce qui concerne d'autres éditions des œuvres de Drieu, outre Gallimard, on peut évoquer quelques publications récentes de Pardès, maison d'édition fondée en 1982, privilégiant des ouvrages sur la mythologie nordique et celtique, le paganisme, la chevalerie, l'antimaçonnisme etc., qui publie des ouvrages peu volumineux de Louis Ferdinand Céline et Robert Brasillach (les grands sont publiés par Gallimard). En fin de compte, il suffit de jeter un œil sur leur catalogue pour classer cette maison d'édition à l'extrême droite dans la sphère politique, ce qui nous en dit long sur un certain lectorat actuel de Drieu.

Comme nous laissent déjà imaginer ces bribes biographiques, l'adjectif juste pour qualifier la vie de Drieu la Rochelle serait sans doute spectaculaire. Il a eu une enfance assez bourgeoise. Ayant eu une bonne éducation, il a été accepté à l'École libre des sciences politiques, mais n'a pas réussi à terminer ses études. Il s'est engagé

dans l'armée et puis à la guerre, comme doit le faire un vrai homme, selon lui. Au retour de la guerre, il part dans une quête idéologique qu'il ne peut terminer jusqu'à la fin de sa vie. Il fait partie d'abord des surréalistes. Après une courte période de gauche avec Gaston Bergery, il se retrouvera, par la suite, dans le camp des réactionnaires dont il fera longtemps l'éloge. Durant la Seconde Guerre mondiale, il sera en pleine collaboration avec l'Allemagne Nazie. Il dirigera en l'occurrence la Nouvelle Revue Française de Gallimard et sera en lien avec les autorités allemandes, notamment avec Otto Abetz, son ami de long date et ambassadeur du Troisième Reich à Paris durant l'occupation de la France au cours de la Seconde Guerre mondiale. Ceci ne l'empêchera pas de sauver sa première femme juive Colette Jéramec avec ses deux enfants et Jean Paulhan, le révolutionnaire de l'époque de Vichy et l'ancien directeur de la Nouvelle Revue Française, des camps de concentration. En ce qui concerne son antisémitisme, les sentiments de Drieu la Rochelle envers les juifs sont moins visibles dans son œuvre littéraire. C'est plus dans son *Journal*, ses essais et lettres que nous trouvons cet aspect de l'auteur. Mais il va sans dire que c'est une des plus grandes problématiques qui se posent vis-à-vis de cette figure littéraire. C'est notamment dans son *Journal* que nous lisons des atrocités sur les juifs. Nous tenons à souligner que notre but dans ce travail, comme c'est et a été le cas pour certains³, n'est ni de nier, ni de justifier la position de Drieu relative à l'antisémitisme. Tout de même, ce fait est un exemple par excellence des controverses dont l'auteur est à l'origine. Il faut néanmoins noter que c'est une réalité à relever sur l'auteur. Il est, à cet égard, curieux de voir la quasi-absence de ce propos dans l'œuvre littéraire de l'écrivain, ce qui nous intéresse profondément dans le cadre de notre recherche.

Vers la fin de la guerre, déjà déçu par le régime hitlérien et en prévoyant que les Allemands perdraient, il supportera intérieurement Staline d'après ce que nous lisons dans son journal qui nous permet de suivre d'ailleurs tous les changements dans son parcours idéologique. Après deux tentatives de suicide, il réussira enfin à se tuer le 15 mars 1945, alors qu'un mandat d'amener à son intention est préparé par le nouveau gouvernement d'après-guerre.

Il se marie plusieurs fois et tombe amoureux encore plus souvent. Cependant, il dira comme ses personnages d'ailleurs, qu'il voit les femmes comme une source

³ Il suffit de regarder la couverture des ouvrages de Drieu chez Pardès.

d'argent et se laisse faire entretenir sans scrupule. Il mène donc sa vie plus grâce aux femmes qu'il fréquente que grâce à d'autres activités, y compris sa carrière littéraire. Du reste il donnera place, en changeant leurs noms bien entendu, à ces femmes dans ses œuvres. Le traitement et la représentation de la femme que nous trouvons dans son œuvre fictive est, dans une large mesure, le fruit de ses propres expériences avec les femmes qui sont entrées dans sa vie. A cet égard, il ne serait pas faux de dire que, comme le confirment aussi sa correspondance avec divers interlocuteurs et son *Journal*, les considérations relatives à la femme attribuées aux personnages romanesques sont les siennes dans la vie réelle, et pour ne pas dire autre chose, cette image féminine-là est bien loin d'être positive.⁴ Comme dans cet exemple, la réalité biographique de l'auteur se transforme en la transposition romanesque. C'est aussi le cas pour toute une thématique que privilégie Drieu dans ses romans et histoires. C'est d'ailleurs pour cette raison que non seulement la critique littéraire de l'époque, mais aussi les lecteurs connaissant un peu sa biographie ont (eu) tendance à lire ses romans comme des romans autobiographiques. Encore une fois, comme le confirment les biographes éminents de Drieu tels Andreu, Grover et Desanti et les témoignages de son entourage, la part de l'autobiographie dans l'œuvre fictionnelle de Drieu, qui a été l'objet des critiques à l'époque, est indéniable. Il était vivement critiqué notamment d'avoir puisé sur son propre vécu, donc de n'avoir créé rien de nouveau. Refusant cette opinion, il écrira, en guise de réponse, dans la préface de *Gilles* (1939) ainsi : « Je crois que mes romans sont des romans : les critiques croient que mes romans sont des essais déguisés ou des mémoires gâtées par l'effort de fabulation. Qui a raison ? Les critiques ou l'auteur ? »⁵

Certes, Drieu n'est pas l'unique exemple, dans ce sens, beaucoup de ses contemporains ont subi le même sort. Or, la littérature française de l'entre-deux-guerres est l'expression d'une période très particulière. Comme à l'exemple de Drieu, c'est une période dont les écrivains ont activement participé à la Première Guerre mondiale. Ceux qui écrivent durant cette époque ont donc un vécu très particulier sur lequel ils se concentrent inévitablement, parfois volontairement. Hormis la Première Guerre mondiale, la génération de Drieu a vu l'avènement du communisme en Russie

⁴ Voir les lettres entre Drieu la Rochelle et Victoria Ocampo publié dans : *Pierre Drieu La Rochelle/Victoria Ocampo ; lettres d'un amour défunt (correspondance 1929-1944)*, éd. Julien Hervier, Éditions Sur, Paris, 2009.

⁵ P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes*, (Gilles) Gallimard, Paris, 2012, p. 827.

et en Chine, la révolution Bolchevique de 1917, la montée du fascisme en Allemagne, en Italie et en Espagne, l'arrivée au pouvoir du Parti nationaliste socialiste avec Hitler en Allemagne en 1933, la guerre civile espagnole en 1937 et enfin la Seconde Guerre mondiale. Cette période comporte donc presque tous les événements majeurs qui ont marqué l'histoire récente de l'Europe. Dans ce contexte général, il est impossible d'imaginer un intellectuel qui soit tout à fait indifférent ou insensible à ce qui se déroule sur le plan historique, autour de lui.

C'est justement pour cette raison que nous nous proposons de lire, dans l'étude présente, les œuvres de Drieu la Rochelle dans la perspective de la méthode de l'autofiction qui permet le fait qu'un écrivain peut, en effet, être influencé et inspiré à la fois par son propre vécu et par sa propre identité, tout en y ajoutant des intrigues nouvelles, des personnages inexistantes ou des personnages inspirés par des personnes réels dont l'auteur lui-même, qui posséderont de nouveaux et différents traits de caractère. Autrement dit, l'autofiction, c'est de faire de la fiction en s'inspirant de sa propre réalité, ou pour mieux dire de sa propre biographie. Dans ce sens, elle semble légitimer, dans la fiction, l'autobiographie qui deviendra un genre littéraire avec les travaux de Philippe Lejeune qui ouvrira, à son tour, la voie à l'autofiction.

Même si l'autobiographie est un genre pratiqué depuis assez longtemps dans la littérature occidentale, sa contextualisation et son analyse de manière rigoureuse sont beaucoup plus récentes. L'un des exemples les plus connus et caractéristiques du genre est, certes, *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau intégralement publié en 1813 couvrant plus de cinquante années de la vie de l'auteur de manière fidèle comme il le promet dans la fameuse préface de l'œuvre. C'est avec *Le Pacte autobiographique* (1975) de Philippe Lejeune que la critique littéraire s'est vraiment penché sur le sujet malgré l'ancien débat qui mettait en interrogation la créativité de l'auteur qui utilisait, dans un genre fictif, son propre vécu. Certains allaient plus loin, jusqu'à dire que l'auteur exploitait sa propre vie afin d'en rapporter de l'argent. Lejeune propose une distinction importante qui est celle entre la fiction et la réalité de l'ouvrage. C'est-à-dire, les effets réels qui se trouvent dans la fiction, ainsi que les fictions qui se trouvent dans l'autobiographie- même s'il ne nomme pas vraiment le concept qu'il mettra en face de l'autobiographie. Il peut sans doute être dit que les travaux de Lejeune ont

influencé beaucoup de chercheurs dont surtout Colonna et Gasparini qui le citeront à plusieurs reprises.

C'est l'auteur français Serge Doubrovsky, qui utilisera, pour la première fois, la mention « autofiction », dans la préface de son roman intitulé *Fils* (1977) pour le qualifier. Dans ce contexte général, il faut surtout mentionner le nom de Vincent Colonna et son ouvrage de référence *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* que nous allons prendre comme fondement théorique pour analyser l'œuvre de Drieu la Rochelle. Disons d'emblée que l'autofiction n'est toujours pas une conception toute faite et définie pour de bon dans le sens où la critique littéraire le concernant n'a pas encore dit son dernier mot, et les travaux des chercheurs et théoriciens continuent. Quant à notre choix de Colonna comme support théorique, nous jugeons que c'est l'analyse la plus complète et rigoureuse du concept de l'autofiction, et ses dérivés telles l'autofabulation ou l'autonarration qui ont été faites depuis. Elle regroupe dans son ensemble les ouvrages dans lesquels nous observons des traces majeures de la vie de l'auteur qui sont en même temps des tournants importants de la vie en question. Ceci peut être un personnage, un lieu, un sentiment, un événement historique, etc. Ce serait plutôt la fréquence de ce phénomène qui permettrait de qualifier une œuvre d'autofiction ou non.

Dans le cas de Drieu, ce qui nous intéresse encore plus c'est qu'à quelques exemples près, il ne parle que de « lui » dans ses ouvrages fictionnels, et ce « lui » ne porte jamais le nom de son auteur, mais toujours un autre. Cependant, en connaissant la vie de l'auteur, nous constatons des ressemblances considérables. En revanche, s'il est normal que le romancier prête à ses personnages des traits de son caractère, contrairement à ses contemporains tels Malraux, Montherlant, Céline ou Brasillach qui ont utilisé, d'une manière ou d'une autre, leurs propres expériences dans leurs romans, Drieu choisit de prêter des éléments plutôt négatifs de son caractère et de son expérience personnelle. Grover souligne ce fait : « A ne s'en tenir qu'aux trois écrivains entre lesquels il [*Drieu*] s'est lui-même situé : Céline, Montherlant et Malraux, on peut déjà voir ce qui fait l'originalité de la transposition romanesque chez lui. Il ne laisse filtrer dans ses romans que les éléments négatifs de son expérience, de

sa personnalité, de son époque. »⁶ C'est aussi la position que nous défendons dans cette étude.

Une autre constatation qui nous semble cruciale pour notre travail, c'est la grande différence entre l'image qu'il se donne de lui-même et celle que ses contemporains qui l'ont connu personnellement ont de lui. Curieusement cette image que Drieu donne de lui-même s'identifie plutôt à ses personnages, alors que les témoignages de ses amis écrivains et de ses connaissances révèlent un homme bien différent, ce qui complique davantage le cas.

A la lumière de toutes ces données préliminaires, nous nous proposons d'étudier le sujet suivant : « Le moi expérimental dans l'œuvre de Drieu La Rochelle : l'exemple de Gilles ». A travers ce sujet, nous allons tenter de répondre aux questions suivantes : en quoi l'œuvre de Pierre Drieu la Rochelle est-elle autofictionnelle ? L'œuvre de cet écrivain excède-t-elle l'autofiction ? Comment pouvons-nous voir des distinctions entre les romans et la vie d'un auteur ? Nous allons également questionner le concept d'autofiction pour comprendre s'il est une sorte de sous-crédation littéraire comme le revendiquent certains à l'époque de Drieu et comme il est revendiqué aujourd'hui pour la majorité des auteurs français de notre époque.

Nous allons effectuer cette recherche à travers un corpus qui comprend la grande majorité des œuvres de Pierre Drieu la Rochelle afin de bien tracer le portrait de ses personnages et de créer un lien clair et net entre ceci et l'auteur. Comme œuvres fictives, nous allons surtout privilégier les deux romans capitaux dans lesquels nous rencontrons les deux personnages principaux qui s'appellent Gille et Gilles. Dans le premier intitulé *l'Homme couvert de femmes* (1925), nous trouvons le personnage de Gille à travers lequel nous trouvons une représentation fictive de Drieu par lui-même alors qu'il est encore jeune et au début de sa carrière de romancier. Le deuxième roman intitulé *Gilles* (1939), considéré comme le chef-d'œuvre de l'auteur, nous présente un autre Gilles, avec une transcription différente cette fois, portant les aspects différents de l'auteur et son siècle.

⁶ F.J. Grover, *drieu la rochelle (1893-1945)*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1979, p.146.

Les deux œuvres seront étudiées, dans le cadre de l'autofiction et à travers le concept du « moi expérimental » qui nous est inspiré par Grover qui utilise la notion de « laboratoire d'expérience »⁷, dans *Drieu la Rochelle : (1893-1945)* publié en 1979 par Gallimard dans la collection « Idées ». Ce concept est intéressant, parce qu'il ne possède peut-être pas la même idée que l'autofiction présente. Il nous semble, d'un premier coup d'œil, et comme l'a fait Frédéric J. Grover, que ce concept est plus adapté à Drieu la Rochelle. Nous nous lancerons donc dans une recherche, tout en restant dans le cadre de la théorie d'autofiction, dans la tentative de définition de ce concept afin de créer une distinction peut-être entre ce qu'est l'autofiction et ce que fait Drieu la Rochelle. Nous nous baserons sur des entretiens réalisés avec ses contemporains, mais aussi sur les distinctions citées. Et nous pouvons, peut-être, en fin de compte, pouvoir suggérer un sous-genre à ce concept d'autofiction qui est déjà assez large en soi.

Pour répondre à ces questions, nous allons suivre le plan suivant : La première partie de notre travail sera consacrée tout d'abord à la biographie de Drieu la Rochelle, comme le nécessite une étude autofictionnelle. La biographie essentielle sur laquelle nous allons nous appuyer est celle d'Andreu et Grover intitulée « Drieu la Rochelle », qui a été publiée en 1979 après de rigoureuses recherches de deux côtés. La grande importance de cette recherche vient du fait qu'elle regroupe plusieurs témoignages d'individus qui ont connu personnellement Drieu. Ceci est, dans une large mesure, grâce à Grover qui a rigoureusement questionné des auteurs tels Roger Martin du Gard, Aragon ou encore et surtout André Malraux qui connaissaient Drieu. Ces témoignages, ainsi que son *Journal* nous seront très utiles, dans un premier temps, pour constater comment l'auteur se définissait lui-même, dans un deuxième temps pour voir comment il était défini par ses contemporains et dans un troisième temps pour pouvoir établir un parallélisme entre l'œuvre et la biographie de l'auteur dans un cadre autofictionnel.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous allons étudier, sur un plan général et dans progression historique ce concept de l'autofiction qui n'est pas toujours clairement défini dans la théorie littéraire. De prime abord, nous allons évoquer les premiers travaux relatifs à l'autobiographie dans le cadre de la critique littéraire qui donna naissance à ce concept. C'est à dire l'ouvrage *Le Pacte autobiographique* (1975) de Philippe Lejeune où l'on parle pour la première fois avec rigueur de

⁷ *Ibidem*.

l'autobiographie comme forme littéraire. Nous parlerons de la naissance du concept d'autofiction avec Serge Doubrovsky et son roman (qui est en l'occurrence le premier roman à être désigné comme autofictionnel par son auteur) *Fils* (1977). Nous introduirons ensuite l'ouvrage méthodique qui est très important pour notre recherche : la thèse magistrale de Vincent Colonna dirigé par Gérard Genette dans laquelle se trouve une définition beaucoup plus rigoureuse que celle initialement faite par Doubrovsky. Dans ce cadre, nous analyserons les distinctions et différences entre le concept d'autofiction et d'autres concepts comme l'autonarration ou l'autofabulation qui peuvent être très facilement confondus l'un avec l'autre. Cette clarification nous permettra de mieux comprendre l'autofiction. Et dernièrement dans ce second axe, nous montrerons en quoi une étude autofictionnelle est, en effet, parfaite pour l'étude des écrivains de l'entre-deux-guerres, ces auteurs qui sont tellement influencés par ce qu'ils ont vécu. Et nous allons nous focaliser notamment sur les auteurs réactionnaires dont Céline et Brasillach et sur des auteurs considérés comme de gauche tel Aragon ou encore Malraux afin de voir brièvement de quelle manière ils mettent en avant dans leurs œuvres le besoin de parler de soi tout en éloignant le moi de leur personne. Ce passage constituera d'ailleurs une sous-partie qui servira de transition à notre troisième partie.

Notre dernière partie se concentrera donc sur une étude autofictionnelle de l'œuvre de Drieu la Rochelle afin de mieux comprendre son œuvre et avoir une compréhension peut-être plus générale et nette sur la distinction précise de la distinction entre l'auteur et son œuvre. Afin d'établir le parallélisme nécessaire dans une telle étude, nous allons procéder œuvre par œuvre à commencer par les récits qui peuvent être classés comme autobiographiques comme son *Journal* et *L'Exode* ou encore sa lettre de suicide qui font partie également de notre corpus. Nous essayerons ensuite de mettre en évidence la raison d'être, la fonction et l'utilité du personnage dans l'œuvre de Drieu en commençant d'abord par le personnage de Gille/Gilles qui ressurgit plusieurs fois dans l'œuvre de Drieu et auquel l'auteur consacre un roman en entier. L'apparition de ce nom comme signature dans les lettres qu'écrit l'auteur à Victoria Ocampo n'est bien évidemment pas une coïncidence. Nous parlerons ensuite des personnages secondaires de l'œuvre de la Rochelle que l'on peut repérer assez facilement dans sa propre vie, notamment Louis Aragon et André Breton qui apparaissent dans *Gilles* (1939) de manière assez parodique et qui sont les plus fameux

parmi plusieurs autres hommes et femmes que Drieu mentionnera. Nous allons évoquer aussi les événements qui sont parallèles entre la vie et l'œuvre de l'auteur. Dans cette partie donc, ce qui nous intéressera le plus est de voir à chaque fois comment les événements, les personnages et Gilles qui est une sorte de double de Drieu, sont transmis dans l'œuvre de Drieu et l'écart que ceux-ci possèdent avec leurs versions réelles. Et enfin, dans la troisième et dernière partie, nous allons essayer de faire une distinction entre l'Homme et l'œuvre en analysant les écarts mentionnés ci-dessus tout en recherchant les raisons de celle-ci. Nous allons également avoir recours aux entretiens faits -majoritairement par Frederic Grover- avec les amis de Drieu après son suicide pour vraiment comprendre l'écart entre ce personnage que Drieu la Rochelle a créé et la personne qu'il a réellement été à travers donc la méthode de l'autofiction précédemment présentée. Notre but ultime est de comprendre les raisons derrière ce second personnage de soi qu'il a lui-même créé.

I. « À PIERRE DRIEU LA ROCHELLE MAIS OÙ EST PIERRE DRIEU LA ROCHELLE ? »⁸

A. PIERRE DRIEU LA ROCHELLE

« J'ai vécu frissonnant de doute dans l'ombre d'un autre homme que je n'ai jamais été.⁹ ». C'est ainsi qu'écrit Pierre Drieu la Rochelle dans son journal intime le 14 octobre 1939. Julien Hervier met cette citation en épigraphe¹⁰ dans la biographie de Drieu qu'il rédige en 2018 s'intitulant *Drieu la Rochelle : Une histoire de désamours*. Et en effet, cette citation résume en quelque sorte la vie de Drieu ainsi que la vie qu'il aurait voulu mener. Résumons rigoureusement tout de même cette vie vécue qui nous mènera à l'œuvre de cet auteur infâme, le renié des dadaïstes et des surréalistes, le misogyne, le sujet de haine des communistes, le nietzschéen, le réactionnaire, le franquiste, le fasciste, l'hitlérien, le collaborationniste, et enfin, le suicidé.

1. L'enfance et l'adolescence

Drieu est né dans une famille bourgeoise en 1893. Son père est menuisier, sa mère est fille d'architecte. Son enfance est assez calme, et il reçoit une éducation catholique dont il ne se séparera jamais entièrement. Nous allons voir dans le *Journal* qu'à la fin de sa vie il ne parlera que d'histoire des religions, le sujet que nous aborderons plus tard.

⁸ « À Pierre Drieu la Rochelle, mais où est Pierre Drieu la Rochelle ? » écrit André Breton en tant que dédicace dans son livre *Claire de Terre*. Il date cette épigraphe le 14 décembre 1923.

⁹ P.D. la Rochelle, *Journal 1939-1945*, Gallimard, Paris, 1992, p.99.

¹⁰ J. Hervier, *Drieu la Rochelle : Une histoire de désamours*, Gallimard, Paris, 2018, p.3.

Rêveuse bourgeoisie, publié en 1937, est le seul roman de Drieu où il évoque son enfance. Nous lisons dans ce roman l'histoire de trois générations d'une famille. On peut parler d'une sorte de déterminisme social zolien et peut-être même marquézien¹¹. Ce roman plus fictif par rapport aux autres romans de l'auteur, nous permet tout de même de repérer certains passages de la vie de l'auteur comme son problème maternel qui est un sujet récurrent dans les écrits de Drieu :

« Chaque repas était une orgie de larmes et de cris. Je regardais avec un mépris haineux l'impudeur de cette femme vertueuse qui se roulait de colère deux fois par jour. »¹²

Ces lignes figurent au début du second chapitre de *Rêveuse bourgeoisie* et nous démontrent l'existence d'un problème dans la famille de Yves. Les concepts contradictoires de ce passage (impudeur et vertueux) montrent à quel point le personnage Yves est en questionnement sur sa mère. Il est à noter, dès maintenant, que le rapport entre les personnages et l'auteur sera mentionné dans la dernière partie, après que l'on aura regroupé toutes les données sur l'auteur et que l'on possède tous les outils de travail que nous apportera la méthode. Néanmoins, nous jugeons utile de comprendre complètement l'Homme et son œuvre afin de pouvoir faire une analyse rigoureuse sur le parallélisme entre ces deux phénomènes. Pour revenir à notre propos, cette partie ci-dessous empruntée de *l'État Civil*, récit fictif fortement influencé de la vie de l'auteur comme plusieurs de ces récits, confirme un parallélisme entre les deux œuvres :

« Ma mère n'a pas fait assez pour que je l'aime. Je suis indifférent ou fanatique. J'aime qui j'admire. Ma mère aurait pu atteindre à la grandeur par sa rigueur à se sacrifier. Mais elle regrettait les choses les plus mesquines parmi celles dont la privaient ses inoubliables gestes, ployés à la plus belle, à la plus simple discipline. Son visage était meurtri par des larmes de plomb et je perds pied dans des abîmes de dégoût quand je songe que sans son malheur elle aurait été triviale »¹³

¹¹ Nous sous-entendons ici le fameux *Cent ans de solitude* (1967) de Garcia Marquez traduit en Français pour la première fois en 1968 par Claude et Carmen Durand et publié par les éditions Seuil où l'auteur raconte l'histoire d'une famille et d'un village à travers plusieurs générations. L'utilisation des mêmes noms dans la même famille étant nombreuses, il faudra revenir sur l'arbre généalogique de la famille Buendia inséré dans les premières pages de l'œuvre.

¹² P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes* (*Rêveuse Bourgeoisie*), éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 2012, p. 742.

¹³ P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes* (*État Civil*), éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 2012, p.16.

Le père est un autre cas. Il faut rappeler que le fossé générationnel entre le père et le fils à cette période en Europe représentait un écart considérable. Bien évidemment, toute période a ces difficultés, cependant au début du XXème siècle, il y a l'écart de la guerre. Les pères ne peuvent et ne voudront pas comprendre leur fils parce qu'ils penseront que cette guerre est une guerre comme une autre. Les fils, par ailleurs, ayant vu au moins la Grande Guerre, sauront eux que l'humanité n'a jamais vécu ou subi quelque chose de semblable. Pierre Andreu trace un tableau assez intéressant des pères de l'époque :

« Comme tous ces pères d'avant 14 se ressemblent, celui de Céline et celui de Drieu, maudissant les Juifs, les francs-maçons, les Anglais, adorent les Boers, tous ces pères semblables, ridicules, assis entre deux guerres, détestés et aimés... »¹⁴

De cette idée patriarcale, nous montrant donc assez clairement la différence et l'écart générationnel, Drieu dira à son tour dans *Interrogation* :

« Dans l'histoire on ne parlera pas de nos pères vaincus, on dira que nous fûmes des hommes neufs nés de pères obscurs. »¹⁵

En évoquant ses années d'étudiant à Paris, Drieu mentionne que Sciences Po. Il est inscrit à Sciences Po Paris en 1910 après l'obtention de son baccalauréat avec une note moyenne. C'est, à l'époque, l'un des temples de la grande bourgeoisie. A cette période de sa vie, encore très jeune, Drieu n'a pas encore cette haine absolue contre la bourgeoisie, comme nous allons le voir en détail par la suite. Donc il se montre fier de cette grande école qui forme des élites du pays.

Il ne lui reste pas beaucoup d'amis de cette époque-là, sauf Jean Broyer évoqué quelques fois dans le *Journal* et André Jérôme, son ami juif qui est tué à Charleroi qui est également le frère de sa première femme Colette Jérôme et surtout Raymond Lefebvre de qui il écrivait, dans son Journal, en août 1944 qu'il était, avec Malraux

¹⁴ P. Andreu, F. Grover, *Drieu la Rochelle*, La Table ronde, Paris, 1979, p.48.

¹⁵ P. D. la Rochelle, *Interrogation*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1917, p.70.

c'était « la plus forte nature d'homme » qu'il ait rencontrée. Drieu était séduit par cet homme. Il écrira dans son article s'intitulant *débuts littéraires* :

« Mais les contes je les montrai à Raymond Lefèvre dont j'avais fait la connaissance à l'École des Sciences politiques, qui ne s'intéressait guère à la poésie bien qu'il fut le premier à me faire lire un peu de Jammes et de Claudel, mais qui comptait bien être à la fois romancier et homme politique. »¹⁶

Les deux hommes se rencontrent à l'université. Mais l'université n'est pas leur seul point en commun. Ils partagent avec Lefebvre par exemple la haine contre la bourgeoisie alors que tous les deux sont issus des familles fortement bourgeoises. Ils partagent ce rapport générationnel qui pousse chacun d'eux à faire un choix idéologique entre la gauche et la droite. Ils partagent la lecture de Barrès et la sympathie pour l'Action Française. Ils partagent, enfin, la Première Guerre mondiale et tout le bagage qui vient avec.

Il n'arrive pas à achever ses études supérieures à Science Po. Dans l'article inédit *débuts littéraires*, c'est ainsi qu'il expliquera son échec à l'examen de sortie :

« (...)à l'examen de sortie des Sciences politiques, j'avais produit une composition d'histoire diplomatique où d'une part je me ressentais terriblement de ce manque d'entraînement à mettre en ordre des idées, ce que pourtant je faisais si bien autrefois au collège, et où, d'autre part, je révélais d'un seul coup avec une ingénuité audacieuse, une sincérité brutale, les acquisitions insolites, défendues, que j'avais faites par mes immenses lectures dans le domaine des idées peu orthodoxes, aussi bien que dans les vocabulaires anormaux, de sorte que j'avais été refusé avec fracas. »¹⁷

Il fait donc un choix probablement inconscient. Il a 20 ans. S'il ne peut pas devenir un grand intellectuel, il deviendra alors un grand homme, un homme d'action.

Néanmoins, après son échec, Drieu vit des moments de désespoir où il songe au suicide, ce qui montre que cette pensée suicidaire existe chez lui dès son jeune âge. Il décide de rejoindre l'armée la même année au mois de novembre 1913, et de devenir un de ces « hommes à cheval » du siècle précédent et de suivre ce romantisme dont la

¹⁶ P. D. la Rochelle, *Sur les écrivains*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1964, p.29.

¹⁷ *Ibid.*, p.31.

figure magistrale est Napoléon. Ce n'est bien évidemment pas un rêve original ni différent au début du XXème siècle. Un très grand nombre d'hommes se trouvent dans l'armée afin de réaliser des rêves similaires. L'un des plus fameux est Louis-Ferdinand Destouches qui s'engage au 12ème Cuirassiers en garnison à Rambouillet à la fin de l'année 1912¹⁸. Drieu cependant renonce assez facilement à ce rêve grandiose de devenir un grand chef. M. Bavet expliquera ce renoncement ainsi :

« Pourtant Drieu renonce facilement à son rêve. Trop de liens le retiennent à Paris : il ne désire pas quitter son ami André Jérôme ni sa sœur Colette qu'il courtise. Il obtient, grâce à l'appui d'Alexandre Millerand, une affectation à la caserne de la Pépinière. »¹⁹

Tout de même, la caserne ne lui plait pas du tout. Il écrit ces lignes dans *Interrogation* (1917), recueil de poèmes composés avant et pendant la Grande guerre qui est loin d'être conventionnel :

« Nous avons agonisé et haï là-dedans.
Nous avons douté et désespéré.
Nous avons gâché notre belle jeunesse. »²⁰

Ce premier ennui mentionné ci-dessus changera radicalement après le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Cette guerre fut une expérience frappante pour le jeune Drieu. Il va aux tranchées avec une copie de *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883) de Nietzsche et retourne de guerre après avoir été blessé à plusieurs reprises et avoir combattu sur plusieurs fronts et en ayant selon lui, compris ce qu'est un homme.

2. Les dadaïstes et les surréalistes

La guerre bouleverse tout. Pour un soldat de la Première Guerre mondiale, qui s'est trouvé aux tranchées, sous des balles, des éclats d'obus, et ce qui est pire encore, c'est le silence et l'attente de l'inconnu, de la mort. Revenir à Paris, dans cette société brillante qui n'a perdu de sa grandiosité, ni de son extravagance, c'est de réaliser que

¹⁸ L.F. Céline, *Carnet du cuirassier Destouches* suivi de *Casse-Pipe*, Gallimard, Paris, 1970.

¹⁹ M. Balvet, *Dans l'itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme : Drieu la Rochelle*, Puf, coll. « Perspectives critiques », Paris, 1984. p. 13

²⁰ P. D. la Rochelle, *Interrogation*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1917, p.60.

toute cette expérience horrible qui a duré trois ou quatre ans n'était pas pour grand-chose. Ces soldats y étaient dans ce danger pour protéger leur patrie, leur patrie ne semble pas pourtant s'intéresser à eux. Ceci nous est montré dans l'incipit de *Gilles* (1939) dans lequel au retour de la guerre, le personnage principal Gilles Gambier, voulant changer sa tenue de soldat, rentre chez un tailleur. Voici le dialogue qui s'engage entre eux :

« – J'ai besoin d'une chemise, dit-il avec un reste de la rudesse joviale qui ne lui manquait pas dans les bistrots du front.

– Nous n'avons pas de chemises toutes faites, monsieur, répondit M. Charvet lui-même, avec un grand respect pour le soldat et une pointe d'inquiétude sur le rang social que pouvait cacher l'uniforme.

Gilles rougit. C'était certes la première fois qu'il entrait dans une telle maison ; il en avait entendu parler par des aviateurs dans le train. Évidemment, les clients de Charvet ne commandaient les chemises que par douzaines, il aurait dû y songer.

M. Charvet eut pitié de son air désappointé. »²¹

Nous observons dans ce court dialogue, la déformation d'un ancien-parisien qui s'est éloigné même pas trois ans de la société parisienne et qui se sent déjà comme un étranger. Ce sentiment d'éloignement et d'étrangeté n'est bien évidemment pas aléatoire ni spécifique au cas de cet auteur. Ce sont les effets de la Grande guerre sur la psyché des soldats. C'est encore dans le même roman que Drieu la Rochelle parlera de ses relations avec les anciens dadaïstes et les surréalistes.

Cependant, avant de passer aux surréalistes et à la séparation de Drieu de ce groupe, il nous faut parler de l'amitié de la Rochelle avec Aragon.

Selon F. Grover, c'est ainsi que la fameuse relation entre Louis Aragon et Pierre Drieu la Rochelle commença :

« Aragon, qui faisait alors son P. C. N., avait rencontré Drieu pour la première fois à la porte de l'École de Médecine en 1916. Drieu, qui était en permission de convalescence, y attendait sa fiancée, Colette Jéramec, également étudiante en médecine, et qui allait devenir sa femme l'année suivante. Aragon écrivit un des premiers comptes rendus d'*Interrogation* lorsque le livre parut en 1917. »²²

²¹ P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes*, (Gilles) Gallimard, Paris, 2012, p. 830.

²² P.D. la Rochelle, *Sur les écrivains*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1964, p.42.

On dirait en effet une rencontre presque romanesque. Ceci deviendra une amitié assez connue du fait des nombreuses rumeurs sur les deux amis qui deviendront très proches dans le groupe surréaliste. Les nuits surréalistes sont célèbres, plusieurs artistes de branches et de nationalités différentes se regroupent et se fréquentent. Drieu et Aragon ont été parmi ces artistes et nous pouvons parler pour le moins, d'une certaine tension sexuelle entre les deux auteurs. Durant cette période, chacun lit et critique les œuvres de l'autre et une amitié assez proche dont beaucoup sont témoins se noue entre les deux. Le fait que les figures les plus importantes du surréalisme se dirigent vers le communisme qui promettait de changer le monde sera la cause essentielle de sa rupture avec eux et Aragon. Drieu dérive vers la droite où il est mené par son éducation et ses lectures de Maurras. La guerre idéologique entre le communisme et le fascisme qui ne s'apaisera pour un moment au moins à la défaite définitive d'Hitler en 1945, commence alors à s'installer en France ainsi que dans toute l'Europe. La rupture des deux amis aura pour cause cette rupture idéologique qui est caractérisée principalement par les lettres ouvertes que Drieu écrit aux surréalistes, ce qui contribue aux querelles de droite-gauche à l'époque de l'entre-deux-guerres.

Même si on peut déjà parler des petites ruptures occasionnelles à partir de 1923 entre Breton et Drieu, c'est avec la publication de la première des trois lettres aux surréalistes en 1925 que leur relation prend une allure différente. Les deux autres furent rédigées en 1927. La première lettre est écrite en guise de réponse à une lettre ouverte virulente par les surréalistes adressée à Paul Claudel, poète et ambassadeur alors de France au Japon²³. Dans cette lettre initiale, signé par Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault et une vingtaine d'autres écrivains et peintres, les surréalistes manifestent ouvertement leur désoblitération avec « tout ce qui est français » :

« Nous saisissons cette occasion pour nous désolidariser publiquement de tout ce qui est français, en paroles et en actions. Le salut pour nous n'est nulle part. »²⁴

²³ Paul Claudel exerce son en tant qu'ambassadeur au Japon de 1921 jusqu'en 1927.

²⁴ Cette lettre ouverte en question est publiée dans la Nouvelle Revue Française en Août 1925 signée par plusieurs écrivains et peintres et adressée à Paul Claudel. Cette lettre ouverte a pour but de dénoncer les pays de l'Europe et l'idée même des nations. La lettre est adressée à Paul Claudel parce que le groupe surréaliste voyait en un traître en un poète qui est en même temps homme politique.

Drieu mêle à cette polémique par une lettre, d'un ton fort, où il les traite de « démagogues ignares » :

« 'Le salut pour nous n'est nulle part'. Cette parole de foi, cette parfaite affirmation spirituelle, méritait mieux que de paraître entre des bravades empruntées aux démagogues ignares. »²⁵

C'est une citation que nous relevons de l'avant dernier paragraphe de cette lettre pour montrer le ton qu'elle présente envers les surréalistes et surtout Aragon pour bien souligner la distance entre Drieu et ce groupe. En 1927, il commence par écrire une deuxième lettre, publiée dans *Les Derniers Jours*, journal fondée par Drieu lui-même et Emmanuel Berl²⁶ où il définit le mouvement Dada, qui est donc les fondements même du surréalisme qui le transcende ainsi :

« C'était du moins le désir qu'ils avaient d'abord mis en évidence. Dada pour eux, c'était un mouvement. Dada ressemblait à tous les mouvements de notre temps en ce qu'il était fortement imprégné de pragmatisme. Dada n'était pas un nihilisme, c'était la présence simultanée et brûlante dans de jeunes esprits de toutes les affirmations ou de toutes les négations rayonnant de toutes leurs possibles conséquences morales, et je crois bien physiques. »²⁷

Ce sont de très forts reproches de la part de Drieu. Lui qui est un profond nihiliste refuse toute sorte de pragmatisme. Ce besoin de justification que possède le mouvement Dada selon lui semble intolérable.

La troisième lettre de Drieu aux surréalistes est publiée la même année dans le même journal. Le titre est fort significatif : *Sur l'amitié et la solitude*. La lettre, en effet, se divise en deux parties en fonction du titre qui est bien évidemment fortement significatif. C'est davantage et souvent cette lettre-là que l'on cite lorsque l'on évoque les lettres ouvertes de Drieu écrites aux surréalistes. Et en effet c'est une vraie lettre de rupture, cette fois-ci définitive, non seulement avec le surréalisme, mais aussi avec les communistes parmi lesquelles y figure la grande majorité des surréalistes. Cette rupture sera également celle définitive entre Drieu et Aragon. Cependant, s'il faut croire à ce que nous lisons dans *Journal*, Drieu ne cessera pas de penser à lui, même

²⁵ *Ibid.*, p. 48-49.

²⁶ L. Demurger, (2019), *1927 : Drieu la Rochelle publie la lettre « Sur l'amitié et la solitude »*, Littérature, Paris, p.61.

²⁷ P.D. la Rochelle, *Sur les écrivains*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1964, p.50.

dans les dernières années de sa vie. Voici, les dernières phrases que Drieu y a écrites sur Aragon concernant son admiration d'autre fois :

« Aragon, ma foi, rien à dire : ce fut un divorce pour incompatibilité d'humeur, raison ineffable. Sans doute est-ce moi qui l'enviais, celui-là. Autre blessure, blessure inverse. Et pourtant maintenant, je ne l'envie plus. Peut-on envier le contraire de soi-même ? A vingt ans, pas à cinquante. »²⁸

Aragon qui a très souvent évité de parler de Pierre Drieu la Rochelle jusqu'à son décès, plusieurs années plus tard après la mort de ce dernier, révélera très peu de choses concernant Drieu. L'une de ses rares révélations est l'évocation de l'Américaine que Drieu nomme Dora dans *Gilles*. Après la rupture de Drieu avec cette femme, cette dernière invite Aragon chez elle et le déshabille. Drieu ne lui pardonnera jamais pour cela. Il ajoutera qu'après ceci, ils se croisent à la sortie d'une boîte de nuit où Drieu essaye de frapper Aragon. Aragon le laisse faire, mais une femme « s'interpose » et embrasse Aragon. Drieu, perturbé, disparaît.²⁹ Nous n'avons pu trouver aucun autre témoin qui confirme cette altercation ni de la précédente anecdote. Nous jugeons, tout comme Pierre Andreu d'ailleurs, ces deux histoires comme des souvenirs qui ne sont pas extrêmement fidèles à la réalité.

Il se trouve pourtant une deuxième histoire qu'Aragon raconte à Maxime Alexandre. Celle-ci, étant relative à leur relation sexuelle, se déroule durant une des soirées parisiennes. Andreu trouve peu probables, ici aussi, les propos d'Aragon :

« Si la nuit ou le jour dont Aragon a parlé à Maxime Alexandre a existé — et qu'Aragon l'ait inventé, après tout ce n'est pas impossible, dans ce domaine il a inventé tant de choses —, on peut imaginer qu'après quelques tâtonnements indécis, l'aventure ait tourné court, comme dans la tentative racontée par Drieu pendant la guerre. Drieu avait-il vu dans cette nuit(?) la confirmation d'un des aspects qui l'inquiétait le plus de la personnalité de son ami, de sa 'curiosité maligne de toutes les formes de l'amour', c'est possible, mais je ne suis pas sûr que ce soit ce souvenir qu'il avait dans la tête le jour où, pendant la guerre, il avait écrit qu'il avait vu clair très tôt dans la sexualité d'Aragon. »³⁰

²⁸ P.D. la Rochelle, *Journal 1939-1945*, Gallimard, Paris, 1992, p.381-382.

²⁹ P. Andreu, F. Grover, *Drieu la Rochelle*, La Table ronde, Paris, 1979, p.189-190.

³⁰ *Ibid.*, p.186-187.

L'amitié entre Drieu la Rochelle et Aragon, mise à part tous les ragots sur le sujet, symbolise une partie de la jeunesse de Drieu. Cette partie est aussi symbolisée par le groupe surréaliste avec qui il rompt comme il rompt avec Aragon. Il évoquera son souvenir jusqu'à ses dernières années, ce qui nous montre l'importance qu'il a donnée à Aragon. Le jugement, avec une certaine réserve d'Emmanuel Berl qui a témoigné de près cette amitié entre Drieu et Aragon, met en interrogation la réciprocité de leurs sentiments l'un envers l'autre :

« Quand des amis cessent de l'être, les tiers, je le sais bien, ne peuvent guère départager leurs torts respectifs ; les prétextes invoqués dans les ruptures sont rarement les vraies causes qui les ont produites. Je me garderai donc, en ce domaine, de juger personne. Mais j'ai vu d'assez près l'amitié d'Aragon et de Drieu, j'en ai même pris ma part, un moment. Je pense qu'à cette amitié, c'est Drieu qui tenait le plus. Il n'a pas été le plus irréprochable, certes. Mais il a été, je crois, le plus généreux. »³¹

Il se trouve cependant un élément déclencheur concernant cela. Jacques Rigaut, ami de Drieu et membre du groupe surréaliste, se suicidera en 1930, à l'âge de 30 ans, en se tirant une balle dans le cœur. Jacques Rigaut est reconstitué en tant que personnage dans Gilles et dans ce que certaines maisons d'éditions³² appellent « le cycle de Jacques Rigaut » qui regroupe les trois œuvres de Drieu : *La Valise vide* (1923), *Feu Follet* (1931) et enfin *Adieu à Gonzague* (1931). Alain Leroy, le personnage principal du *Feu Follet*, est un intoxiqué. Nous voyons clairement, dans ce roman, ce caractère du personnage, alors qu'il se trouvera à plusieurs reprises, dans des maisons de réhabilitations. Ce roman se moque aussi de l'environnement et de l'extravagance post-dada de Paris durant l'après-guerre tout en étant une parodie et une triste critique de Jacques Rigaut, ami de Drieu la Rochelle. L'auteur rend dans *Adieu à Gonzague*, un dernier hommage à son ami qui s'est, en effet, suicidé comme c'est le cas dans *Feu Follet*.

³¹ P.D. la Rochelle, *Sur les écrivains*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1964, p.44.

³² Notamment Pardès qui a une édition où on regroupe les trois œuvres. La maison d'édition Fata Morgana ne fera pas une publication en un tome mais écrira dans la quatrième de couverture de *La valise vide* ainsi : « La Valise vide, Adieu à Gonzague et Le Feu follet constituent une trilogie consacrée à Jacques Rigaut, du nom de ce dadaïste, ami de Pierre Drieu la Rochelle, qui s'est suicidé le 6 novembre 1929 à l'âge de 30 ans. » Pourtant dans la pléiade nous retrouvons *Blèche* entre *La Valise vide* et *Feu Follet* suivi directement de *Adieu à Gonzague* depuis l'édition de Feu follet de 1963.

Cette image de Jacques Rigaut est totalement absente dans *Gilles*. Il y est présenté comme Paul, le fils d'un homme politique important, avec les traits d'un personnage assez innocent. Il se suicide tout comme le personnage Alain, qui est loin d'être naïf pareil à Paul. Le groupe Révolte dans *Gilles*, qui est une version parodique des surréalistes, jugera Gilles coupable d'avoir poussé Paul au suicide. Nous lisons curieusement dans un des agendas de Drieu daté du 5 janvier 1930 l'inscription suivante : « Je t'ai tué Rigaut, j'aurais pu te prendre contre mon sein pour te réchauffer. »³³

Une chose retient notre attention à la lecture d'*Adieu à Gonzague* : l'auteur cite Aragon et Cocteau sans recourir à la transposition et sans les cacher derrière des noms fictifs pour les désigner, ce qui fait poser d'autres questions. : est-ce vraiment une lettre d'adieu ? Si oui, pourquoi l'auteur emploi-t-il le nom de Gonzague ? Pour ne pas dire « Adieu à Jacques » ? ou bien « Adieu à Rigaut » ? Ou même Alain ? Quel est le fondement de ce sincère adieu avec le nom de Jacques Rigaut caché entre les lignes ?

3. Les années '30

Pierre Drieu la Rochelle a donc réglé ses comptes avec les deux idéologies auxquelles il avait pourtant adhéré à pleine cœur : le surréalisme et le maurrassisme. Les lettres ouvertes qu'il a publiées durant la seconde moitié des années 20, en sont la preuve : la *Deuxième lettre aux Surréalistes*, la *Troisième lettre aux Surréalistes sur l'Amitié et la Solitude et Consolation à Maurras*.

Il écrira ainsi dans un carnet qui date de 12 avril 1926, alors que ce n'est pas sa coutume de les dater ses notes à cette époque :

« J'ai 33 ans.

Je suis toujours seul comme à 23, comme à 13 comme à 43.

Mais 43 c'est la fin. »³⁴

³³P. Andreu, F. Grover, *Drieu la Rochelle*, La Table ronde, Paris, 1979, p.237.

³⁴*Ibid.*, p.197.

A ce moment de sa vie, il est de retour à Paris, Drieu est de retour à Paris, après une expérience amoureuse avec une « fiancée juive » qui s'appelle Liliane. On la retrouve dans *L'Intermède romain*, nouvelle publiée dans l'œuvre posthume de Drieu s'intitulant *Histoires déplorables* (1963), regroupant cinq nouvelles sous les traits du personnage de Marianne. C'est dans ces années-là aussi que nous constatons un glissement plus net vers l'idéologie fasciste. Mais avant ce passage, l'auteur débordant de contradictions fera la connaissance de Gaston Bergery. Pendant cette période, il se définit comme démocrate et même de socialiste.

Avant d'aborder ce sujet, intéressons-nous à un autre acte idéologique de Drieu la Rochelle. Ayant appris qu'il allait être distingué par la Légion d'honneur pour les services qu'il a rendus à la patrie pendant la Grande guerre, il refuse cette distinction même avant la nomination. Il écrit trois lettres à Louis Planté³⁵, haut fonctionnaire du ministère de l'époque pour signaler son refus. Nous avons pu lire ces lettres, pour la première fois en 1967, plus de vingt ans après la mort de Drieu, dans les souvenirs de Louis Planté s'intitulant *Au 110 rue de Grenelle* :

« Vous avez bien voulu m'écrire au sujet d'une proposition à la Légion d'honneur qui me concerne. J'ai le regret de vous avouer que la conception extrêmement libre que je me fais de l'art m'interdit de rechercher et aussi bien d'accepter tout honneur officiel. Au reste, je suis républicain et je regrette que cette institution conçue par un tyran n'ait pas encore été abolie par les représentants du peuple. »³⁶

Comme on peut le voir vu ci-dessus, Drieu est tellement dérangé par l'idée d'une telle distinction qu'il écrit cette lettre avant même que l'on ne lui fasse une proposition formelle. C'est par ouï-dire qu'il apprend la nouvelle et il passe à l'acte tout de suite. Il est tout aussi intéressant de voir encore ici une contradiction, fait loin d'être rare dans la vie de l'auteur. En effet, on retrouve dans la même lettre une définition extrêmement libre de l'art suivi par une idéologie fermement énoncée dans la phrase qui suit.

Selon le témoignage de Malraux que Grover reprend dans sa biographie, les deux hommes se sont connus assez tard, un an avant la parution du roman *Les*

³⁵ *Ibid.*, p.237.

³⁶ L. Planté, *Au 110 rue de Grenelle*, Raymond Clavreuil, Paris, 1967, p.170.

Conquérants (1928). Emmanuel Berl, dans son *Présence de morts* (1956) raconte par quel enthousiasme Drieu avait lu le roman de Malraux :

« Je réentendais ses cris de Sioux quand il lut *Les Conquérants* (1928) de Malraux 'Ah ! le petit copain ! Ah ! le petit copain !' faisait-il en se frottant les mains, je crois même qu'il s'est tapé les cuisses, ce qui n'allait guère avec son personnage. »³⁷

Nous savons que Drieu a su reconnaître le génie de Malraux avec qui il a huit ans d'écart. Il n'a pas oublié de le signaler dans les commentaires et critiques de ses premières œuvres qu'il a écrits dans la Nouvelle revue française. Drieu écrit à propos d'André Malraux :

« Malraux, l'homme nouveau, l'homme éternel, dans une de ses époques. L'homme devant ses problèmes constants ; l'action, le sexe, la mort, rajeunis par une nouvelle saison. Dans chaque génération, il y a quelques hommes de cette espèce qui vont aux questions foncières par les chemins les plus directs et les plus courts. Les oisifs discutent s'ils sont romantiques ou classiques, s'ils sont romanciers ou s'ils ne le sont pas, s'ils écrivent ou non selon les règles. Mais les lecteurs qui ont faim, sans tergiverser, se jettent sur eux. »³⁸

Les deux hommes se connaissent assez tard, cependant leur amitié sera extrêmement importante pour l'un comme pour l'autre. Ils discuteront de la condition humaine, de « l'homme nouveau », de Nietzsche, de Dostoïevski, de leurs propres œuvres, des œuvres de leurs contemporains, d'Hitler, du communisme, de Vichy et de la révolution. Il est évident, avec le recul que l'on possède aujourd'hui, d'opposer idéologiquement le fascisme et le socialisme. Cependant, comme nous voyons dans cet exemple, que deux hommes de pensées extrêmement différentes peuvent devenir assez proches amicalement. Le 19 avril 1944, Drieu écrit dans son journal quelques longues pages concernant ces contemporains. Ses propos relatifs à Malraux soulignent la parenté intellectuelle qui se trouve entre eux, et ceci malgré des idées opposées sur le plan idéologique :

« Malraux, je l'ai estimé. Il n'est pas dupe, ni des autres ni même de lui. Frère en Nietzsche et Dostoïevski. »³⁹

³⁷ Emmanuel Berl, *Présence des morts*, Gallimard, Paris, 1956, p.125.

³⁸ P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes*, (Gilles) Gallimard, Paris, 2012, p. 829.

³⁹ P. D. la Rochelle, *Journal 1939-1945*, éd. J. Hervier, Gallimard, coll. « Témoins », Paris, 1992, p.382.

Cette dernière phrase est assez connue et souvent citée lorsqu'il est question de l'amitié entre Drieu et Malraux, comme le fait que la Rochelle soit le parrain de l'enfant de Malraux. Cette phrase est une des plus grands hommages que Drieu puisse faire. Il notera encore, dans son Journal, encore le 9 août de la même année ces lignes très complimenteuses à propos de son ami :

« J'ai toujours eu confiance dans Malraux. Avec R. Lefebvre, c'est la plus forte nature d'homme que j'ai rencontrée - avec des faiblesses bien sûr et d'autant plus marquées que l'homme est fort. »⁴⁰

Nous pouvons conclure aisément que si Drieu a eu, dans sa vie, quelques amis dont le nombre est assez restreint, Malraux est sûrement d'eux qu'il a gardés jusqu'à la fin de sa vie. Et vice-versa, malgré l'homme qu'il a été, Malraux l'a gardé comme ami, avant et après son suicide.

Pourtant, comme nous avons tenté de l'expliquer, Drieu était loin d'être idéologiquement compatible avec Malraux. Il faisait alors partie de la jeune droite à la fin des années 20 et aux débuts des années 30. Ce groupe de tendance droite et délibérément républicaine était contre la dictature et résolument contre la guerre. Cette jeune droite considérait que la prochaine guerre en Europe serait la fin de l'Europe. Pour eux, l'armée française doit lutter contre le communisme à l'intérieur du pays et être mise à la disposition de la Société des Nations à l'extérieur du pays. La jeune droite reste nationaliste mais ne fraye pas avec l'Église. Elle déclare hautement qu'elle est bourgeoise. Dans un interview paru dans *Nouvelles littéraires* Drieu déclare qu'« il n'y a plus de démocratie... Il ne peut plus y avoir de gauche... »⁴¹

Cette nouvelle orientation de Drieu nous montre que vers le milieu des années 1920, il était plutôt en paix avec sa bourgeoisie qu'il ne niait pas mais au contraire, la voyait comme une identité d'élitisme. Son attitude positive vis-à-vis de la bourgeoisie transformera très vite en une haine envers la bourgeoisie dans les années 1930. Et dans les années 1940, cette haine serait le point commun principal entre lui et les communistes.

⁴⁰ *Ibid.*, p.419.

⁴¹ P. Andreu, F. Grover, *Drieu la Rochelle*, La Table ronde, Paris, 1979, p.199.

Le 7 février 1929, Drieu la Rochelle rencontre Victoria Ocampo alors qu'il est marié, depuis deux ans, avec Olesia Sienkiewicz. Ce qui était un mariage d'amour devient alors un mariage raté. Il se débarrasse d'elle en l'envoyant à la montagne avec ses sœurs. Le jour même où il rencontre Victoria, il tombe amoureux d'elle. Il écrira dans son journal que c'est sa Mme de Staël. A travers la revue littéraire *Sur*, la revue que Victoria fondera à Buenos Aires en 1931 et qui jouera un rôle important dans la littérature mondiale, Drieu fera sa connaissance et sera par la suite ami avec Supervielle, Borges ou encore Aldous Huxley. Victoria et Drieu s'échangent des lettres pendant très longtemps.⁴² Il est important de rappeler que Drieu signera quelques-unes de ses lettres à Ocampo avec le surnom « Gille »⁴³. L'étude de ce fait sera primordiale pour nous dans les parties suivantes de notre travail.

Même si leur amour ne durera pas très longtemps, ils sauront perdurer leur amitié dont le fruit est leur correspondance féconde. Victoria pleurera, bien des années plus tard, lorsqu'elle lira dans *Journal* que Drieu la considérait comme une de ses « mécènes féminines », donc une source d'argent qu'exploitait Drieu. Selon elle, ce n'est pas par amour, mais par amitié qu'elle pleurait de tristesse. Elle désigne même leur relation de « fraternelle » dans une lettre qu'elle écrit à Grover. Cependant, nous posons avec Pierre Andreu la même question : « Mais l'argent qu'on reçoit d'une femme, même si l'amour a cessé, devient-il pour cela tellement *fraternel* ? »⁴⁴

Durant les années 30, après Maurras et le nationalisme, Drieu la Rochelle, semble être à la recherche d'un leader, d'un gourou même. C'est alors qu'il a rencontré Gaston Bergery. Il a cru au talent de cet homme qu'il définissait comme homme d'action, considéré par Drieu comme le stade supérieur de l'humanité. Le Doriot de 1936, Franco, Hitler et puis vers la fin de sa vie Staline sont des exemples tout comme Jaime Torrijos de *L'Homme à cheval* (1943) influencé bien évidemment de l'Homme à cheval par excellence : Napoléon. C'est l'époque où *Une Femme à sa fenêtre* (1930) est publiée. Drieu, comme il était sujet dans le roman, sera pour la première fois attiré

⁴² Les lettres comprises dans la publication *Pierre Drieu La Rochelle/Victoria Ocampo ; lettres d'un amour défunt (correspondance 1929-1944)*, éd. Julien Hervier, Bartillat /Sur, Paris, 2009 commencent de la date 24 avril 1929 par une lettre de Drieu à Victoria. La dernière lettre adressée exclusivement à Victoria en août 1944 sans date précise. Il y a aussi dernièrement la lettre de suicide de la Rochelle qu'il envoi à plusieurs personnes dont Ocampo. Cette lettre est rédigée le 12 août 1944.

⁴³ Nous évoquons la grande majorité des lettres signé « Gille » par Drieu prochainement dans une troisième partie.

⁴⁴ *Ibid.*, p.220.

vers le socialisme. *L'Europe contre les patries* (1931), sera un succès après le silence que reçoit *Feu Follet* (1931). Bertrand Russell ou encore Thomas Mann lui écriront pour dire qu'ils sont du même avis. Ce livre sera dédié à Gaston Bergery.

Durant ces conférences en Argentine, où il voyage aussi pour voir Victoria Ocampo dans ces années-là, bien qu'il ne se prive pas de coucher avec une femme dans chaque ville comme nous lisons dans ses carnets, il parlera généralement de la décadence de l'Europe. Cependant nous n'avons aucun texte de ces conférences ni même une sorte de plan détaillé de ses discours. On ne sait pas non plus le nombre de conférences qu'il a faites. Nous avons seulement quelques lettres qu'il a écrites pendant son séjour. La lettre datée du 2 août 1934, à son épouse Olesia qui a eu plusieurs avortements jusqu'alors et avec laquelle ils sont au bord du divorce, marque, elle aussi, des contradictions idéologiques de l'auteur :

« Le public m'aime beaucoup. (...) Mes conférences ont eu du succès et j'ai eu une assez grande influence sur une partie de la jeunesse partagée entre le fascisme et le communisme. Je défends la démocratie et le socialisme - et une philosophie critique entre le marxisme et le thomisme. »⁴⁵

Sa relation avec Bergery perdure. Drieu est méfiant envers Hitler qui monte au pouvoir en 1933 comme il l'écrit dans *Socialisme fasciste* (1934)⁴⁶. Il fréquente le milieu socialiste, se trouve même dans des conférences où il ne se sent jamais à l'aise entre autant de prolétaires. Durant la publication de la nouvelle *La Comédie de Charleroi*, publiée initialement par la revue communiste *Europe*, il fréquentera toujours Bergery et la compagnie qui vient avec, c'est-à-dire, son ancien ami Emmanuel Berl, le « vieux radical » et Jean Bernier, le « communiste dissident ». Durant cette période-là, son entourage se méfie plutôt et le soupçonne d'un rapprochement à l'idéologie fasciste.

Le doute de son entourage socialiste se confirme après les événements du 6 Février 1934. Dans cette fameuse date de l'histoire récente de la France, une manifestation antiparlementaire est organisée, principalement par l'Action Française et avec le soutien d'autres partis comme Jeunesse patriote, Solidarité française, Croix-

⁴⁵ *Ibid.*, p.244.

⁴⁶ P. D. la Rochelle, *Socialisme Fasciste*, Gallimard, Paris, 1934, p. 74-75.

de-feu et d'autres à Paris. Durant ces révoltes que le gouvernement a réprimées, une vingtaine de personnes ont été tuées et approximativement 1500 personnes ont été blessées. Il se trouve plusieurs événements divers qui poussent un grand nombre d'individus dans les rues de Paris. La majorité de ces événements peuvent très facilement être expliqués par le climat politique tendu en Europe ainsi que par la grande vague d'extrême droite initiée par l'élection d'Adolf Hitler par le peuple en Allemagne à cause -majoritairement- du fractionnement de la gauche allemande mais aussi de la montée de l'antisémitisme après l'affaire Dreyfus en Europe. La volonté de développement économique et politique du peuple allemand après la défaite de la Première Guerre mondiale joue bien évidemment un rôle important dans le choix d'un leader qui semble être puissant. Cette tentative de révolte en France est à analyser comme corollaire de la même atmosphère. Le dégât qu'elle cause est très grand dans la pensée de la droite de l'époque. Le même climat guidera aussi Franco à la tête des nationalistes en 1936 et provoquera donc prime abord la guerre d'Espagne. Ce climat portera également Mussolini en Italie, au pouvoir et par conséquent à la montée de l'extrême droite en Europe qui sera une des principales causes de la Deuxième Guerre mondiale.

Les émeutes du février 1934, constituent l'un des phénomènes de l'histoire européenne révolte de fractions politiques de droite contre le gouvernement en place. La violente réponse du gouvernement influence beaucoup Drieu qui, cette fois pour de bon, choisit son camp et se sépare entièrement de la gauche pour rejoindre ouvertement et fièrement la droite. Durant tous les événements cités ci-dessus, et tous les autres plus ou moins importants que nous n'avons pas cités, il restera de ce côté de l'échiquier politique, au point de mettre en scène un de ses personnages, Gilles dans le roman éponyme, à la guerre civile espagnol pour combattre aux côtés des franquistes dans la guerre civile espagnole. Il montre ainsi, très manifestement, son soutien idéologique même s'il ne se retrouvera jamais physiquement à leurs côtés, comme l'ont fait Malraux et Hemingway aux côtés des républicains.

4. Le *Journal* 1939-1945

Le journal de l'auteur, malgré le caractère polémique de certains passages comme des aberrations concernant Hitler et le IIIème Reich, les femmes et beaucoup d'autres sujets totalement problématiques, est un outil extrêmement important pour quiconque qui cherche à comprendre et suivre l'itinéraire de l'auteur dans la dernière partie de sa vie. L'éditeur de l'ouvrage, Pierre Nora, dans la note de l'éditeur au début de l'ouvrage pose la question cruciale : « fallait-il publier ? Ne pas publier ? » La réponse serait, du point de vue d'un chercheur objectif, sans doute oui. Il faut tout de même noter que le journal a été publié en 1992, c'est-à-dire quarante-sept ans après la mort de l'auteur. Nous pensons, tout comme Pierre Nora et Gallimard que cela fait, en effet, assez de temps pour avoir un certain recul sur le sujet et sur l'auteur. Par ailleurs, dans la préface qu'écrit Julien Hervier de l'ouvrage, presque tout a été dit sur l'auteur : les femmes de Drieu, les politiques de Drieu, l'antisémitisme de Drieu, la Nouvelle Revue Française (NRF) de Drieu, les religions de Drieu, les suicides de Drieu. On trouve dans cet élément paratextuel important, une brève mais rigoureuse biographie de l'auteur. L'évocation de l'antisémitisme et de la misogynie est aussi très importante dans cette présentation vu que ce sont des données incontournables concernant l'auteur. Ce sont surtout des données que doit connaître un lecteur qui commence tout juste de découvrir l'auteur.

Drieu la Rochelle commence à rédiger son *Journal* dans les quelques jours qui suivent le début de la guerre, le 9 septembre 1939. L'ordre chronologique qu'il suit, et l'énumération des événements concernant la guerre, souvent de manière très spécifique nous incitent à penser que le *Journal* est vraiment un journal intime et non pas un journal composé pour une publication ultérieure comme le fait Gide, par exemple, dans *Le Journal des faux-monnayeurs*⁴⁷ (1927 qui est rédigé spécifiquement pour l'accompagnement des *Les Faux-monnayeurs*⁴⁸ (1925). Jacques Lecarme désignera ce journal, avec un jeu de mot assez cohérent, « un faux-vrai journal »⁴⁹.

Nous notons cette définition parce qu'en effet, c'est un journal où l'on peut clairement comprendre, dans toutes ses contradictions, quel genre d'homme était le

⁴⁷ A. Gide, *Le Journal des faux-monnayeurs*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1927.

⁴⁸ A. Gide, *Les Faux-monnayeurs*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1925.

⁴⁹ J. Lecarme, *Drieu la Rochelle ou le bal des maudits*, Puf, Paris, 2001, p.51.

Drieu de la fin de ces quarantaines. En même temps, même si cela ne ressemble aucunement au projet gidien mentionné au-dessus, nous pouvons observer, par exemple, comment il se force à écrire parfois.

Les faits divers concernent principalement la guerre :

« La menace de l'aviation italienne sera terrible au printemps. Sans compter les Espagnols. »⁵⁰

Et aussi :

« Depuis 1870, les Français comptent sur des alliés pour tout arranger. Je ne fais pas d'enfants, mais j'aurai des alliées qui se battront à ma place. »⁵¹

De plus :

« Peut-être la Moscovie trouvera-t-elle une grande force dans cette réduction à elle-même, débarrassée qu'elle sera de toutes ses annexes et avancées vers l'Ouest : Bastes, Russie-Blanche, Pologne, Ingrie, Carélie, Podolie, Volhynie, Galicie, Ukraine, Crimée. »⁵²

Ou encore :

« Je suppose que les Anglais et les Turcs vont se jeter sur les Balkans, surtout pour y arriver avant les Russes. Le front antirusse se fera sur le Balkan même entre la Roumanie et la Bulgarie (...). Mais les Serbes ? Comment regrouper tous ces gens-là qui se haïssent entre eux ? »⁵³

Dans ce *Journal* donc nous lisons de nombreux commentaires concernant la Seconde Guerre mondiale : des discussions politiques entre l'auteur et lui-même, des prédictions qui sont parfois correctes et parfois totalement fausses comme dans la dernière citation ci-dessus.

Bien qu'assez rares, il y a des passages qui nous rappellent que c'est en effet un journal intime et non pas un compte rendu de la guerre comme dans cet exemple : « Dimanche. Les longues journées de dimanche où je suis seul et enfermé. Le dimanche est par excellence mon jour de solitude. »⁵⁴

⁵⁰ P. D. la Rochelle, *Journal 1939-1945*, éd. J. Hervier, Gallimard, coll. « Témoins », Paris, 1992, p.149.

⁵¹ *Ibid.*, 87.

⁵² *Ibid.*, p. 272.

⁵³ *Ibid.*, p. 327.

⁵⁴ *Ibid.*, p.177.

Tout ceci mis à part, Drieu se trouve dans de profonds dilemmes idéologiques. Dès le début de la guerre, il défend fortement les idées d'Hitler ainsi que ces actions. Il déclare dans son journal à plusieurs reprises qu'il veut absolument que l'Allemagne Nazi conquière l'Europe pour de bon, qu'elle devienne la nation européenne -forte et puissante- qu'il rêve depuis des décennies. En septembre 1941, donc après la retraite de la France, il dira :

« On me propose d'entrer dans l'appareil de Vichy (pour y organiser la surveillance de la littérature !). Mais puis-je servir directement le Gouvernement de Vichy, si conservateur, si réactionnaire ? D'autre part, je n'ai aucune envie de m'assimiler à la pseudo-gauche de Paris. Resterai-je un Français en l'air ? Comme tant d'autres. Je sers la France en individuel, dans le cadre d'une situation purement personnelle. Mal vu des Gaullistes, des attentistes, de la plupart des collaborationnistes. Éternelle histoire du littéraire, quand il a le moyen d'être indépendant. »⁵⁵

Comme le suggère cette citation, Drieu se voit comme un franc-tireur. Un littéraire qui dit ce qu'il croit juste à tout prix. Il voit la haine qu'il provoque comme un insigne d'honneur qu'il porte avec fierté. Nous ne savons pourtant pas s'il est vraiment haï en 1941 autant qu'il pense. Nous sommes seulement sûrs que d'un point de vue idéologique, il est du côté des gagnants en 1941 comme il l'a été durant pratiquement toute sa vie.

Néanmoins, au bout de quelques années de guerre, Drieu, étant un fervent défenseur de l'idéologie d'extrême droite jusqu'alors, observe que son camp politique est en train de perdre la guerre. Le IIIème Reich, l'Europe le voit de plus en plus vers la fin de la guerre, n'est pas aussi puissant que l'URSS. Et Drieu changera de point de vue petit à petit durant la guerre. « Et Staline avait raison de ne pas se risquer contre Hitler ! »⁵⁶ dira-t-il à la fin de l'année 1939. Dans les derniers paragraphes qu'il écrit à la fin de 1942, il écrit pourtant :

« Staline est de droit divin, de droit populaire absolu et ses hommes sont des aristocrates comme il n'y en avait pas depuis des siècles. C'est l'empire parfait, la parfaite théocratie sans une faille ni une fêlure. (...) Je mourrai avec

⁵⁵ *Ibid.*, p. 272.

⁵⁶ *Ibid.*, p.134.

une joie sauvage à l'idée que Staline sera le maître du monde. Enfin, un maître. »⁵⁷

Et il se justifie de la manière suivante :

« Qu'est-ce qui m'a empêché d'être communiste ? Mon repli petit-bourgeois et aussi la méfiance des Juifs. Mais je sentais bien que là était le retour aux valeurs. Par-là, on ressaisit le peuple. »⁵⁸

Ce phénomène nous montre en effet que Drieu est vraiment du côté de celui qui est puissant. Le fait qu'il dise « Enfin, un maître » est aussi très significatif. Cela symbolise la recherche de toute une vie. Et Staline est le jalon dans cette quête. Drieu ne deviendra cependant jamais communiste. Il dira en avril 1943 :

« Mais je crois au communisme, je me rends compte sur le tard de l'insuffisance du fascisme. D'ailleurs, je ne considérais le fascisme que comme une étape vers le communisme. Mais impossible de devenir communiste pratiquement, mon essence bourgeoise s'y oppose. »⁵⁹

Ou encore en Juin 1943 :

« Ce qui m'empêche d'entrer dans le communisme, c'est un petit réflexe de peur bourgeoise devant l'inconnu populaire, le réflexe de mon grand-père au moment de la Commune. Et puis mon peu d'attrait pour les communistes français. Quand je voyais les Russes chez Vogel⁶⁰, cela allait. »⁶¹

Tout lecteur de Drieu la Rochelle doit avouer que, malgré tout, l'auteur est souvent très honnête. Il doit être difficile d'avouer, surtout après une vie consacrée à la haine pour la bourgeoisie que ce qui l'empêche d'entrer dans le communisme est un réflexe de bourgeois.

⁵⁷ *Ibid.*, p.320.

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibid.*, p.380.

⁶⁰ Lucien Vogel : fils du caricaturiste Hermann Vogel, Lucien Vogel est un journaliste français connu pour être un très grand défenseur de l'idéologie communiste durant l'entre-deux-guerres et la Seconde Guerre mondiale. Il est le fondateur de plusieurs journaux et magasins dont VU qui deviendra après la guerre fondamentale dans le secteur de la mode auquel le journaliste s'intéresse.

⁶¹ *Ibid.*, p.412.

Ainsi que ces thèmes reliés à la politique de son époque et divers discussions idéologiques, dans son Journal, Drieu s'est beaucoup intéressé à l'histoire de la religion. Il dira au début de 1944 :

« Oui, j'y crois. Je crois qu'il y a sous toutes les grandes religions une religion secrète et profonde qui lie toutes les religions entre elles et qui n'en fait qu'une seule expression de l'Homme Unique et partout le même. »⁶²

Par contre, il faut préciser qu'il ne vise pas forcément à défendre une sorte de chrétienté universelle contrairement à ce que pourrait penser un lecteur ordinaire. L'éloge ici est plutôt à une sorte de philosophie hindou ancienne qu'il mentionne dans son Journal à plusieurs reprises durant ses dernières années.

Il fait notamment plusieurs relectures du *Zarathoustra*, s'intéresse énormément à la philosophie et aux religions de l'Extrême orient et cite à plusieurs reprises, les noms des auteurs indiens tels Upanishads et Karika de Guadapa⁶³.

En outre, on lit à plusieurs reprises, dans le même Journal en question, des commentaires sur les œuvres que l'auteur a publiées avant le journal et celles contemporaines à l'époque de sa rédaction (donc presque toutes ces œuvres à partir de *Gilles*) de l'auteur. Concernant *Gilles* (1939) :

« Je sais bien que *Gilles* n'est pas un chef-d'œuvre. (...) Que vaut *Gilles* ? Il me semble qu'il y a encore les traces de la paresse ; je n'y ai pas assez approfondi mes imaginations psychologiques ni mes thèmes philosophiques. J'ai bâclé l'intrigue de la 2eme et 3eme partie. »⁶⁴

Ce passage est assez intéressant puisque nous voyons les doutes de la part de l'écrivain sur un de ses romans qui du point de vue de la postérité, est clairement désigné comme son chef-d'œuvre.

Il écrira aussi, durant la rédaction de son roman *Les Chiens de paille* (1944) il dira :

⁶² *Ibid.*, p.362.

⁶³ *Ibid.*, p.383, 403, 404.

⁶⁴ *Ibid.*, p.135.

« Une fois que j'ai bâti l'action je me fous du reste, je ne laisse pas les personnages se composer. Ils ne m'intéressent guère, je n'y crois guère. Ce ne sont que des prétextes pour exprimer mes idées sur les hommes, alors à quoi bon ? Je ferais mieux de faire autre chose et surtout de ne rien faire. »⁶⁵

Pourtant il continue d'écrire et achève son roman. Une des choses qui a beaucoup été dite concernant le récit rochelien c'est qu'il donne la priorité au message sur les autres éléments du texte : personnages, intrigue, etc... La citation que nous voyons ci-dessus est la preuve de la volonté de l'auteur d'accorder à l'expression de ses idées une place plus importante qu'aux autres éléments narratifs.

Nous pouvons également lire la genèse de certains romans comme *L'Homme à cheval* (1943) ou encore *Mémoires de Dirk Raspe*, dernière tentative de roman qu'il n'achèvera pas. Voici l'idée génétique de *L'Homme à cheval* :

« Je me suis mis à écrire un roman de fantaisie dont l'idée m'est venue en Argentine, en écoutant Borges me raconter des anecdotes sur un dictateur bolivien des environs de 70. J'en rêve depuis douze ans. »⁶⁶

Il écrit des passages de plus en plus longs. Il commence à parler de ses contemporains⁶⁷ tels que Malraux, Sartre, Giraudoux et bien évidemment Aragon. Il cite le nom de Jouhandeau et Montherlant à plusieurs reprises. Il fera aussi de longs commentaires sur des auteurs de la génération précédente tels que Gide, Claudel, Valéry et Barrès et sur les différences de celle-ci avec la nouvelle à laquelle il appartient.

Quand on s'intéresse à Drieu un peu plus de près, il est impossible de ne pas remarquer qu'il a un rapport différent avec la mort. Il est obsédé par celle-ci. Mourir à la guerre ou mourir comme un guerrier, par exemple, est selon lui l'une des choses les plus élogieuses de la vie. Il songe au suicide à un âge précoce comme un jeu tout d'abord. Il y songe une deuxième fois après son échec à l'examen de l'Ecole libre des sciences politiques. Nous supposons qu'il y ait songé encore plusieurs fois jusqu'à sa première tentative de suicide en août 1944 avec du luminal. Gabrielle, sa gouvernante,

⁶⁵ *Ibid.*, p.345.

⁶⁶ *Ibid.*, p.293.

⁶⁷ A voir les pages du *Journal* pour Giraudoux ; p.365-366/ pour Sartre ; p.399-403 / et pour Malraux ; p.373, 382 et 419. Pour Gide, Claudel, Valéry et Barrès ; p.368. Pour Aragon 399 et 432.

ayant oublié son sac à la maison, y revient, ainsi par hasard et le trouve. Elle l'amène à l'hôpital et il est sauvé malgré lui. Mais il n'attendra pas sortir de l'hôpital pour essayer une deuxième fois en taillant les veines du poignet à l'hôpital quelques jours après sa tentative de suicide. Mais, dans un moment de panique, il s'accroche au bouton d'urgence et est sauvé par les infirmières. Enfin, il se suicide le 15 mars 1945, alors qu'un mandat d'amener est lancé contre lui. Nous ne saurons jamais si c'est vraiment la raison de son suicide mais il laissera quelques lettres pour ses proches et une note pour sa femme de chambre, qui l'avait déjà sauvé une fois : « Gabrielle, laissez-moi dormir cette fois. »

B. L'AUTEUR TEL QU'IL SE PRESENTE DE SON PROPRE OEUVRE

« Peu d'écrivains ont parlé avec autant de détachement que lui de leur œuvre et en général de leur activité littéraire. »⁶⁸ considère Frédéric Grover dans un passage introductif d'un des articles de Drieu s'intitulant « débuts littéraires » se trouvant dans *Sur les écrivains*. En effet, cette activité auto-métalittéraire se retrouve dans plusieurs publications et notamment dans un article relativement long intitulé « débuts littéraires », rédigé en 1943 selon le journal, mais publié posthume en 1964. L'auteur y raconte ses propres débuts littéraires, et permet au lecteur d'avoir accès de première main au récit de la genèse d'un écrivain. Par ailleurs, l'ouvrage s'intitulant *Notes pour un roman sur la sexualité* (2008) nous prouve qu'il possède le même recul et le même détachement envers sa propre vie. C'est exactement cette dualité confuse que nous voulons explorer dans cette partie.

Rappelons par ailleurs que nous ferons, dans une troisième partie, une analyse sur l'autofiction qui crée une corrélation entre la vie et l'œuvre de Drieu la Rochelle. Cette sous-partie est donc plutôt une première rencontre avec l'œuvre de l'auteur. Elle vise plus à comprendre l'auteur et son œuvre et n'explore pas le lien autofictionnel entre les deux. Elle nous donnera a priori les données nécessaires qui nous serviront pour une analyse plus détaillée.

⁶⁸ P. D. la Rochelle, *Sur les écrivains*, Nouvelle revue française, Paris, 1964, p.17.

1. Enfance : La rêveuse bourgeoise

Drieu la Rochelle ne parle pas de son enfance jusqu'à assez tard. Nous avons voulu cependant débiter avec cette période pour maintenir une progression chronologique et également afin conserver la même progression entre cette sous-partie et la précédente.

Publié en 1937, juste avant la Seconde Guerre mondiale, *Rêveuse Bourgeoise* raconte l'histoire d'une famille bourgeoise sur trois générations. Ce n'est pas vraiment un roman politique dans le sens où le personnage qui est une sorte de narrateur omniscient fait des commentaires sur la bourgeoisie et la critique selon le point de vue de l'auteur. Drieu, pour la première fois dans sa carrière littéraire, crée un univers avec des personnages qui se complètent et qui ne sont pas forcément des directes représentations des personnes qu'il a connues⁶⁹ ou des directes représentations de différents aspects de lui-même même si bien évidemment ce genre de personnages n'est pas, non plus, complètement absents. Yves, par exemple, ne représente pas Drieu complètement mais une partie de son enfance, un seul aspect de son caractère, ce qui représente une situation différente par rapport à celle des narrateurs de *la Comédie de Charleroi* ou encore les différents Gille(s). Ces personnages englobent une entité de l'auteur et ont des différenciations selon la période de rédaction que nous aborderons par la suite. Nous voyons cependant des ressemblances entre Yves et Cogle, le personnage principal d'*État Civil* qui sont tous deux plus proches de leurs grands-parents du fait des conflits de couples de leurs parents.

Cependant c'est en même temps un roman politique dans le sens où il représente la chute de la bourgeoisie française de l'après-guerre. Dans ce sens-là, c'est un roman décadent. Drieu, durant ces périodes, était assez clair sur sa haine de la bourgeoisie qui le liait aussi bien aux communistes qu'aux fascistes. Cette haine a

⁶⁹ Bien évidemment, il y a des exceptions. Nous pouvons donner l'exemple de Camille par exemple qui est le double du père de Drieu. Ce personnage a une maîtresse qui s'appelle Rose (ceci est un bon exemple de décadence bourgeoise observable dans le roman). Nous savons que le père de Drieu meurt à peu près deux ans avant la publication de ce livre. Nous observons aussi, donc, à cet égard, les conflits de Drieu avec son père. Par contre nous pouvons aussi voir le personnage de Agnès, représentant la mère de Drieu qui n'est pas une copie directe d'elle mais plutôt une « transposition » comme sera dit dans la notice de la pléiade sur la *Rêveuse Bourgeoise* en général. La relation du couple est aussi représentée d'une manière plus chaotique qu'elle l'a vraiment été entre le couple la Rochelle. Cette idée nous renvoie au concept de « moi expérimental » que nous aborderons par la suite.

bien évidemment plusieurs raisons. Comme beaucoup de sa génération, l'auteur voit la bourgeoisie comme le plus grand signe de la décadence européen moderne. C'est surtout le luxe et le manque d'engagement qu'il observe de son entourage bourgeois qui le pousse envers ce type de pensée. Ce roman donc a une place importante dans l'itinéraire de Drieu sur le plan politique et personnel. Pourtant, cette haine envers la bourgeoisie ne vient pas de l'enfance de Drieu. En cela nous pouvons assez clairement dire que l'auteur ajoute une espèce de positionnement. Ce dernier et surtout la narration sur trois générations que nous avons précédemment évoquées renforce encore plus l'idée de fiction en opposition à l'autobiographie.

Les lieux de l'enfance de Drieu cependant sont représentés sans presque aucune modification. Saint-Vincent-de-Paul, par exemple. Les parents de Drieu vivaient vraiment dans cette petite commune de la banlieue lyonnaise. On trouve dans le roman, des descriptions assez spécifiques comme par exemple :

« Les Le Pesnel restèrent perplexes entre l'exiguïté et la somptuosité des lieux. L'appartement des Ligneul donnait sur une de ces rues désertes qui forment un îlot fort étroit de relative solitude autour de l'église Saint-Vincent-de-Paul. M. Ligneul avait son bureau au premier et son appartement au second. Il y avait de la lumière car la rue est assez large, et derrière il y avait une vaste cour qui était remplie par les écuries sans étages d'une entreprise de camionnage. Mais tout cela était bien étroit. L'antichambre était exiguë, encombrée par un énorme bahut de chêne ; elle n'était éclairée que par une imposte au-dessus de la cuisine. En revanche, le salon et la salle à manger qu'il fallait traverser l'un ou l'autre pour gagner les deux chambres et le cabinet de toilette semblèrent à Mme Le Pesnel fort bien meublés. »⁷⁰

Drieu ne s'éloigne que très peu des endroits réels. Ceci nous montre tout de même une sorte de fidélité à la réalité même si ce roman est un de ses romans les plus fictionnels avec *L'Homme à cheval* (1943) qu'il rédige à la fin de sa vie et qui est publié deux ans avant son suicide. Ce dernier sera le dernier roman de Drieu qu'il a vu publié de son vivant.

Au tout début de la notice de l'édition de la Pléiade nous lisons ceci : « Un monde s'y invente, ou la transposition de l'expérience personnelle l'emporte sur la

⁷⁰P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes (Rêveuse Bourgeoisie)*, éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 2012 p. 584-585.

simple confession »⁷¹. Il ne faut pas oublier, en effet, que nous avons devant nous une génération tellement affectée par son vécu qu'elle se sent contrainte à la raconter. C'est pour cela qu'apparaissent à cette époque des romans qui se prêtent à une analyse autofictionnelle. C'est même une coutume que la littérature perdure jusqu'à nos jours. Par contre, ces romanciers, tout comme le Drieu la Rochelle de *Rêveuse Bourgeoisie*, se sentent obligés tout de même de mettre une sorte de barrière entre ce qui est raconté et ce qui est vécu. Nous analyserons cette barrière, qui est à retenir, plus tard.

2. Le don juan : *L'Homme couvert de femmes*

« *Quand l'amour se confond avec la paix, je me prépare à le haïr.* »⁷²

C'est pour la première fois, dans le roman *L'Homme couvert de femmes* (1925), que nous rencontrons Gille. Ce dernier est le personnage principal du roman et il a une importance majeure dans l'œuvre de Drieu la Rochelle.

Le prénom Gilles devient un nom assez courant après la Seconde Guerre mondiale. Voulant dire « bouclier protecteur de chevaux », ce prénom possède une signification parfaite pour Drieu qui est un amoureux de cette figure de guerrier à cheval. Nous comprenons donc ce choix lorsqu'il signe ses lettres à Victoria Ocampo en « Gille ». Nous pouvons peut-être déduire que Gilles est une Gille en pluriel. Nous discuterons de ce fait par la suite.

Il est cependant impossible de déterminer si la raison de ce fait est le roman de Drieu portant ce nom. En revanche, le prénom Gille ne semble pas vraiment courant pour les Français jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Drieu n'explique pas vraiment le choix de ce prénom pour le personnage de son premier roman, mais le fait qu'il reprend ce prénom plusieurs fois dans sa vie nous montre qu'il se trouve un sens derrière ce choix. Nous nous fions donc à une explication assez populaire qui nous

⁷¹ *Ibid.*, p.1686.

⁷² P. D. la Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1925, p. 131.

paraît la plus cohérente selon laquelle Gille ou Gilles est un jeu de mot sur les pronoms personnels « je » et « il ».

Ce jeu de mot nous paraît cohérent parce que dès son début littéraire dans la fiction, la Rochelle fera le portrait d'une espèce de « moi » très proche de l'auteur mais qui est tout de même un « il » qui possède ses distinctions avec son auteur. Nous nous contenterons de cette constatation curieuse, pour le moment, afin de pouvoir faire une explication rigoureuse plus tard, dans la dernière partie.

Mis à part ce jeu de mot qui est très intéressant, comme nous venons de dire, nous voyons dans cette œuvre un personnage principal qui utilise les femmes comme source d'argent et de plaisir sexuel sans trop penser à elles. C'est une des œuvres justement assez problématiques de la Rochelle qui n'est d'ailleurs pas publiée dans la Pléiade. Gille parlera des femmes comme si elles sont des « victoires » ou des « défaites » mettant en avant une mentalité de conquête envers les femmes. Le narrateur dit encore en parlant du personnage de Finette :

« Elle n'a jamais eu d'argent ; elle travaillait et, bien qu'elle fût née pour ne rien faire, elle a pu travailler *comme un homme*. »⁷³

La comparaison avec l'homme est assez significative. Elle sous-entend que le travail est pour l'homme, c'est lui qui doit gagner de l'argent. Tandis que la femme, est, comme cela est dit assez clairement dans la citation ci-dessus, elle est faite pour ne rien faire.

Nous pouvons dire avec assez d'assurance que ce roman contient la mentalité et la vision du jeune Drieu envers les femmes, laquelle qui ne changera pourtant pas jusqu'à sa mort. Nous pouvons dire avec assez de recul et la perspective de l'époque à laquelle nous appartenons que l'image que l'auteur a de la femme est tout simplement et manifestement misogynie. L'objectification de la femme ainsi que sa comparaison avec l'homme d'un point de vue dégradant et de surplus, la mentalité de conquête, de surplus, nous permettent aisément de justifier cette qualification.

⁷³ *Ibid.*, p. 125.

3. Le guerrier : *La Comédie de Charleroi*

« Je ne renierai pas Charleroi et que là, grâce à vous, grâce à votre défi animateur je connus l'indéniable minute quand je chargeais contre vous, à huit cents mètres, avec mes délicieux Français et que vos mitrailleuses nous donnèrent une sévère leçon de technique militaire. »⁷⁴

Comme plusieurs de ses contemporains, Drieu est avant tout un passionné de l'action. Et l'action ultime selon lui est la guerre. Après son échec universitaire, il intègre l'armée. Il compose, depuis les premiers mois aux casernes en tant que soldat, jusqu'à son retour du front à Paris, une œuvre intitulée *Interrogation* (1917). Il la fait publier à son retour. Cette œuvre est une espèce de recueil de poèmes non conventionnels. Le rythme et la métrique sont absentes. Nous y retrouvons très peu des figures de style auxquelles nous sommes habitués en ce début de XXème siècle.

En revanche, nous retrouverons dans cette œuvre une autre forme de poétique, une poétique de guerrier. C'est l'une des premières œuvres qui parlent du guerrier moderne, de celui de la Grande guerre. Elle y fait une distinction nette entre le soldat et le civil comme dans le passage suivant :

« Partage de l'humanité par la guerre :
Les combattants et les non-combattants. »⁷⁵

Cette distinction sera faite par beaucoup d'autres au retour de la guerre, en littérature comme dans d'autres domaines de l'art⁷⁶, car cette distinction sera ressentie par presque tout le monde durant cette période.

Drieu dresse ensuite une liste de ce partage de l'humanité quelques pages après :

« Les combattants sont :
La plupart des fantassins
Certains soldats de génie

⁷⁴ P. D. la Rochelle, *Interrogation*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1917, p. 65-66.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁶ A savoir par exemple, *Les joueurs de Skat* (1920), d'Otto Dix. Le tableau fait le portrait de trois soldats avec leurs uniformes. Nous comprenons que la scène se passe après la guerre parce que les soldats sont totalement défigurés. Nous appellerons les soldats comme ceux-ci les gueules cassées.

Certains artilleurs et cavaliers
 Les aviateurs qui ne s'embusquent pas dans un nuage
 Les non-combattants sont :
 La plupart des généraux
 Les hommes d'état
 Les neutres
 Les civils
 Les embusqués
 Les combattants momentanément à l'abri »⁷⁷

Nous observons une sorte de définition de deux concepts : combattants et non-combattants. Nous comprenons même dans ce premier produit littéraire qui n'a pas de narrateur ni de personnage en commun avec les autres œuvres de Drieu, mais qui évoque, à plusieurs reprises, de nombreuses fois des événements, des endroits ou des sentiments qu'expérimente Drieu, qu'être combattant est fondamentalement important pour l'auteur de ces vers.

Nous retrouvons la même distinction dans *La Comédie de Charleroi* (1934). Cette œuvre, la première de Drieu ayant du succès, est cette fois-ci un recueil de nouvelles. La première des nouvelles qui donne au recueil son nom, raconte la bataille de Charleroi, ville en Belgique, durant la Première Guerre mondiale. L'histoire se déroule en 1919. Le personnage principal, auquel l'auteur n'a pas donné de nom, retourne au front avec une femme. La femme, plus âgée que le protagoniste, recherche le corps de son fils perdu durant la guerre. Le protagoniste, tout en recherchant le corps de son ami qu'il a connu dans la guerre, évoque ses souvenirs qui sont des souvenirs de guerre très viriles et élogieux envers le combat et apportent en même temps un regard négatif vis-à-vis de la guerre moderne que représente la Grande guerre. Cet impact sur la psyché du personnage ne sera pas compris ni par sa patronne ni par l'entourage fortement bourgeoise de celui-ci.

Plus tard, nous verrons qu'il se trouve une forte corrélation entre cet ami perdu durant la guerre et André Jéramec, le frère de Colette Jéramec qui est la première femme de Drieu. Le narrateur/protagoniste qui ne possède pas de nom fait allusion à plusieurs événements que nous savons que Drieu a vécu. Ou encore certains détails comme le fait que l'auteur et son personnage ont tous deux apporté à côté d'eux *Ainsi*

⁷⁷ *Ibid.*, p.28.

parla Zarathoustra de Nietzsche au front. La présence d'un lien même superficiel est plus qu'évidente.

Dans ce recueil de nouvelles se trouve six nouvelles : *Comédie de Charleroi*, *Le chien de l'écriture*, *Le Voyage au Dardanelles*, *Le Lieutenant de tirailleurs*, *Le Déserteur*, *La Fin de la guerre*. Toutes les nouvelles se concentrent sur la Première Guerre mondiale. Elles font toutes, une distinction très exacte entre la vie civile et la vie guerrière. Cette distinction est en général signalée par une présence féminine dans la narration rochelienne. La présence de la femme (ceci est valable aussi bien dans le récit que dans la vie de l'auteur) représente presque directement un manque de virilité et de faiblesse. Ce n'est seulement entre homme que l'on peut être réellement Homme selon Drieu.

Une nouvelle presque aussi connue que cette dernière est celle intitulée *Le chien de l'écriture*. Dans cette nouvelle, le narrateur raconte la bataille de Verdun. Ceci est directement en parallèle avec un événement primordiale dans la vie de Drieu qui lui aussi a participé à la bataille de Verdun (comme d'ailleurs à Charleroi et aux Dardanelles) où il a été blessé comme les deux autres batailles où il s'est battu. La spécificité de Verdun, cet événement d'une durée courte mais important dans la vie de l'auteur, vient du fait que, Drieu refusant un ordre direct de son supérieur, sort des tranchées tout seul, accompagné par son propre cri et charge héroïquement à l'ennemi. Il est tout de suite suivi par ses camarades de guerre. L'anecdote est presque directement transcrite telle quelle dans la nouvelle en question. Ces deux nouvelles, les plus longues nouvelles du recueil, sont celles qui nous intéressent le plus pour notre analyse.

En outre, il nous faut absolument mentionner le regard de Drieu sur la guerre moderne. Drieu postule à l'armée avec des attentes dignes des grandeurs napoléoniennes. Il verra dès le début de la guerre que ces attentes seront déçues. Cet éloge relatif à la guerre qui se trouvait déjà dans *Interrogation* en 1917, disparaît en 1934. Avant qu'il disparaisse, cet éloge est sujet à critique :

« En octobre, la N.R.F. publia un article de Benjamin Crémieux sur le livre de Remarque, *À l'Ouest rien de nouveau*. Crémieux y opposait le témoignage de Remarque pour qui la guerre était simple horreur à ceux que Montherlant et

Drieu avaient signés dans *Le Songe* et *Interrogation* : Au lieu d'être accablés, écrasés comme Baümer, Alban et le Drieu d'*Interrogation* sentent s'exalter en eux la volonté de puissance. Ils goûtent l'âpre saveur d'être des hommes en train de défendre leur vie. »⁷⁸

Drieu répond à cette critique relative à l'un des aspects fondamentaux de son œuvre et de sa personne. Il le prend donc de manière assez personnelle :

« Moi j'y suis resté 15 jours en août 1914 (Belgique, Charleroi), 15 jours en septembre 1914 (Champagne), deux mois aux Dardanelles en 1915 (mais j'étais embusqué presque tout le temps), un mois à Verdun en 1916, un mois de nouveau à Verdun en octobre 1918, cette fois dans un confortable abri d'état-major. Il est vrai que trois blessures et une vilaine dysenterie m'ont valu cette situation privilégiée de passant ; mais il n'en est pas moins évident que les reprises de lyrisme qui, de moment en moment, regonflent le journal lyrique d'*Interrogation* rédigé dans des hôpitaux en 1915 et en 1916 et 1917, sont rendues suspectes par ce privilège de fait. Montherlant et moi, nous étions dans l'infanterie des volontaires et des amateurs, solidement appuyés sur un arrière prêt à nous faciliter la retraite et l'abri : nous l'avons d'ailleurs noté sans vergogne. *Interrogation*, concluait Drieu, est un écrit quelque peu suspect que je devrai corriger par un autre. »⁷⁹

Drieu se positionne comme antimilitariste aux yeux de certains⁸⁰ surtout avec *la Comédie de Charleroi* qui est une critique évidente de la guerre telle qu'elle est. Cependant, nous ne pouvons pas considérer le positionnement de Drieu comme antimilitariste puisqu'il se positionne seulement contre la guerre moderne et non pas contre la guerre tout court. Étant profondément nostalgique, il fera l'éloge de la guerre de l'époque Napoléonienne -qui avait selon lui beaucoup plus d'honneur et de noblesse comparée à cette nouvelle guerre où personne ne se voit- durant presque toutes les nouvelles du recueil. Ceci nous montre qu'en effet il se trouve dans son œuvre un éloge de la guerre et du guerrier « à l'ancienne ». La guerre moderne, quant à elle, est caractérisée par la lâcheté. Nous sommes néanmoins très loin d'un antimilitarisme tel que l'on connaît.

⁷⁸ P. Andreu, F. Grover, *Drieu la Rochelle*, La Table ronde, Paris, 1979, p.220-221.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Ce « certains » concerne principalement ceux de gauche. Ce sont très probablement les mêmes lecteurs qui ont vu un antimilitariste chez Louis-Ferdinand Céline de *Voyage*. Cependant il ne faut pas oublier que la nouvelle *la Comédie de Charleroi* est publiée dans une revue de gauche contrairement au premier roman de Céline publié par un éditeur qui sera fusillé après la guerre pour raison de collaboration.

4. Le fasciste nationaliste : *Gilles*

Drieu publie en 1939, un roman qui sera considéré comme son chef-d'œuvre par la majorité des critiques et lecteurs. Le roman s'appelle *Gilles*, et c'est un vrai roman panoramique qui fait un portrait assez réaliste de la France et voire même de l'Europe de son époque. Ce roman est encore cité ensemble surtout avec d'autres romans panoramiques de la même époque comme *Aurélien* (1944) de Louis Aragon ou *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis Ferdinand Céline.

Cette œuvre peut être conçue comme un regroupement et en même temps un bilan de la totalité de l'œuvre de Drieu la Rochelle. *Gilles* regroupe par exemple les grands axes de l'œuvre de l'auteur tels que l'Homme, la guerre, la femme, le juif, la politique et la religion. Nous verrons par la suite que ces thèmes sont en effet des thèmes qui structurent non seulement l'œuvre, mais également l'existence de Drieu.

Gilles est un soldat qui vient d'arriver à Paris à cause d'une blessure qu'il reçue sur le front. Il fait la connaissance de cette nouvelle société qu'il ne connaît plus depuis qu'il est au front. Il se sent comme un étranger la plupart du temps. N'ayant pas d'argent, il demande de l'aide à ses amis les Falkenberg. Leur sœur, Myriam, tombe amoureuse de Gilles. Alors que ces sentiments ne sont pas réciproques, Gilles accepte l'aide financière et épouse cette femme. Juste après le mariage, il quitte Paris pour rejoindre encore une fois l'armée et rencontre une infirmière avec qui il vit une histoire amoureuse. Au retour de la guerre, il quitte Myriam qui continue de l'aider financièrement même après leur divorce.

Avec cette aide, il fréquentera les milieux mondains de Paris et fera la connaissance du groupe Révolte, un groupe de dandys révolutionnaires qui évoque fort bien les surréalistes d'après-guerre. Il se trouvera en plein milieu d'une tentative d'assassinat contre le président de la République. Le groupe, dans lequel y figure le fils du président de la République qui est de jeune âge, essaye d'influencer le jeune adolescent pour qu'il commette le meurtre. Le jeune homme se suicide. Dora, une Américaine dont Gilles était amoureux, le quitte pour retourner aux Etats-Unis où vivent son mari et son enfant. Et Gilles Gambier se retrouve en Algérie et y rencontre

une Algérienne⁸¹ qu'il fréquente se nommant Pauline. Quelque temps plus tard, Pauline tombe enceinte et attrape une maladie grave. Gilles ne s'occupe pas suffisamment d'elle. Il fréquente même d'autres femmes pendant la maladie de Pauline. Après la mort attendue de Pauline et de l'enfant qu'elle portait les événements du 4 février 1934, Gilles décide pour de choisir son camp et rejoint le groupe fasciste qui est selon lui la seule idéologie qui puisse sauver l'Europe de sa profonde décadence. Après cette décision, il va clandestinement en Espagne pour faire la guerre aux côtés des franquistes afin de répandre cette idéologie dans toute l'Europe.

Drieu écrit une préface à ce roman qui est une de ces préfaces qui sont aussi connues que le roman dans lequel elles figurent. Voici la fin de cette préface qu'il écrit à ce roman en 1942, en plein milieu de la Seconde Guerre mondiale :

« Mais tout cela, ce sont des humeurs qui passent. Il reste deux choses : la joie de l'artisan qui fait son travail, qui se dit qu'il participe à cette aventure merveilleuse qu'est le travail de l'homme - et la joie d'être un homme, de rester un homme pur et simple, à côté de l'homme de métier, de l'écrivain. Un homme qui mange, qui boit, qui fume, qui fait de l'amour, qui marche, qui nage, qui ne pense à rien et qui pense à tout, un homme qui ne fait rien et qui n'est rien, un homme qui rêve, qui prie, qui se prépare à la terrible et splendide mort, un homme qui jouit de la peinture ou de la musique autant que de la littérature, qui s'enivre de ce que font les autres bien plus que de ce qu'il fait, et un homme qui a d'autre passions encore, qui est pour ou contre Hitler, un homme qui a une femme, un enfant, un chien, une pipe, un dieu. »⁸²

Cette préface met en avant beaucoup de questionnements en parallèle avec celles les questions posées dans le roman. Ces questions auront des réponses différentes puisque les trois années passées après la publication de l'œuvre changent beaucoup de choses pour la France ; pays en marge de la guerre en 1939, pays en soumission à l'Allemagne nazie sous le gouvernement Vichy en 1942. C'est peut-être pour cette raison que le nom d'Hitler peut plus facilement être écrit en 1942 qu'en 1939 où il sera question de Franco et de la guerre civile espagnole. Il ne faut absolument pas oublier cependant que Drieu, tout en étant un défenseur du fascisme pendant de nombreuses années, est en constante recherche d'un homme fort, d'un

⁸¹ La vraie origine du personnage n'est pas explicitement indiquée dans l'intrigue du roman, nous supposons que c'est une Algérienne d'origine Française.

⁸² P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes (Gilles)*, éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 2012 p. 827.

homme d'action, d'un leader, d'une sorte de demi-dieu auquel il peut se fier. Cette quête peut être justifiée avec la volonté de Drieu de devenir lui-même, un homme fort. Napoléon, Maurras, Bergery, Franco, Hitler, Staline... Tous ces noms ont un point en commun : ceux sont des hommes forts aux yeux de Drieu.

C. DRIEU À TRAVERS SES CONTEMPORAINS ?

Il n'est évidemment pas facile de définir un homme. Sa vie, ses actions et ses œuvres suffisent-elles ? Nous présumons qu'il faut aussi voir ce que l'on a dit de lui après sa mort. La mort étant, pour Drieu comme pour beaucoup de nihilistes de son époque, est ce qui définit la vie.

1. Ses contemporains

Nous avons évoqué plusieurs noms jusqu'alors. Ces noms appartiennent à des personnes qui ont eu un impact plus ou moins grand sur le siècle, mais surtout sur Drieu. Toutes ces personnes ont eu donc un rapport avec Drieu, et certains se sont exprimés sur l'écrivain. Une des personnes les plus importantes dans la vie de Drieu la Rochelle était André Malraux. C'est d'ailleurs l'une des trois personnes auxquelles il envoie sa lettre de suicide. Souvenons-nous de la formule de l'auteur à son sujet : « frère en Nietzsche et en Dostoïevski »⁸³. Malraux fait un entretien avec Grover en 1959⁸⁴ sur Drieu en racontant leurs rencontres et certains aspects de la vie de cet auteur.

Il est très intéressant de voir cette relation entre deux hommes, puisque Malraux et Drieu, qui s'opposent de manière indiscutable d'un point de vue idéologique, mais qui avaient pourtant des liens affectifs forts : à la demande de sa femme Josette Clotis, Malraux fera de Drieu le parrain de son fils. Comme nous l'avons cité précédemment, Drieu voit en Malraux un frère. Il dira encore une fois dans

⁸³ F.J. Grover, *drieu la rochelle (1893-1945)*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1979, p.108-109.

⁸⁴ Cet entretien est publié dans *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps*, fait par Grover, publié par Gallimard en 1979.

son journal que Malraux est un des hommes les plus courageux qu'il a connu. Cette relation que peut avoir un homme d'extrême-droite avec un homme qui refusera de publier ne serait-ce qu'un seul livre en France durant l'Occupation pour des raisons totalement idéologiques est passionnante à étudier. C'est un type de relation qui n'existe plus vraiment. Cela nous pousse à nous interroger : nous avons toujours cette conception de deux camps, la gauche révolutionnaire et le fascisme nazi, qui est en guerre perpétuelle. Nous ne concevons pas forcément - et la manière dont l'Histoire nous est racontée joue un rôle majeur dans ce phénomène - que ces deux idéologies n'étaient à l'époque en effet que des tendances auxquelles les individus adhéraient comme quelque chose d'assez courant en fait. Il faut noter qu'avant la découverte des camps de concentrations - qui intervient très tard pendant la guerre- très peu avait transparu des atrocités ou crimes de guerre que commettait l'Allemagne nazie.⁸⁵ Cela étant dit, nous ne pouvons pas savoir combien de personne adhérant à cette idéologie auront changé d'avis s'ils avaient su.

Dans *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps*, se trouve une lettre qu'Aldous Huxley a adressé à Grover après avoir lu la biographie que ce dernier avait écrite sur Drieu. Voici une partie de cette lettre :

« Drieu, in Sheldonian terms, was an ectomorph with a moderate amount of mesomorphy. But he couldn't accept his genetic make-up and longed bovarystically to behave like a high mesomorph. But such longings can never be satisfactorily fulfilled, and the effort to fulfill them results in all kinds of inappropriate behavior — inappropriate on the personal level and inappropriate too, if the would-be mesomorph is in a position to exercise an influence over his fellows, on the social level. And then, of course, there was the sexual problem. Drieu, as I happened to know from the confidences of one of the women with whom he was involved, was a most inadequate lover. The humiliating consciousness of this fact drove him into misogyny and the politics of violence and authoritarianism. »⁸⁶

⁸⁵ Ce paragraphe n'a bien évidemment pas pour but d'apaiser les conséquences du fascisme durant l'entre-deux-guerres, durant la Seconde Guerre mondiale et jusqu'à nos jours. Nous voulons tout simplement souligner que le fascisme, surtout durant les années '30 n'avait pas l'image du démon comme elle l'a de nos jours avec tout son mérite.

⁸⁶ En français : « Drieu, en termes sheldoniens, était un ectomorphe avec une mésomorphie modérée. Mais il ne pouvait pas accepter sa constitution génétique et aspirait bovarystiquement à se comporter comme un grand mésomorphe. Mais de tels désirs ne peuvent jamais être satisfaits de manière convenable, et les efforts pour les satisfaire aboutissent à toutes sortes de comportements inappropriés - inappropriés sur le plan personnel et inappropriés également sur le plan social surtout, si le mésomorphe potentiel est en mesure d'exercer une influence sur ses semblables. Et puis, bien sûr, il y avait le problème sexuel. Drieu, et je le sais à travers les confidences d'une des femmes avec qui il était lié, était un amant insuffisant. La conscience humiliante de ce fait l'a poussé à la misogynie et à la

Néanmoins, Malraux refusera très fortement cette conception de Drieu - paradoxalement après avoir dit qu'il ne connaît que la part politique de Drieu et non pas ses épouses et ses maîtresses.

Malraux pourtant n'est pas le seul à avoir parlé de Drieu parmi ses contemporains qui aurait au moins vécu la Première Guerre mondiale. F. Grover a réalisé des entretiens avec d'autres auteurs, que nous aborderons plus tard dans une troisième partie.

Voici une partie du compte-rendu de *Gilles* fait par Emmanuel Mounier (futur directeur de la NRF sous l'occupation⁸⁷) en 1940 et publié dans la revue *Esprit* dont il est le fondateur :

« Drieu vient d'écrire sa somme romanesque. Jamais il ne s'est aussi totalement avoué, sur tous ses fronts de vie, le politique, l'amoureux, le métaphysique (et chacun y révèle sa secrète liaison aux autres). La sincérité a souvent été chez lui une manière de bousculer, une franche rudesse, plus qu'un retour sur soi. On ne digère jamais entièrement toutes ses dissonances (grâce au ciel) et le Drieu qui exaspère ne se prive pas de commencer sur un rythme grinçant, avec cette sorte de gaminerie dramatique qu'il apporte dans le cynisme, un livre qui s'épanouit ensuite comme le fruit superbe d'une maturité. D'un bout à l'autre, de cette sorte d'orgie-pochade d'un jeune bourgeois en permission à l'âpre grandeur de l'épilogue parmi les coups de feu de la guerre d'Espagne, le roman tourne lentement autour d'un axe que l'on hésite à fixer, et qui est peut-être multiple. »⁸⁸

Nous observons donc à travers la lecture de Mounier, une franchise de la part de Drieu la Rochelle. Il est à noter ici que c'est homme qui est un pacifiste, idéologiquement contre le régime Nazi et qui se positionne à gauche plutôt qu'autre chose. Nous le comprenons par la manière de l'évocation de la guerre civile d'Espagne. Il est intéressant de voir une sorte d'admiration de la part d'un contemporain de Drieu la Rochelle qui se place idéologiquement en face de lui.

politique de la violence et de l'autoritarisme. » citation prise de F. J. Grover, *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps*, Gallimard, 1979, p. 17.

⁸⁷ Il est à noter que sur la page officielle de la NRF, nous ne voyons chronologiquement que les directeurs depuis 1953 alors que par exemple Jean Paulhan qui est marqué comme codirecteur avec Marcel Arland a été directeur de la NRF avant que Drieu prenne sa place en 1940. La revue cesse de paraître de 1944 jusqu'en 1953. La date que le site internet prend comme début de la revue.

⁸⁸ Emmanuel Mounier, *Drieu la Rochelle. Gilles*, *Esprit*, Paris, 1940, p. 87.

Néanmoins, la postérité ne sera pas aussi amicale que ses contemporains, qui, ironiquement, défendaient pour la majorité, l'exacte opposé de tout ce que défendait Drieu pendant toute une guerre qui a duré de 1939 jusqu'en 1945.

2. La postérité

Il est difficile de concevoir clairement la réception de l'œuvre Pierre Drieu la Rochelle de nos jours. Il est vrai que d'un côté qu'il a été publié en 2012 par la collection de la Bibliothèque de la Pléiade, ce qui, est en termes de prestige littéraire, équivaut à une sorte de deuxième Panthéon pour un écrivain. Par ailleurs, cette publication a donné lieu à beaucoup de polémique. Le questionnement continue encore sur le bien-fondé d'avoir intégré un misogyne et un antisémite pro-hitlérien dans une collection qui est en quelque sorte un éloge littéraire. La question est en fait plus ancienne. En 1992, lorsque Gallimard a publié le journal de Drieu, les mêmes questions ont surgi. Doit-on lire les pensées d'un antisémite ? Julien Hervier, n'a pas oublié de mentionner ce phénomène dans la préface qu'il a écrit pour ce livre, publié d'ailleurs dans la collection « Témoins » et non pas « essais », donc non pas comme les pensées d'un écrivain de l'époque mais plutôt le témoignage de quelqu'un de l'époque. La distinction est plus grande qu'on peut le croire au premier abord car elle supprime -ou tente du moins de supprimer- l'argument d'autorité selon lequel « les essais d'un écrivain de l'époque » aurait pu poser un problème même en 1992 ou encore aujourd'hui.

Revenons cependant aux années qui suivent le suicide de Drieu. Nous observerons durant ces dates, deux des plus grandes figures de l'intelligence française de l'époque parler beaucoup trop ouvertement sur la Rochelle. Ces deux figures très médiatisées sont Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir.

Quatre ans après la fin de la guerre, en 1949, Sartre publie une œuvre à visée philosophique intitulée *Qu'est-ce qu'un collaborateur ?*. Pour quelqu'un qui a continué ses publications pendant l'occupation de la France (notamment le fameux *l'Être et le néant* publié en 1943 en tant que traité philosophique sur la phénoménologie) contrairement à d'autres auteurs qui se sont abstenus de publier en

France comme Malraux, critiquer le collaborationnisme de manière aussi sévère paraît si ce n'est paradoxal, du moins ambiguë. Il dira dans son essai :

« Pour ce pessimiste, l'avènement du fascisme correspondait au fond au suicide de l'humanité »⁸⁹

Cette phrase sera abordée pour Drieu la Rochelle. Il ne s'arrêtera pas là et qualifiera Drieu cette fois dans *Les carnets de la drôle de guerre* (1983) à plusieurs reprises avec l'adjectif « imbécile »⁹⁰. Bien évidemment, après la Seconde Guerre mondiale où la France veut tracer une image de résistant avec des personnages comme De Gaulle ou Jean Moulin, on ne s'attend pas à un éloge de la Rochelle. Néanmoins, une agressivité aussi sévère presque quarante ans après le suicide d'un tel auteur peut faire penser que c'est une sorte de positionnement politique qui est visé dans cet acte ; le fait de dénigrer et d'humilier un collaborateur étant une manière de montrer que l'on a été résistant.

On trouve dans le *Journal de guerre* de Beauvoir des remarques sur l'œuvre de Drieu la Rochelle, Simone de Beauvoir qui tout en défendant pratiquement les mêmes opinions et déclarations que Sartre, a, durant l'Occupation, fait de nombreuses publications de théâtre radio dans les chaînes radios contrôlées par le département de censure de l'Allemagne nazie. Voici un exemple de remarques parmi d'autres :

« Au lit je lis un petit moment *Gilles* qui m'amuse »⁹¹

Ceci est bien évidemment une opinion de résistant de l'après-guerre. Et même si c'est la condamnation d'un homme qui s'est suicidé pour s'être positionné dans le mauvais camp parce que c'est ce qu'il croyait profondément. Il ne faut pas oublier que pour tout Français de l'époque, les collaborationnistes étaient en effet des traîtres de la patrie. Ce point de vue est encore justifié avec le peu de recul que possède Sartre et Beauvoir surtout juste après la guerre. Drieu, comme l'écrit Sartre justement dans *l'Être et le néant*, mourut sans lâcheté, en assumant et en acceptant tous ces actes avant sa mort. Il dira à la fin de *l'Exorde* :

⁸⁹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce qu'un collaborateur ?*, Gallimard, Paris, 1949, p. 60.

⁹⁰ Jean-Paul Sartre, *Les carnets de la drôle de guerre*, Gallimard, Paris, 1983, p. 234 et 217.

⁹¹ Simone de Beauvoir, *Journal de guerre*, Gallimard, Paris, 1990, p. 229.

« J'ai apporté l'intelligence française à l'ennemi. Ce n'est pas de ma faute si cet ennemi n'a pas été intelligent. (...) Mais nous avons joué, j'ai perdu. Je réclame la mort. »⁹²

C'est comme si *l'Exorde*, ces dernières quelques pages rédigées contre les processus mis en place afin de juger les collaborationnistes, avait en fait été écrit en guise de réponse à ceux de la postérité pour qu'ils ne s'abstiennent pas de juger la Rochelle mais qu'ils sachent que tous ses actions ont été parfaitement assumées par l'auteur avant son suicide.

Voici, en guise de dernier exemple dans cette dernière sous-partie de notre premier axe, un passage d'un article beaucoup plus récent écrit par Sébastien Côté notamment sur la réception du roman *Gilles* :

« Alors même qu'on refuse de considérer *Gilles* comme un simple pamphlet réactionnaire déguisé et dépourvu de valeur littéraire, un irritant idéologique majeur en masque pourtant les qualités esthétiques. D'abord avancé discrètement, voire de façon insidieuse, ce parti pris antisémite se transforme rapidement en obsession à la limite du supportable, car les attaques de Drieu contre les juifs (tous, sans distinction) reprennent les clichés condensés notamment chez Drumont et Céline, l'extrême vulgarité en moins. »⁹³

Nous lisons dans cet article de Sébastien Côté, une argumentation sur le fait que *Gilles* est un roman à thèse. Et que la thèse est la suivante : « Nous sommes en décadence ; les coupables sont connus ; heureusement, voici le sauveur »⁹⁴. L'on présente cette formulation en visant bien évidemment que le sauveur est Hitler lui-même⁹⁵. La suite de cet article se concentre sur deux personnages qui figurent dans le roman *Gilles* (Myriam et Preuss). L'auteur de l'article justifie sur ces deux personnages, la misogynie et l'antisémitisme de Pierre Drieu la Rochelle afin de pouvoir dire qu'en effet, Drieu ainsi que ses œuvres, sont fascistes, misogynes et antisémites. Côté termine son article avec ces mots assez sévères :

⁹² P. D. la Rochelle, *Journal 1939-1945*, éd. J. Hervier, Gallimard, coll. « Témoins », Paris, 1992, p.504.

⁹³ S. Côté, *Difficultés d'une lecture esthétique de Gilles, de Pierre Drieu la Rochelle Décadence, antisémitisme et roman à thèse*, Écrivains encombrants, 2004, p. 31.

⁹⁴ S. Côté, *Difficultés d'une lecture esthétique de Gilles, de Pierre Drieu la Rochelle Décadence, antisémitisme et roman à thèse*, Écrivains encombrants, 2004, p. 32.

⁹⁵ L'insinuation est faite à travers la référence au livre de M. Winock s'intitulant *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, publié par Gallimard, en 1990.

« Mais contrairement à d'autres, il aura au moins eu la conséquence intellectuelle de céder à la pulsion de mort qu'il avait mise au service du fascisme. De toute façon, s'en fût-il sorti au procès qu'on lui préparait, Drieu eût sans doute connu une fin aussi sordide que Denoël, l'éditeur des trois pamphlets antisémites de Céline, assassiné en pleine rue après la Libération. Dandy jusqu'en sa dernière heure, Drieu a scénarisé son suicide, s'est réservé un « élégant » départ, car il savait la justice des boulevards infiniment moins noble que celle qu'on s'inflige à soi-même ».⁹⁶

Il ne peut pas être déterminé avec exactitude si Drieu avait eu connaissance du mandat d'arrêt à son nom avant son suicide. Cependant, il n'est pas impossible non plus que sans le savoir, il pouvait au moins douter du traitement qui lui serait réservé à la Libération. Le commentaire de Côté concernant la volonté d'« un élégant départ » correspond à la réalité, mais il faut ajouter que cette volonté de Drieu remonte à bien avant, puisque c'est qu'il avait envisagé alors qu'il avait une vingtaine d'années après son échec à l'École libre des sciences politiques. Il a voulu la même chose deux fois de suite en 1944 et enfin il a réussi selon lui ce « départ élégant ». Pourtant il a déclaré très ouvertement qu'il ne craignait pas d'être jugé ni condamné. Il disait dans *Exorde* :

« Soyez fidèles à l'orgueil de la Résistance comme je suis fidèle à l'orgueil de la Collaboration. Ne trichez pas plus que je ne triche. Condamnez-moi à la peine capitale. »⁹⁷

Pour conclure cette première partie où nous avons tenté de définir et de comprendre un homme extrêmement compliqué et ambiguë, nous voulons terminer avec un commentaire de Paulhan, que l'on retrouve dans une de ses lettres à André Gide concernant le caractère éphémère de certaines étiquettes et du rôle que joue le hasard de l'Histoire :

« Ce qu'il faut tout de même dire aux Communistes, c'est qu'ils ont été des Résistants — admirables, il se peut, mais occasionnels ; et des Français de circonstance. C'est aussi qu'un léger hasard de l'histoire — la guerre déclarée par un gouvernement de réaction à l'URSS, plutôt qu'à son alliée l'Allemagne

⁹⁶ S. Côté, *Difficultés d'une lecture esthétique de Gilles, de Pierre Drieu la Rochelle Décadence, antisémitisme et roman à thèse*, Écrivains encombrants, 2004, p. 43.

⁹⁷ P. D. la Rochelle, *Journal 1939-1945*, éd. J. Hervier, Gallimard, coll. « Témoins », Paris, 1992, p.504.

— eût suffi à faire d'Aragon et d'Éluard de sombres collaborateurs ; mais de Brasillach et de Drieu des héros de la Résistance. »⁹⁸

Nous jugeons qu'il est intéressant de finir cette première partie avec une citation d'un homme de gauche qui a connu Drieu de manière assez intime⁹⁹. Cette citation fait écho aussi à ce qui a été évoqué dans la sous-partie précédente lorsque nous avons évoqué la relation entre la Rochelle et André Malraux. Il est facile, comme l'a fait en l'occurrence Sartre et encore d'autres, de voir les choses en noir et blanc. Il est plus difficile en effet de pouvoir voir les choses en perspective et dans leurs contextes.

Nous ferons par la suite, dans une deuxième partie, une définition et une explication chronologique du concept de l'autofiction. Nous expliquerons ensuite pourquoi nous emploierons ce concept plutôt qu'un autre (comme l'autofabulation ou encore l'autonarration) lorsqu'il est question de Pierre Drieu la Rochelle. En guise de troisième sous-partie transitoire, nous essaierons de comprendre pourquoi ce concept de l'autofiction est très adapté à l'analyse de la production de la période de l'entre-deux-guerres et par conséquent pourquoi nous l'employons dans l'analyse des œuvres de notre auteur ambigu.

⁹⁸ Jean Paulhan et André Gide, *Correspondance 1918-1951*, 1998, p.308.

⁹⁹ Nous faisons ici référence au fait que Drieu sauve Paulhan des camps de concentration en demandant de l'aide de l'ambassadeur de L'Allemagne Nazi en France qui est son ami : Otto Abez. Fait que nous avons déjà évoqué en détail.

II. AUX CONFINS DE L'ECRITURE DU MOI - DE L'AUTOBIOGRAPHIE À L'AUTOFICTION ?

« Je crois que mes romans sont des romans : les critiques croient que mes romans sont des essais déguisés ou des mémoires gâtées par l'effort de fabulation. Qui a raison ? Les critiques ou l'auteur ? »¹⁰⁰

Il nous faut, dans cette partie qui peut aussi être considérée comme la partie théorique de notre mémoire, expliquer ce qu'est l'autofiction dans son ensemble. Pour cela, nous aborderons tout d'abord la naissance du concept de l'autobiographie et surtout l'étude de celle-ci dans le monde de la critique littéraire. Ensuite, nous nous concentrerons plus sur le concept qui nous intéresse qu'est l'autofiction. La naissance et la progression de ce dernier seront expliquées. De plus, nous ferons une distinction qui nous paraît nécessaire entre trois concepts qui sont souvent confondus qui sont donc : l'autofiction, l'autofabulation et l'autonarration. Nous nous focaliserons enfin sur le concept d'autofiction et sur la raison qui nous a incité à choisir cette méthode pour l'analyse des romans de Drieu. La troisième sous-partie aura donc comme but de justifier notre choix de méthode en montrant que cette méthode est facilement adaptable à la période de l'entre-deux-guerres du fait de ses particularités.

¹⁰⁰ P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes (Gilles)*, éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 2012, 826.

A. NAISSANCE DU CONCEPT

1. Le pacte autobiographique - Lejeune

Comme nous l'avons mentionné précédemment, Philippe Lejeune est le premier à avoir introduit dans la théorie littéraire l'étude des autobiographies. *Le Pacte autobiographique*, publié en 1975 par les éditions du Seuil dans la série « Poétique » dirigé alors par Gérard Genette et Tzvetan Todorov, est un ouvrage de théorie littéraire qui est souvent considéré comme incontournable. Genette, comme nous le verrons par la suite, dirigera beaucoup de travaux sur ce domaine comme dans beaucoup d'autres concernant la théorie littéraire.

Dans son livre, Philippe Lejeune définit l'autobiographie de manières différentes, qui impliquent plusieurs de ses aspects. Pour en donner quelques-unes, l'autobiographie est « le récit rétrospectif de la genèse de la personnalité assumé par l'auteur lui-même. »¹⁰¹ Ou encore :

« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre expérience, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »¹⁰²

Ces définitions peuvent nous paraître évidentes ou même beaucoup trop générales. Notons tout de même que c'est grâce aux travaux de Lejeune et ceux qui l'ont suivi que nous les catégorisons ainsi. Les notions importantes à relever sont les concepts de récit, de la présence de l'auteur dans ce récit en prose, et l'accent que cet auteur met sur sa propre vie. Voici les fondements de l'autobiographie que nous présente Lejeune. Avec ces définitions, il nous donnera la forme du langage, le sujet traité par cette forme et la situation de l'auteur.

Cependant, Lejeune choisit ses combats. Il limitera son champ d'analyse par la littérature européenne depuis 1770. Il indiquera aussi qu'il se positionne en tant que

¹⁰¹ P. Lejeune, *Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p. 165.

¹⁰² *Ibid.*, p. 14.

lecteur ordinaire (nous ne reviendrons pas ici le paradoxe de l'observateur savant) sur les textes qui ont été publiés. Et bien évidemment, il commencera par dire l'ordinaire et l'évident comme la définition que nous avons relevée au-dessus.

Il distingue très nettement le roman de l'autobiographie par l'utilisation du pronom personnel « je ». Selon lui, tant que le narrateur est le personnage principal, nous avons à faire à une œuvre autobiographique. A savoir, si le narrateur n'est pas le personnage principal qui emploie le pronom personnel « je », Lejeune parlera d'une biographie sous la forme du récit de témoin. Nous supposons que le récit se concentre sur la vie réelle d'une personne comme il a été définie ci-dessus et non pas n'importe quel récit narré à la première personne du singulier.

Lejeune continuera les distinctions tout au long de son ouvrage. Il distingue par exemple deux catégories parmi les œuvres autobiographiques : l'autobiographie, étant une simple narration sans recherche d'aucune littérarité et le roman autobiographique. Néanmoins, dans le roman autobiographique, la littérarité serait un critère fondamental.

Voici un tableau tiré de l'ouvrage de Lejeune qui schématise les distinctions les plus importantes en question :

<i>Nom du personnage</i> → <i>Pacte</i> ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b <u>Indéterminé</u>	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

Dans ce tableau¹⁰³, nous voyons clairement que la distinction la plus nette entre la fiction et l'autobiographie est le l'homonymie du nom de l'auteur et du personnage principal. Doubrovsky reprendra -consciemment ou inconsciemment- cette distinction en évoquant le concept de l'autofiction dont nous allons parler plus tard.

Lejeune parle premièrement et principalement des *Confessions* de Jean Jacques Rousseau en guise d'exemple pour l'autobiographie. Ce choix est motivé par plusieurs raisons la préface que Rousseau a écrite à cette œuvre. Cette préface est l'incarnation parfaite d'un pacte autobiographique. Le contrat que propose Rousseau à son lecteur tout en lui promettant qu'il dira la vérité le plus sincèrement possible, d'où le registre chrétien qui vient de prime abord avec le titre et ensuite avec le récit en lui-même de confession, et en attendant de lui une intention qui serait en accord avec sa sincérité. Cet accord est le fondement du pacte autobiographique dont parlera Lejeune. Ce dernier nomme d'ailleurs ce pacte, à l'exemple de Rousseau, « Le contrat de lecture ». Il est intéressant de voir que Lejeune, suivant un ordre chronologique, commence son étude par cette œuvre. Selon lui donc, ce livre est donc le pionnier de beaucoup d'œuvres que nous allons citer par la suite dans notre travail.

Lejeune analyse beaucoup d'autres œuvres, après celle de Rousseau, parmi lesquelles figurent, par exemple, *Les mots* (1963) de Jean-Paul Sartre. Il propose d'ailleurs une longue liste d'œuvres dans laquelle se trouvent des écrivains du XVIIIème, XIXème et du XXème. Même si chaque œuvre n'est pas abordée intégralement ou même en détails, l'auteur précise à chaque fois la raison de la mention. On peut également noter qu'il cite à de maintes reprises le nom d'André Gide et utilise beaucoup *Les Faux-monnayeurs* (1925) et *Le Journal des faux-monnayeurs* (1927) à titre d'exemple.

Lejeune fait donc une distinction importante : l'autobiographie et le roman autobiographique en tant que deux entités différentes. Il le fera à travers les citations de Gide et Mauriac qui défendent que le roman soit plus sincère que l'autobiographie. Selon Lejeune, ces citations ne font que désigner « l'espace autobiographique » de ces auteurs qu'ils tracent, très probablement de manière inconsciente, afin de montrer leurs propres espaces littéraires où ils tendent vers l'autobiographie.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 28.

Le terme espace autobiographique qui sera aussi primordial pour notre propos par la suite, est répété plusieurs fois dans l'œuvre de Lejeune. C'est ainsi qu'il définit ce concept pour la première fois dans *Le pacte autobiographique* :

Il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l'un ni l'autre ; à l'autobiographie manqueront de complexité, d'ambiguïté etc. ; au roman l'exactitude ; ce serait donc : l'un plus l'autre ? Plutôt : l'un par rapport à l'autre. Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de textes, ce qui n'est réductible à aucun des deux.¹⁰⁴

Cet espace, selon Lejeune, est l'espace où le moi s'exprime le plus librement possible. C'est là où il se projette, se confesse, se purge, se rêve,¹⁰⁵ et donc s'exprime à travers des fictions.

C'est en effet ce concept qui nous permettra de passer de l'autobiographie ou du roman autobiographique qui s'y figurent dans l'espace autobiographique de Lejeune à l'autofiction de Doubrovsky qui prendra comme fondement principal, cette idée d'espace autobiographique.

2. Doubrovsky et la naissance du concept

Voici la définition du concept de l'autofiction que l'on retrouvait dans la quatrième page de couverture du roman *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky dès la première publication de son œuvre. C'est en même temps la première apparition du terme autofiction en tant que mot :

Autobiographie ? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 185.

musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.¹⁰⁶

Il faut signaler, dès le début de cette partie, que la définition de Doubrovsky que nous venons d'évoquer ne se représente plus aujourd'hui comme la définition actuelle de l'autofiction. Pour Doubrovsky, une œuvre autofictionnelle devait avoir comme personnage principal l'auteur lui-même avec tous ses attributs (et surtout son prénom). Afin d'élargir le concept et de le séparer encore plus du roman autobiographique, les chercheurs qui se sont intéressés à ce concept ne recherchent plus du tout ce dernier critère qui était fondamental pour Serge Doubrovsky. Il ne faut pas aussi oublier que Doubrovsky définit ce concept qu'il forge lui-même¹⁰⁷ en tant que littéraire et non pas en tant que chercheur ou théoricien. Nous nous fierons donc aux définitions des théoriciens en question, tout en reconnaissant le génie de Doubrovsky qui a donné lieu à ce domaine de recherche en inventant ce terme.

Donc Doubrovsky abordera pour la première fois le mot autofiction pour désigner son roman intitulée *Fils*. Ayant comme personnage principal le double Doubrovsky, explore les souvenirs de son père, en utilisant un style introspectif et expérimental. L'auteur se penche sur ses propres angoisses, sentiments de culpabilité et d'ambivalence envers son père, décrivant leur relation difficile et les conflits non résolus qui les ont marqués tous les deux. *Fils* a été republiée en 2014 sous le titre de *Le monstre* et dans une version beaucoup plus courte. Il ne serait pas faux, peut-être, de suggérer que cette œuvre n'aurait pas été aussi connue si son auteur n'avait pas inventé ce nouveau concept qui sera l'objet d'étude de maintes chercheuses et théoriciens.

Ce n'est bien évidemment pas une coïncidence que ce mot autofiction resurgisse deux ans après la publication des travaux de Philippe Lejeune. Du reste, nous constatons de nombreuses similarités entre ce concept de l'autofiction et ce qu'introduit Lejeune en parlant d'espace autobiographique.

¹⁰⁶ S. Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris, 1977.

¹⁰⁷ En mélangeant donc les deux concepts de « auto » (repris de l'autobiographie) et de « fiction » afin de signaler une fiction de soi.

Ce concept encadre en quelque sorte ce que disait Lejeune concernant Gide et Mauriac. C'est, tout comme les deux auteurs qui trouvaient le roman plus sincère que l'autobiographie, une manière qu'utilise Doubrovsky de marquer son propre espace autobiographique. L'autofiction donc telle que la définit Doubrovsky ne dépasse pas l'espace autobiographique que trace Lejeune. En quelque sorte, ceci n'est qu'une différente manière de faire un pacte avec le lecteur ; pourtant le pacte en lui-même n'est pas vraiment différent.

Ce que l'on doit finalement retenir de la définition de Doubrovsky peut être l'aspect de raconter une version fictive d'événements et de faits strictement réels comme il l'exprime lui-même.

3. Genette et Colonna - la progression et l'utilisation actuel de l'autofiction

Avec la thèse doctorale de Vincent Colonna s'intitulant *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en Littérature*, nous parlerons d'une étude beaucoup plus rigoureuse et académique sur la question générale de la littérature du moi. Colonna présente sa thèse en 1989 sous la direction de Gérard Genette. La date nous indique un écart qui est assez long pour effectuer une recherche rigoureuse mais aussi assez court pour voir toutes les influences qui ont mené à ce travail. De tout façon, Colonna revendique son héritage dans le domaine en citant à plusieurs reprises les noms de Philippe Lejeune et Serge Doubrovsky.

Colonna a apporté beaucoup de nouveautés au concept de l'autofiction. Ces nouveautés permettent de mieux comprendre le concept, de faire en sorte que ce dernier puisse être utilisé pour de nombreuses recherches en encadrant un plus grand nombre d'œuvres, mais aussi pour que l'autofiction se place, avec légitimité, au milieu de la théorie littéraire concernant l'analyse de la littérature du moi.

Colonna, encore une fois tout en acceptant l'héritage théorique, refuse l'obligation du dédoublement du nom de l'auteur dans son œuvre comme critère fondamental de l'autofiction. Il considère que le nom peut aussi être fictif comme peut

l'être le récit, et cependant que le récit, s'il possède certains critères concernant, peut être classé comme une autofiction. Cette affirmation permettra aux chercheurs qui suivront Colonna de pouvoir analyser plusieurs œuvres qui n'avaient pas été analysées d'un point de vue autofictionnel.

Concernant l'utilisation du nom propre de l'auteur dans le récit, pour que ce dernier puisse être classée comme autofictionnel, Colonna propose deux types de protocoles : le protocole nominal¹⁰⁸ : identité onomastique de l'auteur et du personnage principal et le protocole modal¹⁰⁹ : tous les éléments du texte ou du paratexte qui valent pour une affirmation soit de l'identité (fonctionnelle) soit de référentialité (référentielle) c'est-à-dire de véracité. Nous nous intéressons au protocole nominal, parce qu'il encadre en soi les noms propres choisis de manière réfléchie dont Gilles (« je » et « il » comme mentionné précédemment). Nous emploierons également le protocole modal parce que nous retrouverons plusieurs indices de référentialité dans l'œuvre de la Rochelle notamment dans *la Comédie de Charleroi* ou encore *Gilles*. Pourtant, comme nous l'avons dit, Colonna accepte aussi le fait que dans la majorité des cas, nous retrouvons le nom de l'auteur comme nom du personnage principal.

Il ne serait pas faux de défendre que ce que fait Colonna avec l'autofiction c'est, en un sens, d'élargir le concept d'espace autobiographique qu'avait mis en place Philippe Lejeune. A la différence de Doubrovsky qui se place dans cet espace en qualifiant son œuvre d'autofiction et donc en traçant les lignes de son propre espace autobiographique, Colonna introduit un nouveau domaine de recherche qui est une version plus élargie de la précédente et surtout, qui donne accès à un corpus beaucoup plus large.

Colonna attribue de différentes fonctions à l'autofiction qui la rendent repérable et analysable. Il appelle ceci « fonctions du dispositif ». Selon lui, c'est grâce à ces fonctions que nous pourrions enfin « cerner définitivement le contenu à donner au terme autofiction, de préciser la définition en compréhension de cette catachrèse »¹¹⁰.

¹⁰⁸ V. Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1989, p.43.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.156.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.248.

Colonna séparera les textes autofictionnels en deux : le premier type de texte autofictionnel catégorise les textes repérables et classables par un lecteur attentif :

« Le lecteur peut recontextualiser le dispositif, c'est-à-dire lui trouver malgré sa particularité une appartenance générique, une place dans le système des genres et des pratiques littéraires. On supposera que ce lecteur est compétent. (...) Dans ce premier cas, c'est le texte qui offre des appels d'interprétation en ce sens, qui ménage au lecteur une orientation de lecture telle qu'il peut rattacher le dispositif à des stratégies balisées, essentiellement référentielles et réflexives comme on va le voir. »¹¹¹

Le deuxième type de textes autofictionnels sont ceux indétectables, c'est-à-dire, des textes irréductibles à toute recontextualisation :

« Le texte demeure irréductible à toute recontextualisation. L'usage qu'il fait du dispositif n'est pas soluble à l'aide d'une catégorie générique conventionnelle. Par rapport à la compétence du lecteur, son savoir littéraire et culturel, le dispositif est alors une forme sans fonction. Pour lire, le lecteur doit épouser le mouvement du texte, s'assujettir à son autorité et à une signification qu'il ne tire que de lui-même. Il se trouve alors devant (...) un texte difficile, qui appelle un travail d'interprétation important et qui peut provoquer des effets variés : angoisse, sentiment de résistance, vertige, jeu etc. »¹¹²

Selon donc ces deux types de texte, Colonna introduira trois fonctions fondamentales qui permettront de définir, comme il le dit lui-même, le concept d'autofiction en général. Le premier type de fonction concerne le premier type de texte mentionné au-dessus :

Fonction référentielle :

Les fonctions référentielles sont les dispositifs, dans un texte, qui l'éloignent de la fiction. Ces fonctions ont une visée didactique qui nous rapproche de la réalité tout en nous éloignant d'un monde imaginaire. Dans ces fonctions référentielles, nous retrouvons la fonction didactique ou encore la fonction biographique. Ces fonctions nous renvoient directement au monde réel.

¹¹¹ *Ibid.*, p.247.

¹¹² *Ibidem.*

Fonction réflexive :

Nous pouvons expliquer cette fonction par le simple groupe nominal « mise en abyme », terme que Colonna définit de la manière suivante : « Est mise en abyme, toute œuvre dans l'œuvre, toute œuvre sur l'œuvre ou toute œuvre par l'œuvre. ». Cette mise en abyme se distingue en deux : la mise en abyme de l'auteur et la mise en abyme de l'œuvre. Colonna renforce ces fonctions à travers l'exemple de *Don Quichotte* (1605-1615) de Cervantes où, dans le deuxième tome publié dix ans après le premier, les personnages sont en abyme parce qu'ils lisent leurs propres passées, donc l'œuvre est mise en abyme¹¹³ avec elle-même. L'auteur se met en abyme avec lui-même également dans ce deuxième tome en parlant de lui-même à travers son personnage¹¹⁴.

Fonction figurative :

Nous pouvons catégoriser ces fonctions globalement comme les fonctions extrêmement cachées dans le texte au point où nous ne savons pas si ce sont des critères de l'autofiction ou nous, en tant que lecteur, faisons à ce que Umberto Eco appelait la surinterprétation. Cette fonction concerne le deuxième type de texte autofictionnel. La fonction figurative tout comme ce deuxième type de texte autofictionnel ne nous intéresse pas, comparé aux deux précédentes fonctions que nous trouverons dans le premier type de texte autofictionnel. Comme nous le verrons par la suite, il nous sera facile de classer les œuvres de Drieu que nous analyserons dans le premier type de texte autofictionnel.

¹¹³ Voici le passage pour ceux que cela intéresse : « ... si vous désirez savoir tout ce que l'on en publie (...) je vous amènerai céans un homme qui vous les dira toutes sans y manquer d'un sou. Hier au soir, arriva le fils de Barthélemy Caraco, qui vient d'étudier à Salamanque et qui est reçu bachelier. Comme j'allais chez lui pour lui donner la bienvenue, il m'apprit que déjà l'histoire de Votre Seigneurie courait par le monde, sous le nom de L'Ingénieux Chevalier don Quichotte de la Manche. Il me dit encore qu'on m'y avait mis avec mon propre nom de Cantho Panca et madame Dulcinée du Toboggan, avec d'autres choses qui se sont passées entre nous deux seuls. J'en fis, tout étonné, mille signes de croix, ne pouvant m'imaginer comment a pu les savoir celui qui les a écrites » Cervantes, *Don Quichotte*, trad. F. Rosset et J. Cassou, éditions de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1956, p.540.

¹¹⁴ Encore une fois pour ceux que cela intéresse : « Et par hasard, répliqua don Quichotte, l'auteur promet-il une seconde partie ? - Il en promet une, dit Samson : si est-ce pourtant qu'il nous assure qu'il ne l'a point trouvée, et qu'il ne sait pas qui la peut avoir. C'est pourquoi nous sommes en doute si elle sera publiée ou non. » Ibid., p.550.

Ces trois fonctions nous permettent non seulement de faire une classification des œuvres qui peuvent être classifiées comme autofiction, mais aussi elles nous donnent des fonctions/critères qui nous permettront de classer les œuvres comme autofiction ou non. Cette double utilité est majeure dans le domaine de l'autofiction et sera extrêmement utile pour les recherches qui suivront.

Cependant, Colonna considère que l'autofiction est un domaine de recherche en cours, et qu'en fait, cette recherche est une quête qui répond à une autre question : qu'est-ce que la fiction ? Voici le passage en question :

« Face à cette question massive « qu'est-ce que la fiction ? », il faut d'emblée rappeler qu'on est loin de disposer actuellement d'une réponse qui fait l'unanimité. Si le statut ontologique de la fiction est une vieille question philosophique, débattue au moins depuis le Parménide de Platon, renouvelée par la philosophie analytique anglo-saxonne, la fictionalité littéraire a été longtemps ignorée par les critiques et les théoriciens de la littérature - fort bien par Aristote et sa *Poétique*. Aucun des paradigmes théoriques qui se sont succédés depuis près d'un siècle dans le domaine des études littéraires, n'ont permis par exemple, d'en faire une véritable question théorique. »¹¹⁵

Vincent Colonna parle aussi de la confusion qu'a créée ce concept de l'autofiction dans le domaine de la recherche de la littérature du moi mais aussi dans le domaine de recherche de la fiction en général comme nous venons de mentionner :

« L'appellation 'biographie romanesque' ramasse pertinemment la formule de cette écriture de soi moulée sur l'écriture romanesque, mais se défendant bien de déformer les faits et n'ayant d'autre perspective qu'autobiographique.

Notons que ce registre contradictoire est aujourd'hui un phénomène incontournable du monde éditorial. De plus en plus d'écrivains, de façon ponctuelle ou systématique, publient de tels textes. L'œuvre de Doubrovsky entre naturellement dans cette catégorie. »¹¹⁶

L'annotation « biographie romanesque » ou « autobiographie romanesque » ne sont que des concepts parmi plusieurs qui causent la confusion. Cette confusion se

¹¹⁵ V. Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1989, p.204.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.252

multiplie bien évidemment avec d'autres concepts que la théorie littéraire ajoute comme l'autofabulation ou encore l'autonarration. Le but de la sous-partie suivante est d'essayer de comprendre et différencier ces nouveaux concepts qui peuvent paraître semblables au premier abord.

B. AUTOFICTION ? AUTO-FABULATION ? AUTONARRATION ?

« En devenant un personnage fictif, l'écrivain s'introduit dans un espace qui lui est ordinairement interdit, qui n'émerge et ne se conserve d'habitude que par son absence. »¹¹⁷

Le concept d'autofiction qui est né il y a à peu près une cinquantaine d'années nous renvoie aujourd'hui à d'autres concepts et d'autres distinctions. Le but de ces distinctions est en effet de mieux catégoriser la littérature du moi : cette littérature donc où l'on parle de soi de manière tout à fait fictionnelle :

« Le mot créé par Serge Doubrovsky a fait apparaître un continent littéraire dont on n'apercevait jusque-là que quelques îlots épars : les autobiographies canoniques d'auteurs consacrés (Rousseau, Chateaubriand, Gide, Sartre), de confidentiels essais d'auto exploration (Leiris, Perec, Claude Mauriac), des romans autobiographiques frappés de déni (par exemple, depuis 1945, ceux de Miller, Cendrars, Céline, Genet, Leduc, Kerouac, Roth, Aragon, Simon, etc.). Il a légitimé l'écriture, encouragé la publication et stimulé la lecture des textes situés aux frontières de l'autobiographie. »¹¹⁸

Nous observons donc que la distinction est importante pour mieux comprendre tous ces différents exemples que peut engendrer la littérature de soi dans son ensemble. Et néanmoins il ne faut pas oublier que le concept d'autofiction continue à être travaillé depuis Vincent Colonna. Nous allons donc commencer en abordant ce phénomène de l'autofiction en nous aidant des travaux plus récents.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.303.

¹¹⁸ P. Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 2008, p. 226.

1. Autofiction

Le concept d'autofiction, ainsi que d'autres concepts comme l'autofabulation et l'autonarration que nous allons aborder bientôt et ceux que nous n'aborderons pas ici comme l'auto-essais ou la docu-fiction naissent d'un besoin : de nombreux différents types d'œuvres tendent vers l'autobiographie mais ne coïncident pas forcément -et dans certains cas pas du tout- à l'autobiographie. Ce besoin est donc né de l'insuffisance du concept de l'autobiographie.

Voici une des définitions probables du concept de l'autofiction faite par Gasparini dans *Autofiction, une aventure du langage* publié encore une fois sous la direction de Genette en 2008 :

« Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience. »¹¹⁹

Gasparini ajoute aussi que tous ces critères cités ne sont pas forcément obligatoires ; il considère que plus ces critères sont nombreux, plus le texte se séparera de l'autobiographie et se rapprochera de l'autofiction. Nous pouvons observer ici la difficulté de la définition du concept et de la séparation et segmentation de ses différences avec les concepts qui lui sont plus ou moins proches.

Nous observons qu'une des spécificités de l'autofiction, surtout comparée à l'autobiographie ou encore au roman autobiographique, c'est l'absence de style. Le roman autobiographique par exemple possède des formes convenues. Un roman autobiographique n'ira jamais jusqu'à être un récit fantastique par exemple. Les limites de l'idée autobiographique sont assez précises en termes de genre comme nous l'explique Lejeune. Cependant l'autofiction ne regroupe pas les écrivains autour d'un seul style ou d'une ou de quelques formes convenues.¹²⁰ La différenciation peut-être la plus facilement concevable sera celle entre Céline et Drieu qui écrivent tous deux romans autofictionnels, en parlant de leurs propres vies, lieux et événements à travers

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 238

¹²⁰ *Ibid.*, p. 233.

la fiction. Et cependant ils le font de manière totalement différente, avec un style totalement à part. Nous reviendrons sur ce sujet dans la suite de notre travail. Par ailleurs, rien ne nous limite au roman. Il est possible de trouver des autofictions dans différents genres littéraires.

On considère généralement que « l'autofictionneur » se distingue de l'autobiographie traditionnelle par son refus de retracer linéairement « l'histoire de sa personnalité » c'est-à-dire donc avec la définition de Lejeune :

« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »¹²¹

L'idée donc de cette conception de fidélité absolue ou bien de la tentative de donner l'impression d'une fidélité absolue aux événements, n'est pas quelque chose que l'on retrouve dans l'autofiction. Nous pouvons repérer des sommaires, des sauts dans le récit, des monologues intérieurs, des juxtapositions de séquences d'ordre arbitraire etc. Il est aussi possible de voir la focalisation de l'intrigue sur une seule partie de la vie de l'auteur (par exemple seulement l'enfance ou l'adolescence ou encore comme le fait Drieu la Rochelle sur l'expérience de la Première Guerre mondiale dans le recueil de nouvelles *La Comédie de Charleroi*). Cette manière de faire un récit anachronique éloigne le texte de l'autobiographie vers un autre type de littérature de soi qu'est l'autofiction.

2. Autofabulation

L'autofabulation serait, et la distinction n'est pas difficile à opérer, une œuvre fictionnelle où l'auteur ou bien des données non-aléatoires liées à la vie de l'auteur sont facilement repérables mais où l'histoire est complètement et forcément fantastique. Nous entendons par fantastique le fait d'être absolument loin de la réalité de l'auteur et non pas la littérature fantastique où le réel est autre que la nôtre.

¹²¹ P. Lejeune, *Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, P. 14.

Le terme « autofabulation » est employé pour la première fois par Gasparini aux milieux des années 2000. Néanmoins, même si les noms de concepts changent en fonction du théoricien, nous pouvons observer un consensus sur ce concept. Colonna utilise le même terme d'autofabulation en guise de synonyme d'une sorte d'autofiction fantastique.

L'exemple par excellence pour l'autofabulation est la trilogie de *la Divine Comédie* de Dante. Le poète s'intègre complètement, comme il est vraiment avec son nom et sa personne, dans son récit. Le fait que l'œuvre soit rédigée non pas en latin classique mais en florentin vulgaire renforce le rapport du texte avec le personnage qui est le double de son auteur. Il voyage dans le monde après la mort. Il va en enfer, au purgatoire et au paradis dans les trois tomes qui portent chacun comme titre les endroits visités. Tous les endroits que le personnage visite et tous les personnages et événements qu'il observe étant fictifs et complètement fantastiques coïncidant bien évidemment parfaitement avec la religion chrétienne, le seul aspect du texte nous reliant à notre propre réalité est le personnage qui est la seule donnée vraisemblable du récit.

Un deuxième exemple adéquat sera probablement les deux fameux récits de Cyrano de Bergerac *L'Histoire comique des États et Empires de la Lune* (1657) et *L'Histoire comique des États et Empires du Soleil* (1662). Contrairement à l'œuvre de Dante, ces deux œuvres n'ont pas de but à proprement religieux. Elles ont cependant des buts fondamentalement politiques. L'intrigue de ces deux œuvres étant relativement similaires, il sera pour la première fois question du voyage vers la lune et, par la suite, le soleil dans une œuvre de la littérature française.

Dans les deux œuvres, nous observons Cyrano de Bergerac (donc le double de l'auteur qui se place au milieu du récit en tant que protagoniste) qui, fait un voyage à la lune et puis dans un deuxième tome qui nous apprend que le nom du personnage principal est Drycona, anagramme de Cyrano, il voyagera au soleil. La fiction dans ce récit a pour but de créer des mondes et de parler sur ces mondes afin de faire critiquer le nôtre, ce qui ne peut pas être fait ouvertement du fait de la censure ou du dogme de l'autorité en place. Cependant, comme au XVII^{ème} siècle il n'était pas du tout question de voyage vers la lune ou le soleil, le récit reste pour son époque, totalement

fantastique. Ce placement de soi-même de l'auteur, ainsi que quelques renvois et critiques de l'autorité de son époque, est encore une fois la seule chose qui relie le lecteur à la réalité qu'il connaît.

Nous verrons cependant dans des sites internet comme Wikipédia l'inscription d'autofiction dans l'une des premières phrases qui introduit *L'Histoire comique des États et Empires de la Lune*. La conception que l'on a des différences entre ces concepts est très restreint. Cependant la distinction est fondamentale pour un concept comme l'autofiction qui engloberait, sans aucune distinction comme celle que l'on vient de faire, de nombreuses œuvres en elle pour pouvoir être analysable. L'autofiction étant un méta-concept qui englobe en lui l'autofiction fantastique, que l'on appelle donc autofabulation, et l'autofiction plus réaliste.

Nous introduirons donc prochainement une dernière distinction au concept de l'autofiction qui a sa place dans la littérature de soi appelé l'autonarration.

3. Autonarration

Le terme d'autonarration apparaît en 2005. C'est Henry Roth, qui pour la première fois, évoque le remplacement de l'autofiction par l'autonarration. Il l'explique ainsi :

Se narrer, s'autonarrer consiste à faire basculer son autobiographie dans le littéraire. Se dire, certes, mais avec toute la complexité inhérente au roman et aux variations modales, polyconiques, stylistiques propres au genre. En d'autres termes, s'autonarrer consiste à se dire comme dans un roman, à se voir comme un personnage même si la base référentielle est bien réelle. Ira est le double autonarré d'Henry.¹²²

Donc selon Roth, l'autonarration ne vient pas, en tant qu'un nouveau concept, pour définir une nouvelle entité dans la théorie littéraire. Au contraire, comme l'autofiction l'a fait avec le temps, Roth introduit ce concept pour qu'il remplace

¹²² A. Schmitt, *Auto-narration et auto-contradiction dans Mercy of a Rude Stream d'Henry Roth*, dans Y.C. Granjeat et Ch. Lerat (dir.), *L'Autorité en question*, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2005, p. 182.

l'autofiction afin de créer une catégorie encore plus large qu'elle l'est, et pour que l'on sorte de l'idée de la fiction et que l'on conçoive la narration à la place. C'est pour cela qu'il est important de concevoir cette sous-partie plutôt comme une ouverture et non pas l'introduction d'un nouveau concept. Notre but ici c'est de montrer que le domaine que nous nommons le travail autofictionnel est toujours en mouvement au fur et à mesure des œuvres qu'il analyse. Il se définit et redéfinit en fonction de ses besoins et encore une fois, et des besoins des œuvres littéraires. Il est même possible de parler, en excédant la littérature, d'œuvres artistiques en général.

Gasparini dans *Autofiction, une aventure du langage*, définit le concept de l'autonarration de la manière suivante tout en expliquant sa naissance et étymologie ainsi que le projet d'Henry Roth mentionné ci-dessus :

« Il (Henry Roth) relevait que, pour le Robert, la narration est un « exposé écrit et détaillé d'une suite de faits, dans une forme littéraire ». Le dictionnaire historique renvoie à une racine indo-européenne, *gne-* ou *gno-*, « connaître », qui a subsisté dans « ignorer ». Dérivé de *narrare*, *narratio* désignait en latin l'action de raconter. Dans la rhétorique du XVII^e siècle, la *narratio* était la 'partie du plaidoyer où l'on raconte les faits de la cause'. Voici donc un terme tout indiqué pour spécifier le caractère littéraire, cognitif et rhétorique des écrits en question. Flanqué du préfixe *auto* (en anglais *self*) il va permettre de qualifier un texte relatant « une suite de faits » dignes d'être communiqués parce que l'auteur les *connaît* intimement et qu'il les inscrit dans un plaidoyer *pro domo sua*. »¹²³

Il ne faut donc pas concevoir l'autonarration comme un genre littéraire mais un nom nouveau à l'archigenre, catégorie qui englobe le genre. Avec les introductions de Lejeune, nous parlons de l'espace autobiographique. En effet, comme nous ne parlons pas du moins dans tous les cas de l'autobiographie mais quelque chose qui transcende l'autobiographie avec des concepts étudiés ci-dessus comme l'autofabulation ou l'autofiction, nous parlerons alors de l'autonarration comme nouveau nom de concept englobant, comme donc le concept archigenre.

A cet égard, il nous est simple de donner des exemples étant donné qu'ils sont en parallèle avec l'autofiction l'idée étant la même mais donc de manière à regrouper

¹²³ *Ibid.*, p. 190

une idée plus grande. D'où peut être l'importance du concept d'archigenre voulant donc dire ce qui excède un seul genre.

Nous pouvons voir aussi que ce concept n'est pas encore une fois différent de l'autofabulation. En étant un archigenre, l'autonarration y intègre dans ces définitions, l'autofiction qui serait donc un sous genre de l'autonarration. Ayant compris tout cela, l'autonarration devient dans nos esprits, un ensemble regroupant.

Pour conclure cette sous-partie et avant de passer à la prochaine sous partie, il est important de souligner, avec Philippe Gasparini, qu'on ne peut pas parler ici d'une théorie définitive concernant l'autofiction :

« Il ne s'agit en aucune manière d'une théorie définitive car les lignes bougent, les textes qui paraissent remettent les certitudes en question, le phénomène est loin d'être circonscrit. »¹²⁴

Ce qu'il a dit en 2008 est toujours valable de nos jours. Ce sont les textes qui sont publiés depuis 2008 et ceux qui seront publiés après 2024 qui définiront ce qu'est l'autofiction ou même ce qu'est la littérature du moi dans son ensemble. Nous avons cependant tenté de donner une définition de visée actuelle ; du moins, une définition qui nous permettra de faire l'analyse de l'œuvre de Drieu la Rochelle et de trouver les raisons de l'autofiction dans l'époque de l'entre-deux-guerres.

Avant de passer dans la dernière partie de notre deuxième axe, il nous semble nécessaire d'évoquer et d'expliquer le concept du « moi expérimental » que nous utiliserons à plusieurs reprises dans notre troisième axe. Ce concept fortement influencé du « laboratoire d'expérience » de Grover désigne une appellation spécifique à Drieu la Rochelle. C'est une appellation que nous trouvons plus correcte concernant le type d'autofiction que Drieu emploie dans son œuvre. Le concept désigne une tentative d'expérimentation, conscient ou non¹²⁵, de l'auteur d'utiliser sa propre

¹²⁴ P. Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 2008, p. 227.

¹²⁵ Ce qui nous intéresse ici n'est pas donc la conscience de l'auteur concernant l'emploi de ceci parce qu'il ne peut pas être conscient d'un concept -comme l'autofiction- qui a été inventé plusieurs années après son décès. Mais aussi, le fait que ce projet littéraire soit conscient ou pas nous intéresse peu parce que nous retrouvons plusieurs indices et outils dans l'œuvre de Drieu la Rochelle qui peuvent justifier l'explication de son œuvre à travers la méthode de l'autofiction et plus précisément le concept du « moi expérimental ».

personne et son propre vécu comme objet d'expérimentation. Nous verrons et présenterons deux différents Drieu dans l'œuvre de l'auteur. Ces deux différents « moi » se présentent aussi bien dans l'œuvre fictionnel que dans l'œuvre autobiographique de l'auteur. Nous observerons que dans ces deux moi se confronterons et présenterons de différents Gille et Gilles en fonction des lieux où ces noms se présentent.

L'œuvre de Drieu la Rochelle n'est donc pas seulement un simple domaine d'étude pour la méthode autofictionnelle, mais une étude plus précise d'un moi expérimental où l'auteur se met comme objet littéraire et, en fonction de plusieurs paramètres, se dénigre ou fait l'éloge de ces propres traits de caractères. Les contradictions remarquées et indiquées par l'auteur lui-même, à plusieurs reprises, renforceront notre hypothèse.

c. L'AUTOFICTION CHEZ DRIEU ET SES CONTEMPORAINS

Il faudra peut-être préciser que cette approche autofictionnelle s'oppose à de nombreuses méthodes d'analyse littéraire. La méthode qu'introduit Jauss¹²⁶ par exemple, qui donne le centre de l'analyse au lecteur et les nombreuses interprétations issues de ce dernier en défendant que la vie de l'auteur ne joue pas un rôle fondamental dans la compréhension de l'œuvre en question. Ou encore celle de Barthes¹²⁷, qui annoncera « la mort de l'auteur » tout en introduisant, en parallèle avec le Nouveau Roman et donc la Nouvelle Critique que les commentaires de l'auteur sur sa propre œuvre doivent être classés comme les commentaires d'un lecteur quelconque et qu'après avoir terminé la production d'une œuvre, l'œuvre devient une entité en elle et n'appartient plus vraiment à l'auteur qui a dit, *a priori*, ce qu'il avait à dire dans l'œuvre en question.

¹²⁶ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Gallimard, Paris, 1978.

¹²⁷ R. Barthes, *Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953.

Bien que toutes ces critiques soient parfaitement valables, nous pensons qu'une seule méthode ne servira pas à analyser toutes les œuvres d'art ni même tous les romans. Et qu'il est important de choisir la méthode d'analyse que nous allons aborder en fonction de l'œuvre d'art que nous voulons analyser. Nous essayerons de démontrer que l'autofiction telle qu'elle a été décrite jusqu'alors et telle qu'elle sera précisée par la suite coïncide plus à l'œuvre de Drieu que d'autres méthodes comme celles que nous venons d'évoquer. Nous envisageons que Drieu, comme d'autres auteurs de son époque, est beaucoup trop investi en tant qu'auteur et personne réelle dans sa propre œuvre. C'est cet investissement et cette présence, difficilement justifiable, par exemple, par les théories de Jauss ou de Barthes, que nous essayerons de démontrer dans cette partie.

1. L'entre-deux-guerres et l'autofiction

Tout chose, courant artistique ou personne, ne nous est seulement accessible à travers son temps et sa propre actualité. Nous jugeons donc nécessaire de comprendre la période de l'entre-deux-guerres et de voir le pourquoi et le comment de la littérature du moi, qui n'était pas vraiment à la mode depuis le romantisme en tant que courant littéraire du XIX^{ème}. Ce surgissement d'une sorte de la littérature du moi est aussi en relation avec ce siècle et le mythe napoléonien qu'il apporte. Cette image napoléonienne est donc l'image d'une France guerrière, d'honneur et conquérante. C'est la raison, comme nous l'avons précédemment évoqué, du volontariat de beaucoup de jeunes hommes pendant la Première Guerre mondiale. C'est toujours et à travers Napoléon que nous reparlerons aussi d'un nouveau mal du siècle¹²⁸.

Avant d'en arriver là, nous verrons à Paris, à la fin du XIX^{ème} et surtout aux tout début du XX^{ème}, une Belle Époque. Ces fameuses tables qui ont été sujets à de nombreux films ou romans où sont assises tous les hommes et femmes connus de leur temps à Paris. Durant cette période, nous voyons des écrivains comme Marcel

¹²⁸ Le concept du « nouveau mal du siècle » désignant la période de l'entre-deux-guerres est emprunté à Marcel Arland et un article qu'il publie dans la Nouvelle Revue Française en 1924 s'intitulant « Sur un nouveau mal du siècle ».

Proust¹²⁹ par exemple qui font l'éloge de la haute bourgeoisie de son temps. Nous observons encore des écrivains, tel un André Gide, qui écriront leurs premières œuvres sur le sens de la vie, les limites de la morale etc. Donc des sujets purement abstraits et philosophiques qui représentent parfaitement leur époque qui est -dans le milieu artistique de Paris- abstrait et philosophique. Ces thèmes représentent tellement bien leur époque que Gide refusera un de ces livres, dans une préface qu'il rédige une dizaine d'années plus tard¹³⁰, donc à une autre époque, en disant que c'était l'œuvre d'un malade ou d'un convalescent. Puisque beaucoup changeront dans quelques années. Nous lisons des poètes, comme Guillaume Apollinaire,¹³¹ qui tentent des nouveaux genres et formes poétiques. Des manières qui n'ont été jamais vues jusqu'à leur temps. Et il y a ceux, avec le rêve d'être un homme à cheval, qui s'inscrivent à l'armée et qui s'ennuient beaucoup jusqu'à la guerre de 14-18 comme nous pouvons le voir dans le quasi-témoignage de Drieu dans *Interrogation*.

Puis, avec toute la tension politique que le monde artistique de Paris semble ignorer, éclate la Première Guerre mondiale. Cette guerre change toute la conception de l'humanité pour ceux qui en témoignent. L'Europe et la révolution industrielle ayant atteint un progrès scientifiquement exceptionnel en relativement peu de temps, ce progrès causera la mort de beaucoup de jeunes hommes. Et cette guerre ne sera pas une guerre d'honneur et de talent. Cela sera une guerre de tranchées où le soldat n'est pas en contact direct avec l'ennemi sur lequel il tire des balles ou sur lequel il envoie des obus. Vice-versa, le soldat ne voit pas non plus celui qui lui tire des balles et envoie des obus, pas plus que ce dernier le voit. Une guerre où le soldat combat plus la température, la famine et les pauvres conditions de vie que son ennemi¹³².

Pendant cette guerre, alors que les soldats de différentes nations européennes combattent entre eux, des intellectuels de différentes nations européennes forment une alliance sous le nom de Dada. Ce groupe intellectuel est contre la guerre et contre la

¹²⁹ M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Tome I à IV, éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 1987-1989. (1er livre parmi les sept est publié en 1913 par Bernard Grasset à Paris, le reste est publié par Gallimard à Paris jusqu'en 1927)

¹³⁰ A. Gide, *Les nourritures terrestres*, 1ère publication par Mercure de France en 1897, 1ère publication par Gallimard, Paris, 1921. C'est dans cette publication que se trouve la préface mentionnée.

¹³¹ G. Apollinaire, *Alcools*, Gallimard, Paris, 1913.

¹³² Pour en savoir plus : M. Genevoix, *Ceux de 14*, Éditions G. Durassié & Cie, Paris, 1949. Cette œuvre est un recueil de récits de guerre non fictifs. Elle montre avec parfaite sincérité et clarté ce qu'un soldat a subi durant cette guerre avec la plume d'un simple homme qui s'est concentré beaucoup plus sur sa mémoire et de transmettre cette mémoire que la langue par laquelle elle a été transmise.

raison. Les membres de ce groupe vivent et produisent de la manière freudienne, l'inconscient est leur plus grande influence. Les dadaïstes défendaient une idéologie anarchiste et refusaient donc toute pratique de la raison pour laisser la place à la création de l'inconscient. Ce Groupe principalement dirigé par Tristan Tzara¹³³ et Raoul Hausmann. Ce groupe défendait une idéologie anarchiste et refusait toute pratique de la raison pour laisser la place à la création de l'inconscient.

Vers la fin de la guerre, le groupe s'agrandit et perd de son agressivité. Ils se nomment les surréalistes et un nouveau chef de file se met en place. André Breton¹³⁴ amène avec lui des littéraires de son époque comme Louis Aragon, Paul Éluard, George Duhamel et d'autres. Le groupe subit un passage d'idéologie qui était plutôt anarchiste à une idéologie communiste.

Drieu la Rochelle, au début des années 1920 s'intégrera dans ce groupe qui se revendique clairement et ouvertement de gauche. Il sort avec trois lettres ouvertes de condamnation qu'il écrit à ce groupe comme nous l'avons expliqué dans notre première partie.

Et puis il y a ceux, tout comme Drieu, les anciens soldats de la guerre qui se trouveront dans cette nouvelle société parisienne qui n'a pas vraiment changé, une société que même la guerre n'a pu changer. Ces hommes, eux qui ont changé, vont essayer de se trouver une place dans cette société qui les avait presque oubliés. Et c'est ce que l'on appellera le nouveau mal du siècle.

Il y a ceux qui, restent, comme Aragon, dans le groupe surréaliste pour ensuite devenir communistes et ceux qui continueront, comme Malraux, leur combat dans le monde. Malraux trouvera la volonté de puissance dans l'action, s'engageant aux côtés du peuple espagnol contre Franco, il continue le combat et se refuse de publier en France occupée par les Allemands durant la Seconde Guerre mondiale. Il continuera

¹³³ T. Tzara, *Sept manifestes du Dada*, éditions du Diorama, Paris, 1924. Ce texte regroupe les différents manifestes rédigés par Tzara de 1916 jusqu'en 1924.

¹³⁴ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, Paris, 1924 / *Deuxième manifeste du surréalisme*, Éditions Kra, Paris, 1930. André Breton publie un court article s'intitulant *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* en plein milieu de la Seconde Guerre mondiale en 1942. Gallimard regroupe tous ces textes dans une publication de 1967 dans la collection « Idées ».

même son combat dans le gouvernement de de Gaulle juste après la guerre. Néanmoins, il y a aussi ceux qui choisiront un combat inverse. Louis Ferdinand Céline, par exemple, qui commencera (*Voyage au bout de la nuit* en 1932) avec un parfait début pour un romancier de l'entre-deux-guerres et de très bonnes critiques. Il continuera avec des livres qui deviennent de plus en plus problématiques jusqu'aux pamphlets qui sont de pures abominations et crimes de haine contre les juifs. Il sera du côté des Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale et vivra en paranoïa d'attaque communiste jusqu'à la fin de sa vie. Ou encore Henry Millon de Montherlant, le plus productif dans le domaine littéraire parmi les quatre, un misogyne et un défenseur du régime du III^{ème} Reich durant la Seconde Guerre mondiale, un élu de l'Académie Française.

Nous avons choisi, pour mieux démontrer l'utilisation de l'autofiction durant la période de l'entre-deux-guerres, donc Aragon, Céline, Malraux et Montherlant. Ces écrivains ont été principalement choisis en fonction de la préface rédigée par Drieu la Rochelle à *Gilles* en 1942, trois ans après la publication du livre. Dans cette préface, Drieu se place parmi ces écrivains cités, -à l'exception d'Aragon-. Voici le passage en question :

« Aragon, comme plusieurs de ses aînés, s'en est tenu à la réminiscence et à la description de la société d'avant 1914.

Moi, je me situe entre Céline et Montherlant et Malraux.

J'ai strictement dit ce que je voyais comme Montherlant dans *Les Célibataires*, mais avec un mouvement vers la diatribe de Céline, contenu dans de strictes limites, parce que bien que grand amateur et grand défenseur d'une espèce de démesuré dans l'histoire de la littérature française, pratiquement je suis un Normand, comme tous Normands scrupuleusement soumis aux disciplines de la Seine et de la Loire. Il y avait en moi aussi une tendance à sortir des gonds français comme Malraux, mais j'étais trop étreint par le drame de Paris pour aller à l'étranger : et je ne suis allé en Espagne ou en Allemagne ou en Russie que pour vérifier les prévisions toutes concentrées sur la France.

J'ai souvent amèrement ricané en songeant à l'étroit, aux minuscules des drames que j'ai soumis au microscope dans *Gilles*, en comparaison avec l'ampleur des thèmes chez Malraux. »¹³⁵

¹³⁵ P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes (Gilles)*, Gallimard, Paris, 2012, p. 826.

Dans cette même préface, il citera le nom de beaucoup d'autres auteurs¹³⁶ et même quelques peintres, mais ce sont principalement les trois auteurs qu'il cite lorsqu'il situe son œuvre : Céline, Montherlant et Malraux. C'est aussi ces trois auteurs qu'il citera le plus fréquemment et avec plus de détails dans cette même préface.

Cependant c'est plutôt Céline et Montherlant que nous avons ajoutés dans cette partie du fait de leurs œuvres littéraires et de leur présence qui est loin d'être minimale dans cette préface. Leurs idéologies ont aussi joué un grand rôle dans notre choix. La présence d'Aragon et de Malraux avec Drieu est d'une autre nature. Nous voyons dans ces amitiés, une raison littéraire mais aussi une raison personnelle analysable que nous avons majoritairement encadré dans notre première partie. Leur idéologie, cette fois-ci s'opposant à celle de Drieu, a aussi joué un rôle dans le choix de ces deux auteurs.

A côté de tout cela il y a aussi, une troisième raison du choix de ces quatre écrivains ; c'est tout simplement ce qu'ils disent de la décadence européenne, ce qu'ils disent de la condition humaine et surtout leur témoignage, chacun à sa manière, de leur époque à travers la littérature. Passons donc à l'analyse, afin de retrouver ce témoignage et de détecter peut-être quelques aspects autofictif dans les œuvres de ces auteurs-là afin de pouvoir analyser les différents emplois de l'autofiction dans la période de l'entre-deux guerre pour ensuite pouvoir mieux comprendre l'analyse à visée rigoureuse qui nous attend enfin dans la dernière partie de notre travail.

¹³⁶ Jean Giono, François Mauriac, Maurice Barrès, Bernanos, Balzac, Hugo, Zola, George Sand, Marivaux, La Fayette, Voltaire, Mallarmé Maupassant, Flaubert, Michelet, Stendhal, Alfred de Vigny ou encore pour les peintres Daumier et Delacroix. Il citera aussi les deux romanciers russes les plus connus à savoir Dostoïevski et Tolstoï. La liste est encore plus longue que cet extrait que nous donnons ici. Cette préface de Drieu peut vraiment être conçue comme le bilan de ces lectures et de son regard à l'art -et peut-être même à l'Homme ? -.

2. Ceux de droite : exemple de Céline et Montherlant

*Rester soi-même et devenir autre ! Devenir un autre soi-même ! Comme un fleuve dont on ouvre les vannes, de nouveau roule en moi ma haine.*¹³⁷

Louis Ferdinand Destouches est né dans une famille de la petite bourgeoisie, et avait beaucoup de problèmes avec son père comme la grande majorité des hommes de son époque. Avant d'étudier la médecine et de devenir docteur il sera envoyé à Londres pour faire des études et apprendre l'anglais à un jeune âge. Durant la Première Guerre mondiale, il sera assez précieux en tant que médecin qui sait parler anglais. Il est blessé plusieurs fois, notamment une fois où il est projeté violement sur un arbre causé par un éclat d'obus et il se blesse l'arrière de la tête. Il commence sa carrière d'écrivain en 1928 par un échec. Il rédige une pièce de théâtre qui ne sera ni publiée ni jouée. L'intrigue restant globalement la même, il change le narrateur à la première personne du singulier et ajoute des passages sur la guerre. *Voyage au bout de la nuit* est donc un grand succès. Un succès tellement grand que l'on ne comprend toujours pas comment il n'a pas eu le Goncourt. Il continue sa carrière littéraire en écrivant l'enfance de Ferdinand Bardamu (protagoniste du *Voyage*) dans *Mort à crédit* (1936). Ces deux romans coïncident beaucoup avec la propre expérience de Céline, pseudonyme qu'il prend en hommage à sa grand-mère. Et donc parallèlement le prénom Ferdinand n'échappe pas au lecteur. Céline écrira plusieurs romans et trois pamphlets. Ces derniers seront publiés durant la Seconde Guerre mondiale en France et seront concentré sur un antisémitisme qui, selon leur auteur, hante l'Europe. Il justifiera donc en quelque sorte dans son esprit le projet hitlérien. L'éditeur de ces pamphlets et des premiers romans de Céline, Robert Denoël sera assassiné après la guerre (Décembre 1945) dans sa voiture alors qu'il allait au procès pour défendre sa maison d'édition des accusations complotistes durant la Seconde Guerre mondiale. Le même mois de l'assassinat, Céline signera un contrat avec Gaston Gallimard. Céline vivra sa vie en paranoïa au Danemark pendant très longtemps par peur d'une attaque communiste comme nous l'avons précédemment évoqué. Il sera pardonné par la

¹³⁷ H. de Montherlant, *Romans* (Encore un instant de bonheur), éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 1959, p. 682.

France et continuera d'écrire des romans. Il mourra à Meudon en Hauts-de-Seine dans une maison remplie d'animaux domestiques auprès de sa femme Lucette, Lucie Almansor et de sa fille Colette Destouches.

Revenons à l'œuvre de Céline. La manière de faire de Drieu et des noms cités jusqu'alors sont différents. Et ceux cités sont bien évidemment différents entre eux. Nous sous-entendons par « manière », la manière de faire l'autofiction. Céline utilise souvent le prénom « Louis » donc son propre nom ou bien des dérivés de ce dernier comme « Ferdinand » ou « Louis Ferdinand », pour ses protagonistes. Dans certaines œuvres comme *D'un château l'autre* (1957), qui se concentre sur les procès où l'on jugera les collaborationnistes français, le protagoniste portera les prénoms et nom de son auteur : Louis Ferdinand Céline. Ce fait, comme nous l'avons vu, est une donnée importante dans l'étude autobiographique. Tout en exceptant les nouvelles retrouvailles telles *Guerre* (2022), *Londres* (2022) et *La Volonté du roi Krogold* (2022), on peut dire qu'il est de catégoriser l'œuvre de Céline. Elles rentrent plutôt dans la catégorie du deuxième type de texte autofictionnel. Peut-être pas exactement comme l'entendait Colonna, mais de la manière inverse. Il est très facile, par contre, de lire les œuvres de Céline comme des romans autobiographiques ou même encore comme autobiographie. Les événements et lieux auxquels il donne place dans son œuvre sont tellement proches de la réalité de l'auteur qu'avec un simple manque d'attention nous pouvons croire que nous lisons une autobiographie à cause surtout du fait du renforcement de ce fait par l'emploi de la première personne du singulier « je ». Selon la théorie de Lejeune, c'est en effet entre l'autobiographie et le roman autobiographique que vont et viennent les romans de Céline.

Et pourtant c'est le style qui change tout. Le roman célinien, comme il le dit lui-même à de maintes reprises dans plusieurs ses interviews, n'est pas écrit afin d'être lu pour son contenu. Ces œuvres sont écrites afin d'être lues pour leur style qui a, comme singularité, l'argot des années 1930. Cette langue vulgaire a pour but de faire une œuvre plus organique, plus proche de la réalité de son époque. Céline est le premier à inclure dans la narration d'une œuvre littéraire la langue argotique. Avec cette nouvelle création, il recrée le monde dans lequel se passe l'histoire et les personnages qui parlent dans ce monde. C'est cette recreation en fonction de la langue, selon nous, qui classera Louis Ferdinand Céline dans le genre d'autofiction.

Drieu dira sur l'œuvre de Louis Ferdinand Céline dans la préface de *Gilles* :

Céline s'est jetée à corps perdu dans le seul chemin qui s'offrait (et qui a tenté dans quelque mesure Bernanos) : cracher, seulement cracher, mais mettre au moins tout le Niagara dans cette salivation. Il avait des modèles : Rabelais, ou le Hugo des *Châtiments* ou de *L'Homme qui rit*.¹³⁸

Et cependant nous verrons qu'il se diffère dans plusieurs aspects de Drieu la Rochelle. Mais avant ceci, intéressons-nous à une deuxième réactionnaire de l'entre-deux guerres et à sa manière d'intégrer dans sa création l'autofiction : Henry de Montherlant.

Henry de Montherlant est né à Paris en 1895. Il est issu d'une famille qui date de l'Ancien Régime. Son père est un bureaucrate travaillant au ministère de Cultes (ancien ministère consacré aux relations entre l'État et la religion). Montherlant, dès son jeune âge, aura un grand intérêt pour les auteurs de l'Antiquité et le sport. Nous pouvons observer cette influence même dans ses œuvres comme *Les Olympiques* (1924). Il est de la même manière très influencé par l'athlétisme et cette idée que la Renaissance reprend de l'Antiquité selon laquelle une personne doit aussi bien éduquer son corps que son cerveau. Il lit Barrès, Maurras et Nietzsche comme beaucoup de ses contemporains. Durant la Première Guerre mondiale, il est recruté et envoyé en service auxiliaire où il travaille en tant qu'ouvrier dans la production de l'armement ou encore dans l'agriculture à un endroit proche du front. En 1918, il se nomme volontaire pour partir au front en première ligne. Il sera gravement blessé et la guerre se termine avant qu'il puisse repartir au front. Il vit en tant que dandy et voyage dans le sud de la Méditerranée et le Moyen-Orient dans les années 1920. Dès le début des années 1930, il s'oppose à l'Allemagne Nazie. C'est un patriote français qui suit l'école Maurrassienne. Durant la Seconde Guerre mondiale qui dure peu au front pour la France, Montherlant assiste à quelques combats en tant que journaliste pour l'hebdomadaire *Marianne* fondé par Gaston Gallimard et dirigé par Emmanuel Berl. Après l'Occupation, il ne se positionne jamais contre le gouvernement Vichy ni l'Occupation elle-même. Mais il ne sera jamais proche avec des officiers ou ne participera pas au congrès culturel à Weimar comme Drieu, Brasillach ou Jouhandeau

¹³⁸ P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes (Gilles)*, Gallimard, Paris, 2012, p. 825.

non plus. Cependant, il écrit des articles dans la Nouvelle Revue Française dirigée par Drieu la Rochelle durant la guerre et participe à quelques éditions de la revue collaborationniste *Je suis partout*. Donc les accusations de collaborationnisme à son nom après la guerre ne seront pas des problèmes de grande importance. Toutes ces accusations ne l'empêchent pas d'être élu à l'Académie Française en 1960. Après la guerre il sera déconnecté de la vie réelle et se consacrera totalement à la littérature. En 1968, il devient quasiment aveugle après une insolation et se suicidera quatre ans plus tard.

Nous observons dans l'œuvre de Montherlant des traces de l'autofiction qui ne sont pas aussi visibles que celles dans l'œuvre de Drieu et de Céline. Dans son œuvre *Encore un instant de bonheur*, qui est un récit en prose, nous pouvons voir un narrateur à la première personne du singulier qui reflète les sentiments de décadence et de la haine contre l'homme que ressentait Montherlant. Nous y lisons par exemple :

« Il vaut mieux vivre obscur que régner sur des êtres, et souffrir seul, pourceaux, qu'être heureux où vous êtes »¹³⁹

Le cycle de *Les Jeunes filles* dans laquelle se trouve quatre romans dont *Les Jeunes filles*, *Pitié pour les femmes*, *Le Démon du bien*, *Les Lépreuses* montrent à son lecteur le regard de Henry de Montherlant envers la femme. Le personnage principal, est Pierre Costals qui est un écrivain dans la trentaine, possédant du charme auprès des femmes. La série de roman n'ayant pas vraiment d'intrigue particulière raconte les histoires amoureuses de ce personnage avec une nombre infinie de femmes. Dans cette série, il est facile de voir certain portrait de la femme comme un être inférieur¹⁴⁰. Ce regard est facilement repérable dans la vie de Montherlant et son personnage. Cet écrivain à grand succès, semble faire une représentation élogieuse de lui-même contrairement à Drieu la Rochelle qui dégradait sa propre image dans ses œuvres littéraires à travers, surtout, son semblable Gilles.

Voici le jugement de Simone de Beauvoir relatif à Montherlant que nous lisons dans un sous-chapitre du *Deuxième sexe* intitulé « Montherlant ou le pain du dégoût » :

¹³⁹ H. de Montherlant, *Romans* (*Encore un instant de bonheur*), éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 1959, p. 678.

¹⁴⁰ Intéressant article qui peut enrichir la lecture sur le sujet par Pierre Durosin : <https://www.montherlant.be/article-056-durosin.html>

« Montherlant s'inscrit dans la longue tradition des mâles qui ont repris à leur compte le manichéisme orgueilleux de Pythagore. Il estime, après Nietzsche, que seules les époques de faiblesse ont exalté l'Éternel Féminin et que le héros doit s'insurger contre la Magna Mater. (...) Inférieure, pitoyable, ce n'est pas assez. Montherlant veut la femme méprisante. »¹⁴¹

Cependant, voici ce que dira Drieu, lui qui n'a pas un regard aussi différent que cela envers la femme, plus en détail sur l'œuvre de Montherlant dans la préface de *Gilles* :

« Montherlant était entré dans la vie littéraire, avec des dons qui de l'aveu de tout l'armaient pour une œuvre puissante, athlétique, qui se serait déployée sous le signe d'Eschyle ou de Vigny ou de Barres, ou au pire de D'Annunzio. Mais après le temps des juvéniles illusions et de leurre de la guerre -qui lui permit d'écrire *Le Songe*, *Les Olympiades* et *Les Bestiaires*- il a jeté autour de lui un regard juste. Il n'y avait pas de matière à ses dons. Par honnêteté de peintre devant son modèle, ce Michel-Ange s'est résigné à devenir une sorte de Jules Renard. Il a contraint, broyé son art jusqu'à écrire la série des *Jeunes Filles* et de *Célibataires*. »¹⁴²

Nous supposons que le regard méprisant de Drieu envers ces deux derniers œuvres qu'il cite de Montherlant n'est pas causé par l'approche aux femmes mais plutôt une perte de qualité qu'il observe (n'oublions pas, également en tant qu'éditeur) dans son travail. Et il voit tout de même que cette dégradation n'est pas due à une perte de talent mais à cette société dans laquelle ils vivent qui les influence tant.

3. Ceux de gauche : Aragon et Malraux

Dans la première partie de notre travail, nous avons déjà évoqué, dans ses grands traits, les rapports de Drieu avec Aragon et Malraux. Nous allons essayer, dans cette sous-partie, de faire une explication qui sera plutôt dans le cadre du concept de l'autofiction et les caractéristiques de ce dernier dans les œuvres de ces deux écrivains. D'abord Aragon.

¹⁴¹ S. de Beauvoir, *Deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1949, p.320.

¹⁴² P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes (Gilles)*, Gallimard, Paris, 2012, p. 825.

Dans cette sous-partie, ce qui nous intéresse n'est ni les poèmes surréalistes ni les récits communistes d'Aragon, mais *Aurélien*, son roman publié en 1944. Tout comme *Voyage au bout de la nuit* et *Gilles*, *Aurélien* aussi est un témoignage de son propre temps. Aragon dira que le personnage d'Aurélien puise aussi bien de Drieu la Rochelle que de lui-même et de beaucoup d'autres vrais anciens soldats de l'entre-deux guerres qui essaient de s'adapter à la société parisienne. Le roman est le quatrième d'un ensemble de cinq romans, appelé cycle « Le monde réel ». Ce sont, dans l'ordre chronologique de publication : *Les Cloches de bâte* (1934), *Les Beaux quartiers* (1936), *Les Voyageurs de l'impériale* (1942), *Aurélien* (1944) et *Les Communistes* (1967).

Aurélien relate l'histoire d'amour entre Aurélien Leurtillois et Bérénice Morel, personnage double d'Elsa Triolet, sa femme future Russe ayant fréquenté le milieu intellectuel russe commençant par les futuristes, puis Roman Jakobson, Gorki, Victor Chklovski. Elle deviendra une sorte de muse dans ce milieu. Pendant qu'elle était mariée à un Français, elle rencontre Aragon en 1928. Leur amour sera assez célèbres, étant donné par exemple le fait que *Les Yeux d'Elsa* est écrit pour elle en 1942. *Aurélien* est écrit durant l'occupation et la Résistance, l'époque où Elsa voulait quitter Aragon. Dans le roman, Aragon se concentre majoritairement sur l'amour impossible du couple. Bérénice Morel, tout comme Elsa est une femme, mariée à un Français qui vient à Paris et fait la rencontre d'Aurélien. Le couple se sépare dans le livre. C'est en plein Deuxième Guerre mondiale qu'ils se réuniront. Aurélien est marié et a des enfants. Bérénice est au contraire engagée politiquement. Lors de leur promenade et longue discussion en voiture, la voiture est fusillée et Bérénice meurt dans les bras d'Aurélien, ce qui continue une scène qui symbolise de manière tragique cet amour impossible.

Cet amour mis-à-part, nous voyons dans cet ouvrage la ville de Paris et ses quartiers comme éléments fondateurs dans le roman. La ville de Paris en tant que personnage, qui est aussi omniprésent et représentant de la société nouvelle d'après après-guerre, peut être considéré comme un élément autofictionnel qui peut aussi être relevé dans le roman s'intitulant *Gilles* de Drieu.

L'époque est aussi indéniablement dans le roman. Nous observons dans ce roman d'amour, le développement du conflit entre le fascisme et le communisme, le climat politique et l'insoutenable indifférence de certains personnages vis-à-vis de ce conflit pendant la Seconde Guerre mondiale. L'insoutenable indifférence de certains personnages vis-à-vis de ce conflit. Cette indifférence est-elle aussi un donné autobiographique dans le sens où elle représente le choix de continuer à publier durant la censure de l'Occupation alors qu'il fait partie de la Résistance qui s'oppose à cette Occupation ? Nous ne le saurons peut-être jamais et cependant le caractère autofictif de l'œuvre nous semble apparent. Nous retrouvons un personnage qui semble être très proche de son créateur vivre des choses en parallèle parmi beaucoup de fiction à la vie de son auteur.

Aragon ne revendiquera jamais avoir lu Gilles, et Drieu ne revendiquera jamais avoir lu Aurélien. Et cependant, en regardant les dates de publication et le passé en commun des écrivains, il nous semble qu'Aurélien est une sorte de réponse antithétique à Gilles. Mais ceci est bien évidemment notre opinion personnelle.

Malraux, comme nous l'avons vu précédemment, sera toujours proche de Drieu depuis leur rencontre. A huit ans d'écart, Georges André Malraux est né en 1901 à Paris, dans une famille bourgeoise. Alors qu'il est au lycée, il est beaucoup plus intéressé par l'art que l'école. Il rate son bac¹⁴³ et à 19 ans, il devient l'éditeur chez Simon Kra où il fait la connaissance de beaucoup d'écrivains dont Jean Cocteau. Peu de temps après, on le voit confié au poste d'éditeur artistique des éditions du Sagittaire¹⁴⁴. Il publie dans les éditions À la sphère, des auteurs comme André Gide, Jean Giraudoux ou François Mauriac. Dès la fin des années 1920, il se retrouve déjà dans le milieu de Gallimard en tant qu'éditeur et écrivain. Il sera aussi l'un des premiers à avoir lu les manuscrits de *L'Etranger* (1942) et recommandera fortement l'édition des œuvres de Camus chez Gallimard.

Pendant la Première Guerre mondiale, il ira combattre aux côtés du peuple espagnol durant la guerre civile espagnole. A partir de ce qu'il a vécu dans cette guerre

¹⁴³ Voici un article de Figaro sur les fameux écrivains dont André Malraux ayant raté leurs baccalauréats : https://etudiant.lefigaro.fr/article/ces-grands-ecrivains-qui-n-ont-jamais-obtenu-leur-bac_1b87762e-7469-11e8-a988-2c6089e9b2e9/

¹⁴⁴ Maison d'édition qui a publié beaucoup de textes surréalistes dont le premier Manifeste surréaliste d'André Breton.

civile, il écrit *l'Espoir* (1937), un roman qui prend place en plein milieu de la guerre civile espagnole. Il en fera, deux ans plus tard, un film aussi de ce roman alors qu'en 1939, la fin de la guerre est facilement prévisible, d'où le nom de l'œuvre. Dans ce roman, il puise énormément de ses propres expériences tout en ajoutant de la fiction pour renforcer ou souligner certains propos. Il s'engage aussi durant la Seconde Guerre mondiale et est accepté comme soldat mais cette guerre durera peu de temps. La Résistance prend le relais où nous retrouverons André Malraux encore une fois. Durant cette période, il ne publiera aucun livre en France, sa seule publication est en Suisse, un roman qui se nomme *Les Noyers d'Altenbourg* (1943). Malraux défend cette idée Nietzschéenne de l'homme d'action. C'est surtout dans ces détails-là que nous retrouvons l'homme d'action en lui. Après la guerre, pendant quelques mois en 1945 il sera ministre de l'Information sous le gouvernement de De Gaulle. Puis de 1959 jusqu'en 1969, il sera ministre des Affaires étrangères. Cette attestation politique n'est pas à comprendre comme une attirance par le pouvoir politique mais au contraire, comme une volonté et espérance profonde de vouloir changer, faire un impact, laisser une trace.

Malraux rédige un roman qui raconte une aventure de contrebande d'œuvres d'art et d'objets historiques qui seront volées de l'Indochine et ramenées en Europe afin d'être vendues. Le roman qui est intitulé *La Voie Royale* (1930) s'inspire lui aussi du voyage de Malraux en Indochine.

Il se présente aussi donc dans l'œuvre d'André Malraux aussi, des données qui nous permettront une analyse du point de vue autofictionnel. Cependant, la différence de Malraux est qu'il possède plus de vécu comparé aux auteurs que nous avons cité dans cette partie. La courte biographie que nous avons présentée ci-dessus est une brève présentation de la vie de l'auteur qui a été un combattant contre toute injustice durant toute sa vie. Plus que les trois autres auteurs, cela est sûr et certain. Le fait qu'il est sorti de l'Europe a aussi une grande un grand impact et sur son point de vue idéologique et sur son œuvre littéraire.

Drieu, dans la préface de *Gilles*, commente l'œuvre et la personnalité de Malraux :

Malraux a cherché la transposition d'une autre façon que Giono. Faute de Français, il a pris des Chinois, ou des personnages qui se mouvaient dans une Chine de révolutions et de batailles - ou des Espagnols. Que pouvait-il faire d'autre ? S'il s'était résigné à la France, il n'aurait sans doute pu faire que ce qu'ont fait Montherlant ou Céline.¹⁴⁵

Avec cela, il nous faut signaler que Drieu ne dira que du bien de Malraux aussi et bien en public qu'en privé. Leur amitié ne connaîtra pas de rupture radicale malgré leur séparation idéologique profonde.

Cependant, certains critiques de l'époque ont condamné Malraux et les auteurs s'influençant profondément de leur propre vie en considérant que ces écrits étaient des reportages. Comme Drieu le demande dans sa préface : « Qui a raison ? L'auteur ou le critique ? » Nous pouvons peut-être ajouter un troisième point d'interrogation : la postérité ? L'inspiration de l'auteur sur des faits réels n'enlève en rien de la littérarité à une œuvre puisque ce n'est pas l'inspiration qui fait l'œuvre mais l'œuvre elle-même. L'inspiration sert au lecteur avisé ou peut-être aux critiques et aux chercheurs qui veulent mieux comprendre l'auteur et à travers lui son œuvre. Ce n'est pas pour autant que l'inspiration est la plus importante partie de l'œuvre. Notre plus grande preuve pour ceci serait la littérature contemporaine française. Annie Ernaux a reçu le prix Nobel de littérature alors que c'est une écrivaine qui s'influence profondément de sa propre vie. Une grande partie des écrivains français qui suivent *Zazie dans le métro* (1959) de Raymond Queneau et ayant intégré la langue argotique de la banlieue dans leurs œuvres puisent pour leur style, leurs personnages et souvent leurs intrigues dans leur propre vie afin de pouvoir raconter leurs réalités. Tout comme Céline, qui est le vrai précurseur de cette tendance.

En guise de conclusion, après une courte digression, pour cette dernière partie, nous pouvons dire que la période de l'entre-deux guerres est une période où le vécu surpasse le présent. Nous voyons à travers les quatre auteurs -et nous verrons prochainement à travers Drieu la Rochelle et son œuvre plus en détail- la création qui commence avec un modèle que l'on connaît, le modèle d'une image de soi. Cette image d'un moi fictif sert, jusqu'à une certaine mesure, à dire ce qui ne peut pas être dit de soi. C'est peut-être pour cela que l'on crée d'autres moi qui portent d'autres noms,

¹⁴⁵ P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes (Gilles)*, Gallimard, Paris, 2012, p. 825.

qui seront avec un regard attentif facilement repérables. Nous verrons, dans une troisième partie, ce processus de création d'un autre moi à travers l'exemple de *Gilles de Drieu la Rochelle*.



III. L'ANALYSE DE L'ŒUVRE DE PIERRE DRIEU LA ROCHELLE

« Le monde a marché tant qu'on a cru en Dieu, dans la raison, le progrès. Mais nous ne croyons plus qu'à une chose qui ne comporte aucune politique. Nous ne croyons plus qu'à la mort. Vous le savez, mais vous ne vous l'avouerez jamais... »¹⁴⁶

Cette dernière partie sera donc consacrée à une analyse de l'œuvre de Drieu la Rochelle dans le cadre de l'autofiction et plus précisément du concept du « moi expérimental ». Après avoir étudié la vie de Drieu, son époque, l'époque de ses contemporains de l'auteur dans lesquelles nous retrouvons une influence majeure de leurs vies personnelles dans leurs œuvres et d'un autre côté la théorie autofictionnelle, il nous semble que les écrivains de la première moitié du XX^{ème} siècle puisent de leurs propres expériences probablement parce que c'est la meilleure chose qu'ils connaissent. Notre but est de retrouver les séparations entre cette fiction que l'auteur crée et la réalité qu'il utilise comme source d'inspiration. Et puis, nous souhaitons analyser ces deux entités afin de trouver les raisons derrière ces différences. Nous aborderons dans cette partie, le concept que nous avons introduit au début de notre travail : « le moi expérimental ». Nous utiliserons majoritairement ce concept parce qu'il permet de parler d'une approche autofictionnelle, mais aussi, ce dernier semble s'accorder parfaitement au cas de Drieu la Rochelle. Le but de cette troisième partie est donc d'excéder une simple analyse méthodique afin d'atteindre une compréhension exhaustive et rigoureuse de l'auteur.

¹⁴⁶Paul Nizan, *Le cheval de Troie*, Gallimard, Paris 1935, p. 100.

Grover, dans sa biographie de Pierre Drieu la Rochelle que nous avons mentionnée à plusieurs reprises dans ce travail, il emploie l'expression « laboratoire d'expérience »¹⁴⁷ afin de désigner l'œuvre de cette figure curieuse. Ce groupe nominal, selon nous, désigne parfaitement le rapport de Drieu avec lui-même au miroir de son œuvre. Il s'utilise premièrement comme objet fictionnel représentable de toute manière. Et deuxièmement il utilise sa propre expérience comme intrigue interchangeable en faveur de l'histoire qui veut être racontée, comme un outil, et comme la table de travail. Nous ajouterons à ce concept un détail qui nous semble important qui est « le moi ». Parce que Drieu expérimentera surtout sur sa propre personne plutôt qu'autre chose. C'est exactement ce dédoublement, cette espèce de métamorphose que nous tenterons de clarifier dans la partie présente.

A. QUELLE AUTOFICTION DANS L'ŒUVRE DE PIERRE DRIEU LA ROCHELLE ?

« Si l'on juge par les critiques qui ont parlés des romans de Drieu, chaque lecteur se crée une sorte de super-personnage, un Drieu mythique qui domine et dépasse chacune des incarnations dans laquelle il se reflète. »¹⁴⁸

1. Les autobiographies (journal/récit secret)

Pourquoi nous n'appelons pas les œuvres de Drieu la Rochelle des autobiographies ou encore des œuvres autobiographiques ? Peut-être qu'enfin de compte, il y a plusieurs raisons théoriques qui nous mèneront à cette conclusion et nous parlerons de toutes ces raisons dans cette troisième partie de notre travail. Et cependant, une réponse qui serait la réponse la plus simple et la plus adéquate à cette question nous est visible, c'est la différence entre son œuvre fictive et ces récits non fictifs.

¹⁴⁷ F.J. Grover, *drieu la rochelle (1893-1945)*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1979, p.142.

¹⁴⁸ *Ibid.* p.141.

Nous lisons le fameux *Journal* de la plume de Drieu la Rochelle que nous avons mentionné plusieurs fois dans notre première partie. Il ne faut pas oublier que cette œuvre n'est pas rédigée ou du moins n'a pas été préparée par l'auteur à la publication. En cela, nous sortons peut-être des critères de Lejeune lorsqu'il a encadré son analyse des œuvres publiée depuis 1770. L'œuvre publiée en 1992, quarante-sept ans après la mort de son auteur, possède un contenu répréhensible.

Tout d'abord, le regard qu'elle porte sur la femme et les juifs est très ouvertement déclaré. Ceci est, peut-être, la plus grande différence que nous pouvons relever entre l'œuvre et le contenu autobiographique de l'auteur. Dans aucun des œuvres de notre corpus nous ne retrouvons une phrase aussi ouvertement écrite que par exemple celle-ci :

« Droits civiques aux seuls pères de familles » ¹⁴⁹

Cette affirmation est une affirmation extrêmement nette envers les droits civiques des femmes et des hommes non mariés n'ayant pas d'enfants. Cette distinction est aussi visible chez Louis Ferdinand Céline qui va écrire des phrases beaucoup plus agressives -surtout contre les juifs- dans ses pamphlets comparés à ceux que nous lisons dans ces romans. Nous lisons cependant dans le *Journal* de Drieu des acclamations contre d'autres groupes comme les communistes :

« Le communisme en Europe est un aîné mal venu du fascisme. » ¹⁵⁰

Ou encore dans le même cadre politique, nous lisons concernant la N.R.F :

« En tout cas, je suis bien décidé à ne plus mettre les pieds à la N.R.F. où dominant le Juifs, les communisants, les anciens surréalistes et toutes sortes de gens qui croient en principe que la vérité est à gauche. » ¹⁵¹

¹⁴⁹ P. D. la Rochelle, *Journal 1939-1945*, éd. J. Hervier, Gallimard, coll. « Témoins », Paris, 1992, p.241.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.158.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.176.

Il est intéressant, pour nous, qui savons que Drieu dirigera la N.R.F. à peu près deux ans après cette déclaration qui a été écrite en février 1940, de voir à quel point il est politiquement investi dans ce qu'il croit idéologiquement. La raison, peut-être, pour laquelle il dirige la N.R.F. pendant l'Occupation est justement ce régime de Vichy sous control de l'Allemagne nazie qui extermine -si nous mettons de côté bien évidemment la Résistance clandestine dirigée par De Gaulle depuis Londres- tout climat formel lié à l'idéologie de gauche et l'ethnicité juive. Pourtant Drieu croît, comme plusieurs de son époque, à une alliance illusionnelle entre les juifs et les communistes. C'est donc seulement avec l'Occupation et la fin certaine de cette alliance qu'il acceptera de diriger la revue. Pourtant, nous observons qu'il est prêt à quitter, en tant qu'écrivain, la plus grande revue littéraire de son époque pour des raisons idéologiques. Nous verrons par la suite que dans aucune œuvre artistique de Drieu qui fait partie de notre corpus, y compris les autres que nous avons lus pour ce travail, il n'y a pas d'expression d'une haine clairement exprimée contre qui ou quoi que ce soit. L'engagement de Gilles, à la fin du roman, aux côtés de Franco constitue, peut-être, une exception, une exception intéressante que nous allons analyser par la suite.

Ceci semble être un aspect important du moi expérimental de Drieu. Le fait que ses personnages soient aussi investis que lui nous montre un parallélisme entre l'auteur et son moi expérimental, surtout à travers le roman *Gilles*. Ce fait pourra donc être interprété comme une expérimentation que l'auteur exerce en faveur de sa propre image. Néanmoins, la nouvelle *Déserteur* dans *La Comédie de Charleroi* constitue un contre-exemple. Nous avons dans cette nouvelle, un personnage, assez similaire à certains égards, aux protagonistes des autres cinq nouvelles, qui fuit le combat et la guerre. Le récit justifie ce choix par le manque d'honneur dans la guerre moderne. Cependant, il se trouve tout de même une rupture idéologique entre le personnage et son auteur. Car nous savons que Drieu n'a jamais déserté la guerre. C'est un des exemples où il expérimente en disjonction sur son moi à des fins littéraires.

Et pourtant, il faut comprendre que Drieu est un homme engagé¹⁵², ou pour mieux dire, c'est un homme en quête constante de l'engagement. Donc il ne faut pas comprendre l'absence d'idéologie dans certains de ces œuvres comme l'exemple d'une

¹⁵² Le terme de l'engagement est utilisé ici dans son contexte pour désigner un engagement à la droite alors que le mot a changé de sens depuis et vise aujourd'hui plutôt une approche révolutionnaire ou du moins humanitaire.

absence totale. Cependant, pour en revenir aux textes autobiographiques, nous voulons souligner la différence de ton et de clarté qui est renforcée par le pronom personnel « je » est obligatoire dans ce dernier. La différence la plus évidente entre ses œuvres autobiographiques et ses œuvres fictive est justement cela : la formulation claire et nette d'un « je » et le sous-entendu d'un « il » où l'idée doit être comprise ou déduite en fonction de l'intrigue de l'histoire.

Dans le *Journal*, Drieu parle beaucoup de ses œuvres de fiction, surtout des œuvres qu'il publie pendant la période où il écrit son journal, ce qui lui donne un prix inestimable entre autres. Il y évoque donc principalement *Gilles*, *L'homme à cheval*, *Les chiens de paille* et *Les Mémoires de Dirk Raspé* qu'il ne finira jamais.¹⁵³

Nous observons donc des remarques métatextuelles de l'auteur sur ces propres œuvres. Avant de passer aux œuvres fictives, évoquons cette citation tant frappante que significative qui nous rappelle, l'exemple de Don Quichotte que nous donnait Colonna cité précédemment :

« C'est une grande faiblesse que de tenir son journal au lieu d'écrire des œuvres. »¹⁵⁴

Tout comme Cervantes, Drieu parle de son œuvre, et pas de manière élogieuse contrairement à l'auteur espagnol. Cette citation est seulement une parmi plusieurs qui dénigrent, durant les six années pendant lesquelles il rédige le journal, l'idée même d'écrire un journal intime.

Il parlera encore justement aussi de ses œuvres fictives qu'il écrit parallèlement à la rédaction de son journal. Ceci peut aussi être considéré comme un élément de métatexte pas dans le sens où l'œuvre parle d'elle-même, mais où l'auteur parle de son œuvre en terme générale :

¹⁵³ En ce sens, le journal de Drieu est une archive excessivement importante qui nous donne plusieurs données sur la genèse des dernières œuvres de Drieu. Il est normalement extrêmement difficile de trouver une archive génétique aussi importante que celle-ci sur un écrivain quelconque.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.269.

« Je me suis mis à écrire un roman de fantaisie dont l'idée m'est venue en Argentine, en écoutant Borges me raconter des anecdotes sur un dictateur bolivien des environs de 70. J'en rêve depuis douze ans. » ¹⁵⁵

Il dira, par exemple, le 9 mars 1940, donc deux ans avant la préface qu'il rédige à *Gilles* et un an après la publication de ce dernier :

« Pendant ce temps *Gilles* se vend. Ce livre du glas de la France. Les critiques ont vainement ricané dans l'ombre. Le prophète couvert d'ordures est entendu. Il me fallait porter toutes les ordures pour les voir sur les autres. » ¹⁵⁶

Nous voyons ainsi, les opinions de Drieu sur ses propres œuvres. Ce qu'il dit sur *Gilles* revient à dire à ce qu'il répète sur ce roman à plusieurs reprises. Drieu semble être d'accord sur ce point avec les critiques : le roman est un tableau panoramique qui vise à représenter son époque. Et en ce sens-là, c'est presque un projet réaliste.

Nous voyons dans le *Journal* les deux Drieu de la réalité. Nous pouvons voir le Drieu qu'il crée lui-même, le Drieu fictionnel qui se dégrade constamment, qui se parlera d'un ton pessimiste. Il ne s'apprécie pas, au contraire :

« J'étais un peu dégouté de Dirk et de moi-même dans Dirk et de Dirk dans moi-même. » ¹⁵⁷

Ou encore :

« J'aurais aimé vivre quelques années sans plus écrire et vraiment devenir celui que maintenant je suis »

Ce Drieu-là est extrêmement proche des personnages qu'il créera à son image. Mais il semble, comme le disait Grover, à dénigrer complètement les qualités de sa

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.293.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.157. En addition à cela, il sera peut-être intéressant d'ajouter ce que Drieu dit le 5 décembre 1939, concernant *Gilles* : « Ce livre est un pamphlet et aussi une œuvre entièrement détachée. (...) Toute ma génération s'y retrouvera, de gré ou de force. » p. 123 de la même œuvre.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.441.

personne en disant, par exemple, comme il est le cas ci-dessous, qu'il ne possède pas de génie :

« A quoi bon écrire quand on n'a pas de génie »¹⁵⁸

Ceci nous montre, même dans une œuvre autobiographique, la suite du même projet littéraire qu'il commençât avec son début littéraire. Drieu se met comme matériel d'analyse devant son lecteur et expérimente sur son propre moi aussi bien dans ces œuvres autobiographiques que ces œuvres littéraires comme nous le verrons par la suite.

Nous lisons ensuite le deuxième Drieu. Ce dernier, tout au contraire du premier, ressent un amour pour lui-même. Il se qualifie de courageux et de prophète. Il tend vers une divinisation de soi. Ce Drieu peut être vu dans des formulations suivantes :

« J'avais tout dit sur la guerre moderne dans l'ordre de la sensation et de l'idée jaillissant de la sensation. Je suis au-delà de la question du courage physique ; je prends enfin conscience de mon courage moral. »¹⁵⁹

ou encore :

« Je ne suis pas germanophile, je suis prophète et philosophe de l'histoire. »¹⁶⁰

Cet amour propre qui assume ses actions et qui se divinise n'est pas moins rare que le premier Drieu dans le Journal. Nous lisons à travers les témoignages de ses contemporains que la personnalité de l'auteur est plus proche de ce Drieu-là dans la vie réelle. Néanmoins, concernant sa production littéraire, nous voyons presque exclusivement le premier Drieu qui parle de ses livres comme s'ils étaient ratés. Il parle très souvent de la même manière sur ces personnages autofictif. Cependant, l'existence même de ces deux Drieu visiblement opposés, l'un à l'autre, renforce l'idée d'une expérimentation de soi de la part de l'auteur.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.364.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.176.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.225.

Et pourtant ces deux Drieu se confondent parfois, comme nous révèle le passage suivant :

« Ces personnages... m'empruntaient ce qu'ils avaient de plus particulier. Tout en eux s'infléchissait selon les pentes habituelles de mon expérience. »¹⁶¹

Ce type de passages nous montrent que Drieu n'est peut-être ni l'un ni l'autre mais les deux à la fois. En fin de compte, il est difficile de définir un homme complètement. Même avec son contraire. Nous pouvons peut-être en faire une deuxième déduction sur cette confusion : il est aussi possible qu'il se comporte comme le premier Drieu à certaines périodes de sa vie et le deuxième Drieu à d'autres périodes de sa vie. Il est aussi possible de dire qu'il aurait voulu, de manière très personnelle, enfin expérimenter et découvrir lequel des deux est-il vraiment.

Cette théorie de contraste et de découverte, peut-être, être compris et justifié à travers la citation suivante tirée du *Journal* où Drieu parle des contrastes de l'artiste :

« Pourquoi avoir honte de cette ambiguïté c'est celle de l'artiste qui sent tout en contraste, en conflit et en drame, c'est pourquoi il devrait être absolument muet en dehors de son œuvre proprement créatrice. »¹⁶²

Nous ne pouvons pas nous empêcher de nous poser les deux questions suivantes : Un Drieu muet sur tout sauf sur son œuvre créatrice, aurait-il eu beaucoup plus de succès et de reconnaissance qu'il a perdu, peut-être, à cause de ses opinions controversées ? mais ce Drieu muet dans ce sens, sur tout ce qu'il dit sur la femme, sur la guerre, sur l'Allemagne nazie et l'Occupation, sur les communistes d'Europe et d'autres sujets de son actualité, aurait-il été vraiment Drieu la Rochelle ?

¹⁶¹ P.D. la Rochelle, *Le Jeune Européen*, Gallimard, Paris, 1927, p.80.

¹⁶² *Ibid.*, p.192.

2. La présence de Gille dans l'œuvre de la Rochelle

« *Quand l'amour se confond avec la paix, je me prépare à le haïr.* »¹⁶³

Avant de passer à Gilles du roman éponyme, évoquons les précédentes apparences du personnage en nous focalisant surtout sur la première œuvre romanesque de Drieu la Rochelle qu'est *L'Homme couvert de femmes*.

Ce premier roman de l'auteur, qui succède à *Interrogation*, recueil de poème assez avant-garde, et *La Valise vide*, seul produit littéraire de Drieu qui tend vers une nouvelle surréaliste, est un récit plutôt classique comparé à ces précédents. Nous n'y trouvons pas de nouveauté en termes de la narration ni en termes de l'intrigue. On pourrait même dire que c'est même un roman qui appartient à la période de la Belle époque. Nous lisons dans ce roman publié en 1925, les histoires d'amour d'un homme, Gille, avec tout le charisme masculin qu'il possède, qui passe d'une femme à l'autre. Excepté *Interrogation*, ce n'est que quelques années plus tard, en 1936, avec le recueil de nouvelles *La Comédie de Charleroi*, la guerre fera l'un des sujets récurrents de l'œuvre de Drieu la Rochelle.

Dans le quatrième sous-chapitre du premier chapitre du roman *L'Homme couvert de femmes*, nous lisons trois scènes de relation sexuelle. Ces relations ont lieu toutes les trois le même jour avec trois femmes différentes. La phrase suivante témoignera de ce fait :

« Gille se déshabilla pour la troisième fois dans la journée. »¹⁶⁴

Nous retrouvons d'ailleurs, la première fois, son regard notoirement misogyne envers la femme, ce qui sera aussi l'un des leitmotifs de ses œuvres. Nous lisons des passages, par exemple, où la femme est comparée souvent à « une bête »¹⁶⁵, ou à une

¹⁶³P.D. la Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1925, p.131.

¹⁶⁴ *Ibid.* p.67.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 1925, p.68.

esclave qui « s'agenouille »¹⁶⁶ devant son homme. Le personnage de Gille, quant à lui, est constamment exalté pour et par sa virilité. Les rapports de Gille avec les femmes y sont désignés, de manière allégorique, par « conquêtes » ou des « défaites ».¹⁶⁷

Tous ces aspects du roman sont mentionnés pour une raison spécifique, qui est bien évidemment de signaler le parallélisme entre la biographie d'auteur et sa création fictive. Lors de la publication de *L'Homme couvert de femmes*, Drieu est au début de son carrière littéraire et presque de sa trentaine. On peut dire aisément que sa *compréhension* de la virilité, qui est une opinion presque commune à l'époque, se réduit à la domination de la femme par l'homme. Ce premier moi expérimental est un moi en faveur de son auteur.

Ce roman, où « Gille », sans le « s » à la fin, fait sa première apparence, nous permet de relever d'autres données du moi expérimental de l'auteur qui crée une fiction de soi, autrement dit, en termes de Colonna, une fictionalisation de son moi.

« C'est agaçant, commença Luc, vous avez toujours l'air de faire allusion à un personnage autre que vous n'êtes. »¹⁶⁸

Voilà un passage où Luc, un ami de Gille, l'accusant de ne pas paraître franc avec lui-même et son entourage. Cette formulation : « Un personnage autre que vous n'êtes » est extrêmement représentative de ce que fait Drieu dans ce premier roman en se faisant représenter comme un autre, non pas un double, mais un semblable, un frère. Cette phrase peut être comprise de plusieurs manières. Peut-être la première interprétation serait que l'auteur se voit comme un imposteur en se présentant comme un casanova envers les femmes, et c'est le premier Drieu qui apporte son regard pessimiste à travers l'œuvre pendant même la rédaction. Ou ce court passage est-il une note pour les personnes qui connaissaient Drieu. L'auteur a peut-être voulu leur dire qu'il prévoyait déjà les reproches et critiques qu'ils allaient lui faire et leur a donc ainsi répondu dans le texte.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 1925, p.76.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 1925, p.116.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 1925, p.158.

Nous voyons ici, le combat des deux différents Drieu mentionné dans la sous-partie précédente. Un Drieu qui se voit fort, puissant et viril et l'autre Drieu qui se voit comme un imposteur qui s'accuse, à travers une amante sans grande importance de Gille, à cause de ce crime. Le récit donne au lecteur attentif, l'illusion d'un dialogue entre l'auteur et son personnage :

« Toute ma vie est un bluffe, je plastronne, mais je suis un pauvre type »¹⁶⁹

Cette fois-ci à la bouche d'une femme qui est une des « conquêtes » de Gille que nous entendons une pareille accusation qui met en interrogation la sincérité du personnage et donc du récit :

« -Vous vous plaisez à vous voir ignoble, grotesque, et fantastique.
-Il faudrait que je vous explique tout au fond. Vous ne voyez pas...vous ne sentez pas...
-D'abord y a-t-il un ou deux ans ? Ce n'est pas la même chose. Vous êtes vague, vous inventez, voyons, mon petit. »¹⁷⁰

Étant donné justement que c'est le premier roman de l'auteur, il ne serait pas totalement absurde de penser que ce serait bien des dialogues déguisés de l'auteur avec lui-même, ce qui renforce la présence de l'autofiction dans le récit. Ce dialogue intérieur relève de la vérité profonde dans une histoire fictive dont l'intrigue danse sur les rives de la banalité. En cela, cette première présence de Gille est extrêmement importante pour pouvoir repérer l'autofiction- et plus précisément le moi expérimental- dans l'œuvre, et surtout à travers le personnage de Gille de Pierre Drieu la Rochelle.

Avant de parler du roman portant le nom de Gilles, il sera judicieux de mentionner les lettres qu'échangent Victoria Ocampo et Drieu la Rochelle. Étant bien évidemment une donnée autobiographique, nous avons jugé qu'il sera plus intéressant et adéquat d'intégrer ces données dans une partie dans laquelle on parle du regard de Drieu envers la femme.

La correspondance de Drieu la Rochelle et Victoria Ocampo est publiée, en 2009, sous le titre de *Lettres d'un amour défunt, correspondance (1922-1944)* par

¹⁶⁹ *Ibid.*, 1925, p.91.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.93.

Bartillat à Paris. Signalons que la couverture porte également le logo de la maison d'édition argentine « Sur » qui a été fondée en Argentine par Victoria Ocampo elle-même. Il est à rappeler que Drieu publia plusieurs articles dans les revues de cette maison d'édition. Cette correspondance nous permet de suivre la relation de Drieu avec cette femme qui lui a été chère par plusieurs raisons. On trouve également des courts messages télégraphiques comme ci-dessous signé par « Gille » qu'adopte Drieu comme pseudonyme :

« Téléphone toujours impossible désolé non exprimer affreuse privation
télégraphierai bateau suis malade kiss your name sweet for ever.

Gille »¹⁷¹

Ou encore :

« Pas écrit deux derniers avions était Alsace pas reçu lettres repars pour
Allemagne tendresse lutte contre absence.

Gille »¹⁷²

C'est à cause de la mention du même prénom de Gille que nous avons voulu insérer cette donnée autobiographique dans cette partie. L'utilisation d'un nom fictif, du nom du personnage principale de son premier roman par l'auteur alors qu'il s'adresse à une femme qu'il considère assez proche nous montre encore une fois que l'idée du moi expérimental pour Drieu n'est pas seulement un projet littéraire mais une manière d'existence. Il est intéressant de voir qu'il n'utilisera dans aucune de ses lettres à Victoria Ocampo le pseudonyme « Gilles », avec le « s » à la fin, comme signature. « Gille », d'ailleurs, comparé à l'inscription Gilles, nous renvoi encore plus à cette formule de « je » et « il » que nous avons relevée auparavant et que nous analyserons plus en détail par la suite comparé à l'inscription Gilles. Le fait voir figurer ce prénom sous des simples messages télégraphiques nous montre que ce n'est pas une signature réfléchie de l'écrivain, mais quelque chose d'autre qui tend à être comme une sorte de pseudonyme de l'auteur ou encore une espèce de double personnalité qui se répète aussi bien dans son œuvre que dans sa vie privée. Notre déduction est due au fait que

¹⁷¹ Pierre Drieu La Rochelle/Victoria Ocampo ; *lettres d'un amour défunt (correspondance 1929-1944)*, éd. Julien Hervier, Bartillat /Sur, Paris, 2009, p. 48.

¹⁷² Pierre Drieu La Rochelle/Victoria Ocampo ; *lettres d'un amour défunt (correspondance 1929-1944)*, éd. Julien Hervier, Bartillat /Sur, Paris, 2009, p. 53.

ces lettres sont des lettres intimes qui ne sont clairement pas écrites pour un but quelconque de publication.

L'utilisation des noms de Drieu et de Gille comme signataire en même temps dans certaines lettres nous permet de constater combien Drieu s'identifiait à Gille qui deviendra, à son tour, dans son roman éponyme, Gilles. Ce qui montre, pour nous, une certaine interchangeabilité. En voici l'exemple, la lettre en date du 15 juin 1929 :

« Que deviens-tu là-bas ? Couches-tu ? Jouis-tu ? Pleures-tu ? Envoie-moi de l'argent quand tu en auras de trop : je vais être dans la purée noire, car Grasset n'a pas voulu me prendre ce roman et me faire d'avances. Il ne veut pas payer le dédit à Gallimard, ni moi non plus. Je crois que je resterai toujours enchaîné à Gallimard - et c'est bien comme cela. (...) Gille ou plutôt Drieu »¹⁷³

Il ne faut pas, tout d'abord, dans ce passage, passer à côté du fait que Drieu demande de l'argent à Victoria Ocampo, sa mécène depuis longtemps. La signature de « Gille ou plutôt Drieu » semble être en rapport avec ce fait. Il nous semble que le fait qu'il demande de l'argent à Victoria le transforme en Drieu mécontent de soi-même, plutôt qu'un Gille qui s'entend bien avec les femmes. On peut voir par exemple dans une lettre écrite beaucoup plus fièrement le 10 mai 1929 dans laquelle Drieu la Rochelle annonce à Victoria le nom de son roman *Une Femme à sa fenêtre*, qu'il signe :

« Je t'embrasse avec tout mon cœur.
Gille. »¹⁷⁴

C'est en effet ce type de fin de lettre que nous trouvons le plus dans les lettres qu'il rédige à Victoria. Parfois il n'écrit que Gille sans un petit mot de compassion s'ils sont en pleine dispute. S'il veut la voir et qu'il parle de combien elle lui a manqué il ajoutera comme l'exemple ci-dessus, des petits mots d'amour.

En revanche, Victoria ne signera que des lettres qui sont adressées à Drieu. Et en effet, nous voyons que dans la très grande majorité des lettres qu'écrit l'auteur, surtout celles d'après 1931 -après probablement que les effets de *l'Homme couvert de*

¹⁷³ Pierre Drieu La Rochelle/Victoria Ocampo ; lettres d'un amour défunt (correspondance 1929-1944), éd. Julien Hervier, Bartillat /Sur, Paris, 2009, p. 68.

¹⁷⁴ Ibid., p. 50.

femmes se sont épuisés sur lui- il signera avec le prénom qu'il utilise le plus fréquemment : Drieu. Ce n'est seulement dans la dernière lettre qu'il écrit à Victoria que nous observons cette signature unique qui nous semble être une signature beaucoup plus privée de l'auteur qui utilise cette fois son premier prénom :

« Je t'embrasse, chère Victoria,
Pierre »¹⁷⁵

Cette lettre signée « Pierre » est une lettre écrite en 1944 mais ne possède pas de date précise. Ce Pierre comme seule signature d'une des dernières lettres qu'il a écrites à Victoria et qui est une lettre de réconciliation, après plusieurs années durant lesquelles ils se parlent amèrement¹⁷⁶. Cette dernière lettre¹⁷⁷ a un ton beaucoup plus amical et derrière elle une volonté de réconciliation :

« J'ai beaucoup mûri depuis cinq ans. (...) As-tu lu *L'Homme à cheval* ? J'y ai mis mon amère tendresse pour toi (...) J'aurais aimé te revoir. Embrasse Angelica comme une sœur qui donne le baiser du frère. »¹⁷⁸

Ce ton amical et fraternel, ainsi que l'emploi du conditionnel passé (« j'aurais aimé ») nous semblent-t-il, sont des traces de l'adieu à Victoria avant son suicide qu'il planifie dès ce temps-là.

En fait, ceci ne peut être que l'avant dernière lettre qu'il envoie à Victoria. Il enverra sa lettre de suicide à plusieurs de ses amis dont Malraux, son frère et Victoria Ocampo. Il signe cette lettre¹⁷⁹ très formellement : Pierre Drieu la Rochelle, Paris 12 août 1944. C'est sa première tentative de suicide.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 228.

¹⁷⁶ C'est surtout Victoria qui prend du recul envers Drieu si l'on nous fie aux lettres publiées dans l'édition plusieurs fois mentionnées jusqu'alors.

¹⁷⁷ C'est en effet l'avant dernière lettre -juste avant la lettre de suicide de Drieu- dans le livre publié par Bartillat /Sur.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 227-228.

¹⁷⁹ Dans cette lettre il écrit : Je préfère la mort choisie, pour des raisons occasionnelles et pour des raisons profondes. (...) Je ne veux pas fuir. Je ne veux pas me cacher. Je ne veux pas être tué par des lâches. Je n'admets ni l'indulgence ni la sévérité des gaullistes qui pour moi sont ou de pauvres gens trompés et qui vont souffrir atrocement (j'ai pour eux grande pitié) ou des hypocrites, agents de celui-ci ou de celui-là. *Ibid.*, p. 229

3. *Gilles* : le roman

Gilles est une œuvre qui a ses fondements dans la réalité. Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, *Gilles* est un roman panoramique qui vise à représenter toute une époque qu'est l'entre-deux-guerres et avec cette époque, toute une génération née avant le nouveau siècle, qui a vu la Première Guerre mondiale et qui a été soldat dans cette guerre et qui s'y est perdu dans cette même guerre et qui a passé là tout son temps à se chercher jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale.

Le roman se divise en quatre parties. Dans une première partie s'intitulant *La Permission*, nous faisons la connaissance du personnage principal, Gilles Gambier, revenant de la Première Guerre mondiale à Paris en 1917. Le personnage ayant des problèmes financiers va consulter son ami, les Falkenburgs, une famille juive et assez riche, comme dans l'est le fameux stéréotype du riche juif. Il fait la rencontre de Myriam Falkenburg et se marie avec, pour un temps très court. Le mariage, pour Gilles, n'est pas un mariage d'amour, mais plutôt une aide financière. Très vite il s'adapte à une vie de dandy qui était à la mode alors et convoite très peu sa femme qui lui donne toute la liberté financière dont il a besoin. Et tout de même, il ne pourra pas avouer à Myriam son manque d'amour et son profond sentiment d'ennui. Il se retrouvera encore une fois au front où il fréquente une infirmière qui s'appelle Alice. Au retour de la guerre, il la laisse tomber aussi. Cependant Myriam apprendra cette infidélité et lui dira à l'anniversaire de leur mariage « nous nous divorcerons dans 6 mois ».

Le deuxième chapitre qui se nomme *L'Élysée* s'ouvre encore une fois avec un nouveau retour de la guerre. Comme son nom l'indique, dans cette partie nous avons une intrigue plus politique et qui concerne la haute société parisienne. Gilles fréquente son grand amour : Dora, une Américaine qui est mariée et qui a deux enfants. Tout au long de cette histoire d'amour, Gilles a de l'argent qu'il obtient grâce à son mariage avec Myriam. Il fréquente le groupe « Révolte ». Un groupe d'intellectuels anarchistes de tendance communistes ressemblant fort bien au groupe Dada et aux Surréalistes. Dans une des premières réunions à laquelle il participe nous lisons une scène d'orgie pendant laquelle Gilles se sentira fortement mal-à-l'aise. Paul est un jeune homme, fils du président de la République et une connaissance d'avant la guerre de Gilles, qui

fréquente le même groupe. Entre temps, Dora quitte Gilles en prétextant son mari américain. Le groupe Révolte utilise Paul pour préparer un complot contre le gouvernement. Gilles s'y oppose fortement et prévient la famille de Paul, car il est instable. Paul est envoyé par ses parents à Genève dans une clinique de psychiatrie où il rencontre une communiste, Rebecca, qui le convainc de retourner à Paris pour aider sa cause. Il y retourne et ne peut supporter la pression du groupe Révolte et le fait que Rebecca le trompe avec un docteur de la clinique. Il devient fou et a l'intention de brûler tout Paris. Le groupe Révolte trouve Paul et veut toujours l'utiliser, aussi instable soit-il, dans l'assassinat planifié contre son père. Gilles le retrouve à ce moment-là et l'emmène chez lui pour le confier ensuite à ses parents qu'il avait prévenus par avance. Paul ne réussit pourtant pas à se guérir et se suicide.

La troisième partie s'intitulant « L'Apocalypse » s'ouvre sur un voyage de Gilles dans l'extrême sud de l'Algérie. Il retrouvera la ville d'Alger et fera la connaissance d'une femme s'appelant Pauline. À Alger, encore une fois, il crée une revue littéraire et politique qui donne son nom à ce chapitre : L'Apocalypse¹⁸⁰. C'est une revue où Gilles dénonce les radicaux et les communistes. Entre-temps, il épousera Pauline qui tombera enceinte. Elle apprend qu'elle a le cancer durant la même période. Alors qu'elle est enceinte et frappé par le cancer, Gilles fréquentera une autre femme, Berthe, une Française qui lui comble ses besoins corporels. Il dit qu'il continue d'aimer Pauline qui meurt enfin du cancer avec leur enfant. Gilles quitte Berthe, retourne à Paris et tente de mobiliser la jeunesse pour les événements antiparlementaires du 6 Février.

Dans le dernier chapitre s'intitulant « L'épilogue », nous présente un certain Walter, comme on le comprend plus tard, qui n'est en fait que Gilles qui se trouve en Espagne. Il rencontre avec un hollandais qui s'appelle Van Der Brook auquel Gilles prend le portefeuille et trouve de l'argent et un billet d'avion Air-France. En voulant retourner en France, il va à l'aéroport. Il montre le billet et on le guide dans un petit avion à huit places. Il ouvre le passeport du hollandais et comprend que c'est un communiste. Alors que Gilles est aux côtés des fascistes. Il apprend qu'il est en train d'aller à Ibiza avec deux autres communistes qui revendiquent la prise de l'île d'Ibiza.

¹⁸⁰ Drieu la Rochelle a-t-il pensé à ces souvenirs en Argentine ou a-t-il prévu dès 1939 la direction de la NRF ?

Après de longues et dures péripéties, ils arrivent à l'île. Grâce à un accord d'honneur fait dans l'avion, les deux autres aident Walter (Gilles déguisé) à se dissimuler entre les communistes. Il est démasqué assez vite et fuit le camp, il est recueilli par des fascistes qui attaquent l'île et la récupèrent. Gilles recherche les deux hommes avec lesquels il avait un pacte pour les sauver comme promis mais ne peut les retrouver. Il prêche la conciliation entre L'Église et le fascisme pour faire l'unité en Europe et créer un patriotisme contre l'invasion de l'Europe par les Russes. Ils sont attaqués, en pleine conversation, par les communistes. Gilles se cache tout d'abord et décide que mourir dans un trou est ignoble comme destin et sort se battre contre les rouges. Le roman se termine alors que Gilles se dira : « Rien ne se fait que dans le sang. Il faut sans cesse mourir pour sans cesse renaître. »¹⁸¹

Ce résumé relativement détaillé de l'œuvre nous permet de relever toutes les données autofictionnelles liées au moi expérimental du roman en question et en cela il est primordial. Nous allons évoquer les personnages et les lieux qui coïncident avec les éléments de la vie de Drieu dans une autre partie par la suite, et reprendre plus tard, dans une autre partie entière, ce personnage de Gilles Gambier.

Nous pouvons commencer par le groupe Révolte qui est un motif important dans le roman de *Gilles* comme l'étaient les surréalistes dans la vie de Drieu au début des années 1920. Ce groupe donc qui est une parodie et critique assez transparente des surréalistes de France constitue une donnée importante pour la dimension autofictionnelle de l'œuvre. Nous avons déjà expliqué comment et qui fréquentait Drieu dans ce groupe, et comment il s'en est éloigné. Gilles ne ressent rien de nouveau que n'ait ressenti son auteur, il y a une quinzaine d'années. Caël, la tête du groupe Révolte étant un portrait charge d'André Breton qui était, lui, la tête du groupe surréaliste. Et Aragon est représenté, peut-être pas comme un simple participant du groupe Révolte, mais surtout avec moins d'affection et avec une neutralité très peu parodique¹⁸² à travers le personnage de Galant. Ces deux personnages seront mentionnés plus en détails -comme d'autres personnages de ce roman- dans une prochaine sous-partie qui prendra comme sujet les personnages secondaires. Tout de même, ce n'est pas pour autant qu'il faut oublier de dire dans cette sous-partie que tous

¹⁸¹ P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes*, (Gilles) Gallimard, Paris, 2012, p. 1311.

¹⁸² Surtout avec une certaine naïveté qu'accusait Drieu chez Aragon.

les personnages secondaires et les lieux et événements que nous allons mentionner par la suite servent parfaitement au moi expérimental de Drieu la Rochelle. Un lecteur de son temps, ou encore « un lecteur de degré zéro »¹⁸³ comme l'appelle Roland Barthes, peut comprendre assez simplement que le groupe Révolte est en effet le groupe surréaliste ce qui ajoute non seulement à la dimension autofictionnelle de l'œuvre mais aussi renforce le caractère du moi expérimental de Gilles qui se retrouve dans les mêmes milieux et dilemmes que l'auteur.

Il ne faut cependant pas oublier non plus de parler de la dernière partie du roman. Il est intéressant de voir que jusqu'à l'Épilogue, nous lisons des endroits et des personnages qui ont une certaine présence dans la vie de Drieu la Rochelle. En cela, nous pouvons presque parler d'un roman autobiographique si le narrateur portait le nom de l'auteur et si la représentation de ce narrateur-personnage hypothétique était sans ce regard dénigrant fictionnel qui lui est ajouté à plusieurs reprises, ce que nous appelons donc le moi expérimental.

Cependant, dans cette dernière partie du roman, nous lisons un passage qui se passe en Espagne durant la guerre civile espagnole. Drieu étant jamais allé combattre aux côtés de Franco imagine complètement un scénario dans un endroit et avec des événements auxquels il ne s'est pas mêlé. En cela, le roman sort totalement d'une indication de roman autobiographique que nous présentait Lejeune et devient classable librement dans la catégorie d'autofiction. Ce passage où Gilles, déguisé, se trouve volontairement dans l'île d'Ibiza afin de combattre les communistes qui se rebellent contre le régime de Franco est un passage entièrement fictif que Drieu s'est créé. Après avoir rigoureusement étudié la vie de l'auteur, sa passion envers la guerre et l'idée de guerrier du siècle précédent, image qui s'oppose concrètement à l'image de guerrier à laquelle il fait face durant la Première Guerre mondiale, nous pouvons dire que cette guerre moderne pour Drieu est une abomination qui rompt son idéal héroïque. Il semble pourtant pouvoir réaliser sa volonté de mourir comme un guerrier dans cette dernière partie du roman. Selon nous, il serait même possible que Drieu ait créé une fin fictionnelle, une mort fictionnelle en tant que guerrier dans cette œuvre où il a voulu

¹⁸³ Ce concept dans la nouvelle critique de Roland Barthes sert à désigner un lecteur qui possède les connaissances de base pour comprendre une œuvre littéraire : La langue dans laquelle elle est transmise, des connaissances historique, sociologique et culturel concernant l'époque de l'intrigue et enfin une connaissance de la littérature afin de pouvoir comprendre les renvois et les intertextualités.

tout de même faire un portrait de sa génération -et donc de son propre portrait-. Dans *Gilles*, nous ne lisons aucun passage de combat de la Première Guerre mondiale. Ce passage fictif est donc présenté au lecteur, comme le seul passage de combat où l'on voit Gilles, en action, courageux comme son auteur l'a voulu être toute sa vie.

Le fait que ce passage se trouve à la fin peut éventuellement être interprété comme un espoir aussi de finir comme tel. Et à la fin de l'histoire, alors que les communistes reviennent attaquer, Gilles tout d'abord se cachera. C'est un passage significatif où nous observons le regard de Drieu sur le personnage de Gilles et donc sur lui-même. Et puis, il se décidera de ne pas mourir comme un animal effrayé mais comme un guerrier et sort de l'endroit où il se cachait pour combattre. Nous ne lisons pas une scène de mort ni une scène de victoire. Le roman s'achève ainsi : « Il trouva un fusil, alla à une meurtrière et se mit à tirer en s'appliquant »¹⁸⁴ C'est l'acte de courage qui pousse Gilles à sortir de là où il était pour combattre l'ennemi qui importe le plus. En cela, le projet du moi expérimental rechange de façade. Nous retrouvons Gilles, à la fin de l'histoire, comme un guerrier courageux qui s'accorde parfaitement à la lecture de Drieu la Rochelle de Nietzsche. Donc nous voyons qu'à la fin du récit c'est le deuxième Drieu qui gagne le combat contre le premier et montre un espoir envers sa propre être et décadence.

L'intrigue du roman mise à part, afin d'ajouter un dernier élément autofictionnel dans cette sous-partie, Drieu évoque plusieurs fois, dans son journal, ce roman qu'il juge, lui aussi, comme une sorte de témoignage de son temps. Pourtant il ne semble pas être satisfait de son travail, selon ce que nous lisons dans un passage du journal qui date du 3 janvier 1940 :

« Je sais bien que *Gilles* n'est pas un chef-d'œuvre (...) Que vaut *Gilles* ? Il me semble qu'il y a encore les traces de la paresse ; je n'y ai pas assez approfondi mes imaginations psychologiques ni mes thèmes philosophiques. J'ai bâclé l'intrigue de la 2ème et 3ème partie. »¹⁸⁵

Nous y lisons effectivement les doutes de Drieu vis-à-vis de son roman. Cependant, il défendra mieux son œuvre dans la préface qu'il écrira deux ans plus tard,

¹⁸⁴ P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes*, (Gilles) Gallimard, Paris, 2012, p. 1311.

¹⁸⁵ P. D. la Rochelle, *Journal 1939-1945*, éd. J. Hervier, Gallimard, coll. « Témoins », Paris, 1992, p.135.

avec ce peu de recul. Nous pouvons en déduire que le combat entre les deux Drieu ne se termine jamais jusqu'à son suicide, même si un certain optimiste, en faveur du personnage Gilles Gambier bien entendu, semble gagner à la fin de ce roman panoramique. Et il ne faut peut-être pas oublier qu'en traçant ce panorama, durant donc la majorité de l'intrigue, c'est le Drieu pessimiste qui tiendra la plume. En ces termes-là, nous pouvons même juger la fin de ce roman comme inattendu ou choquante.

Les données autofictionnelles sont beaucoup trop nombreuses pour énumérer et être analysées avec rigueur. Nous parlerons, dans notre prochaine partie, du personnage de Gilles, des personnages secondaires et les événements et lieux dans l'œuvre de de Drieu la Rochelle qui nous permettront de faire une analyse plus détaillée du « moi expérimental » sur l'auteur.

B. LES PERSONNAGES, LIEUX ET EVENEMENTS AU SERVICE DU MOI EXPERIMENTAL

« Le secret est de se réjouir de l'imperfection du monde »¹⁸⁶

Nous avons vu jusqu'alors que Gille(s) est un personnage récurrent dans l'œuvre de Pierre Drieu la Rochelle. Mais quelle est l'utilité de ce personnage double de son auteur ? Tout comme un Henry Chinaski pour Charles Bukowski ou un Ferdinand pour Céline, quelle est la raison d'existence de ce personnage qui est la représentation négative de son auteur ? Peut-on retrouver une raison théorique à l'existence de Gilles ou bien est-ce caché dans les fondements de ce nouveau mal du siècle et plus précisément à l'intérieur de Drieu lui-même ?

¹⁸⁶ P. D. la Rochelle, *Interrogation*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1917, p.38.

1. Le personnage de « je » et « il »

Nous retrouvons ce jeu de mot du « je » et « il » dans plusieurs différents aspects dans l'œuvre de Drieu la Rochelle. Un ensemble du « je » et de « il » de l'auteur. Ce personnage en lui, est une étude d'autofictionnalité dans l'œuvre de Drieu comme nous l'avons vu dans la partie précédente. Dans cette partie, nous allons analyser plus en détail ce personnage.

Grover nous explique dans son livre issue de ses recherches personnelles sur Drieu la Rochelle :

« Lorsqu'il se prend lui-même comme modèle, comme c'est le cas des romans et nouvelles où apparaît Gilles, la métamorphose se fait également vers le bas. Drieu choisit les anecdotes les plus désobligeantes pour lui ; même si les faits correspondent bien à la biographie, il leur donne un éclairage qui lui est aussi défavorable que possible. De plus (...) ce héros, pourtant dégradé par rapport à son créateur, se voit offrir dans le comportement d'un comparse un miroir caricatural de ses propres actions. Gilles, au lieu de rejeter la comparaison comme offensante, fait un retour sur lui-même et se demande : 'Au fond, quelle différence y a-t-il entre lui et moi ?' Chaque fois, il descend de plain-pied avec ce semblable, ce frère pour connaître son revers. »¹⁸⁷

Nous retrouvons donc ici aussi cette idée de métamorphose vers le bas. Drieu la Rochelle choisit explicitement tout ce qui est négatif chez lui lorsqu'il crée ses Gilles. Comme l'ajoute Grover, même si les anecdotes correspondent bien à la biographie, l'image que crée Drieu à travers Gilles n'est pas le seul Drieu qui existe et pourtant c'est peut-être la pire version de lui-même. Encore une fois pour reprendre la formule de Grover, Gilles est un héros dégradé par rapport à son créateur. Le Gille de *L'Homme couvert de femmes* avait aussi ces défauts et cependant n'était peut-être pas aussi dégradé -ou du moins pas de la même manière que Gilles-. Gille était au moins un conquérant quant au sujet des femmes. La spécificité masculine très importante pour Drieu. Dans la narration de *Gilles*, l'auteur ne se concentre pas sur cet aspect du personnage même s'il fréquente tout de même plusieurs femmes durant l'intrigue du roman.

¹⁸⁷ F. J. Grover, *drieu la rochelle (1893-1945) vie œuvre témoignage*, Gallimard, Paris 1979, p. 145.

Comme nous pouvons observer dans la citation que nous avons repris du livre de Grover, nous ne sommes pas le seul à relever cet aspect autofictionnel de Drieu qui est assez visible comme il est le cas chez beaucoup de ses contemporains :

« A ne s'en tenir qu'aux trois écrivains entre lesquels il s'est lui-même situé : Céline, Montherlant et Malraux, on peut déjà voir ce qui fait l'originalité de la transposition romanesque chez lui. Il ne laisse filtrer dans ses romans que les éléments négatifs de son expérience, de sa personnalité, de son époque. »¹⁸⁸

C'est une vérité générale que les auteurs de la période de l'entre-deux-guerres parlent très fréquemment d'eux-mêmes dans leurs œuvres. Nous avons élaboré ceci précédemment en analysant quelques exemples. Cependant, nous verrons que la vraie particularité de Drieu est en effet l'évocation à de maintes reprises, comme il le faisait dans son *Journal* aussi, des éléments négatifs de son expérience, de sa personnalité et de son époque comme nous le dit Grover. À la différence du *Journal*, nous voyons beaucoup plus rarement l'éloge de soi que nous avons essayé de montrer à travers des exemples. C'est ce qui nous renvoi encore une fois au moi expérimental de l'auteur qui joue sur plusieurs aspects de sa personne. Grover semble indiquer que dans ce « laboratoire » où il crée de différents moi, Drieu tend plutôt à créer des moi qui ne lui sont pas favorable. Cette affirmation est fortement justifiée à travers les divers exemples sur Gille et Gilles que nous avons tenté de donner jusqu'alors.

Néanmoins, avant de passer aux éléments négatifs relevés par l'auteur dans ses œuvres, nous jugeons nécessaire de voir à travers l'exemple ci-dessous la représentation du moi de Drieu et la conscience des personnages de ce fait. Et bien évidemment, à travers ces personnages, la conscience de l'auteur lui-même :

« C'est agaçant, commença Luc, vous avez toujours l'air de faire allusion à un personnage autre que vous n'êtes. »¹⁸⁹

Nous retrouvons l'intégration de ce phénomène -peut-être pas la dénégation mais surtout le fait de parler d'un autre en parlant de soi- dès la première apparence de Gille avec *L'Homme couvert de femmes*. L'exemple ci-dessus nous prouve ce

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 146.

¹⁸⁹ P. D. la Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1925, p. 158.

phénomène. Nous voyons aussi à travers cet exemple que Drieu aussi en est conscient dès le début. Nous parlerons de la dégradation ou la dénégation de soi dans une prochaine partie plus en détail. Cependant, il est observable que Drieu traite de son propre moi expérimental à travers d'autres personnages du récit.

Pourtant souvenons-nous de la fonction réflexive de Colonna qui la définissait de la manière suivante : « Est mise en abyme, toute œuvre dans l'œuvre, toute œuvre sur l'œuvre ou toute œuvre par l'œuvre. ». Nous voyons que cette citation en question peut être interprétée comme une mise en relief ou donc une mise en abyme du de l'auteur à travers son personnage de Gille.

Cependant, même une lecture très rapide du roman *Gilles* et la biographie de Drieu par Grover et d'Andreu, par exemple, nous permet de relever plusieurs fonctions référentielles : à savoir les dispositifs dans un texte qui l'éloigne de la fiction. La totalité de l'épilogue est un passage vraiment éloigné de l'intrigue où le protagoniste se trouve dans un autre pays sans aucun personnage récurrent des chapitres précédents. Nous lisons cette nouvelle intrigue issue intégralement d'un fait réel qu'est la guerre civile espagnole. Dans cet exemple, ce qui serait à l'envers, c'est le fait que normalement la fonction référentielle nous renvoie à la vie de l'auteur alors que comme nous l'avons précédemment expliqué, ce passage est le seul passage entièrement fictif du roman. Néanmoins, cela n'empêche pas que le fait de la guerre civile espagnole soit réel. La fonction référentielle est ici pour nous un indicateur que Drieu puise de sa vie réelle pour expérimenter sur ses différents moi.

Nous retrouvons évidemment plusieurs éléments qui nous renvoient à la fonction référentielle concernant le personnage de Gilles. L'exemple peut-être le plus évidente est le fait que c'est un ancien soldat qui retourne de la Première Guerre mondiale sans argent ni statut. Ceci, surtout à l'époque où ce roman a été publié, possède une référentialité importante pour Drieu et ces contemporains. C'est un trait de caractère très important pour Drieu. C'est un indigne d'honneur. C'est peut-être pour cela qu'il le placera au fond -et en même temps au milieu- de ces personnages comme Gille, Gilles ou encore le narrateur de *la Comédie de Charleroi*.

Cette guerre qui fournit les fondements surtout du personnage de Gilles -même si nous ne lisons aucun passage qui est consacré au front- possède donc en elle la fonction référentielle ce qui nous montre sans doute que le personnage est entièrement autofictionnel. L'utilité en effet de ce personnage rochelien, pour en revenir à l'objectif de cette partie, est de pouvoir, pour l'auteur, d'expérimenter sa propre existence, de vivre même de différentes existences à travers la fiction. Le lecteur, à travers ce jeu de l'écrivain, a donc la possibilité de lire plusieurs Drieu différents à travers les Gilles : des Drieu que l'auteur a vraiment été, certains qu'il n'a jamais été et d'autres qu'il aurait voulu être.

Nous essayerons maintenant, donc après avoir vu les fonctions référentielles que nous pouvons trouver dans le personnage de Gilles, d'analyser les personnages secondaires et leurs ajouts à l'aspect autofictionnel de l'œuvre de Drieu la Rochelle.

La présence du Groupe Révolte ou encore plusieurs des contemporains de Drieu que nous retrouvons dans le roman Gilles sont des fonctions référentielles ainsi que toutes les femmes du roman que nous retrouvons encore un assez facilement dans la vie de Drieu même s'il change quelques détails. Pauline par exemple ne meurt pas par manque d'attention de la part de Drieu. Nous ne retrouvons non plus aucune preuve qu'elle soit enceinte. Ces ajouts de la part de l'auteur peuvent justement être dû à ce projet littéraire de montrer la pire version de soi de la part de l'auteur. Ce laboratoire du moi donc qui montre au lecteur tout ce qu'il peut détester concernant l'écrivain.

2. Les personnages secondaires au service du moi expérimental

Drieu possède une utilisation très particulière des personnages secondaires. C'est une sorte de Nouveau Roman avant son temps dans ce sens ou plutôt les débuts d'une nouvelle forme de réalisme. Les personnages secondaires ne sont pas vraiment présents. Ils ne sont pas là pour dénoncer une morale dans l'histoire ou pour ajouter des couches supplémentaires afin de rendre le personnage principal plus intéressant¹⁹⁰. C'est, tout comme dans la vie réelle, des personnages que l'on voit quelques fois et

¹⁹⁰ A l'exception peut-être des femmes dans l'intrigue qui servent beaucoup au caractère du héros des personnages.

qui disparaissent par la suite ; ils sont provisoires et ceci possède bien évidemment plusieurs fonctions.

Les parallélismes entre les personnages romanesques de Drieu et les personnes qu'il a connu dans sa vie ne sont pas forcément cachés. C'est surtout dans *Gilles* que nous voyons le plus grand nombre de personnages ressemblant à des personnes que Drieu a connues. André Breton est, par exemple, représenté sous les traits de Caël ; une espèce de chef du groupe Révolte. Aragon est caricaturé à travers le personnage de Galant ; personnage naïf, dans un sens négatif, qui perd la femme qu'il aime au charisme de Gilles. La liste est longue : Gaston Bergery est représenté à travers le personnage de Clérences, Myriam est Colette Jéramec, Rébecca est Elsa Triolet, Preuss est Emmanuel Berl. Et Berthe Santon est Christiane Renault. Cet aspect répétitif de retrouver facilement plusieurs personnages qui ont eu une place relativement importante dans la vie de l'auteur dans ce roman va en parallèle avec le projet de Drieu la Rochelle qui voulait justement écrire avec ce livre, le livre d'une génération. Il n'est que raisonnable qu'il utilise les personnes qu'il a connues de sa propre génération pour faire un tableau justement de cette génération. Ce projet -cette fois-ci consciente vu que l'auteur nous l'explique dans la préface de *Gilles*- sert au moi expérimental comme projet puisque l'auteur fait dans le roman *Gilles*, ce qu'il faisait jusqu'alors avec ces personnages principaux, à travers tout un roman. Il expérimente non seulement sur sa personne mais aussi sa génération pour inventer plusieurs scénarios et se place, avec ses contemporains, dans ces scénarios dont, par exemple, l'intrigue de l'assassinat du père de Paul, président de la République.

Tout d'abord, commençons par Myriam, cette femme issue d'une famille qu'il connaît par son frère qui est un compagnon de guerre de Gilles. Ils se marient sans grand amour, et Gilles reçoit de l'aide financière de cette femme jusqu'à l'Épilogue. Myriam est donc bien clairement une double de Colette Jéramec, la première femme de Drieu, sœur d'André Jéramec¹⁹¹, l'ami de Drieu qui meurt en front. Drieu, tout comme Gilles, vivra plus des aides de Colette¹⁹² même bien après leur divorce que de

¹⁹¹ Nous retrouverons André en tant que qu'ami du narrateur meurt au front. Fils de sa patronne aussi. L'intrigue de la nouvelle tourne autour du corps décédé de ce fils qu'ils recherchent au front après la guerre.

¹⁹² Concernant cela, nous lisons dans *Gilles* : « Seul, l'argent m'a rattaché aux femmes. Je ne crois pas en elles, je ne crois pas qu'elles aient une âme. Aussitôt qu'elles se rapprochent de moi, je fuis,

ces gains littéraires. Comme nous l'avons déjà précisé, Drieu sauvera Colette pendant de l'Occupation.

Même si Dora nous fait penser à la Bérénice Morel d'*Aurélien*, le lien autofictionnel en est autre. Concernant Dora l'américaine, Drieu écrira dans *Gilles* :

« La présence de Dora suspendit la souffrance de Gilles ; il lui en eut une gratitude animale. Ainsi, un homme au dernier degré de la faim dévore de baisers la main ennemie qui lui jette un trognon de pain. »¹⁹³

Ce n'est pas que *l'Homme couvert de femmes* qui a un regard péjoratif envers la femme. Nous voyons les exemples du même regard dans ce roman qui -n'oublions pas- est représentatif de son siècle.

Paul Morel est une représentation assez naïve d'un ami proche de Drieu la Rochelle : Jacques Rigaut. Ce personnage, auquel est consacré une série d'œuvres¹⁹⁴, représenté donc c'est un ami de Drieu qui finit par se suicider. C'est un drogué du milieu extravagant de Paris. Nous avons déjà donné plusieurs détails sur le personnage dans la première partie de notre travail. Ce personnage était représenté, comme il l'était dans le *Feu follet*, roman qui lui est consacré Alain étant sur plusieurs aspects, une copie de Jacques Rigaut. Dans *Gilles*, le personnage de Paul Morel qui est une autre représentation de Rigaut est beaucoup naïf, facilement manipulable et en crise existentielle. La drogue disparaît en tant qu'addiction. À la place, nous trouvons un lien familial avec le président de la République qui est le père de Paul. Nous lisons surtout dans le deuxième chapitre s'intitulant l'Élysée, la manipulation de Paul par le groupe Révolte afin qu'il contribue à un complot d'assassinat contre son père. Cette manipulation confond Paul qui se trouvera dans une clinique psychiatrique (clinique qui est aussi présente dans *Feu follet*). Il retourne à Paris avec Rebecca, une communiste de Russie (qui ressemble d'ailleurs fortement à Elsa Triolet, la Bérénice d'Aragon) avec plusieurs nouvelles idées en tête en faveur du complot organisé envers son père. Il ne pourra cependant pas pouvoir y achever ce qu'on lui demande et se

épouvanté. J'ai peur des femmes, j'ai peur des femmes. » Pierre Drieu la Rochelle, *Œuvres complètes* (Gilles), éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 2012, p.1096.

¹⁹³ Pierre Drieu la Rochelle, *Œuvres complètes* (Gilles), éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 2012, p. 1082.

¹⁹⁴ A savoir *La valise vide*, *Feu follet* et *Adieu à Gonzague*.

suicidera par culpabilité et crise existentielle. La présence de ce personnage dans ce roman est une accusation¹⁹⁵ claire et nette par Drieu aux surréalistes qu'il juge coupables du suicide de Jacques Rigaut. La présence de ce personnage a une fonction référentielle.

Ce groupe Révolte est dirigé par Caël. Le gourou spirituel et actantiel du groupe. Voilà comment est introduit ce groupe Révolte pour la première fois dans le roman :

« Il (Cyrille Galant) était vaguement secrétaire d'un écrivain et s'était complètement acoquiné avec ce Caël. Il était avec lui, après lui, à la tête d'un groupe bizarre qu'on appelait le groupe Révolte, dont l'activité bruyante demeurait vraiment incompréhensible pour Mme Florimond. Était-ce de la littérature ? de la politique ? »¹⁹⁶

Cette introduction qui est intégrée à la présentation pour la première fois du personnage de Cyrille Galant que nous mentionnerons juste après, manque d'éloge et de grand respect. Nous lisons encore sur Caël ces phrases :

« En d'autres termes, Caël a supprimé la syntaxe, la logique, le discours. Il a inventé la parole frénétique, l'extase laïque, l'inspiration athée. Dans les réunions de sa secte, les adeptes entrent en transe et éructent des mots sans suite, qui sont enregistrés par des sténos, imprimés ensuite et considérés comme évangile. C'est encore, si vous voulez, la grève générale de l'esprit. D'ailleurs, le groupe de Caël s'appelle Révolte. (...) Ils n'ont rien inventé, ce sont simplement des derviches, des derviches sans Allah. Et c'est ça, l'avant-garde, la littérature moderne. (...) Ce sont des anarchistes ou des communistes. »¹⁹⁷

Ce passage faisant référence à l'écriture automatique qu'utilisaient les surréalistes, il n'y a pas de doute possible concernant la ressemblance à ces derniers (et ce que reproche Drieu aux surréalistes français) au groupe Révolte, une sorte de parodie donc du groupe surréaliste qui renforce la fonction référentielle dans l'œuvre.

¹⁹⁵ Nous verrons ici une différente approche que ce que l'on voit dans *Feu Follet*. La culpabilité que ressent Drieu s'est probablement transformée à cette accusation qui est visible dans l'intrigue. Le ton de regret que nous retrouverons dans *Adieu à Gonzague* sera totalement absent même si un certain remord peut-être lu entre les lignes de *Gilles*.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 991.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 993.

C'est ainsi que Cyrille Galant est présenté pour la première fois au lecteur, tout comme Caël, dans le début du second chapitre s'intitulant l'Élysée où Drieu introduira l'intrigue politique de l'œuvre :

« Cyrille Galant était le deuxième fils de Mme Florimond. Elle l'avait eu non moins naturellement que le premier, mais d'un vice-président du Sénat qui, marié et père de famille, n'avait pas pu le reconnaître comme M. de Clérences avait fait pour Gilbert. Ce n'était pas son préféré et elle ne s'était guère occupée de son éducation. Cependant, le garçon avait fait preuve des qualités les plus brillantes. Il avait été reçu à Normale tout de suite après la guerre, mais il n'y était pas entré et il s'était jeté dans la plus inquiétante bohème. »¹⁹⁸

C'est grâce à Colette que Drieu connaît Aragon et c'est Aragon qui l'introduit dans le milieu des surréalistes dans la vie réelle alors que dans *Gilles*, le personnage de Cyrille nous est introduit comme un membre du groupe Révolte avant autre chose. On trouve dans l'ouvrage plusieurs débats idéologiques (que nous soupçonnons voir réellement eu lieu entre Drieu et Aragon) entre Gilles et Galant surtout sur l'idée de la révolution qui est défendue par Galant et plusieurs de ceux du groupe Révolte et l'impossibilité de celle-ci (ni de manière marxiste ni d'autre manière du fait de la décadence effondrant l'Europe) par Gilles. Galant, pourtant, se sépare des autres personnages du groupe Révolte par l'affection qu'il ressent, tout comme Gilles, pour Paul. Alors que le groupe dans son ensemble le voit comme un simple outil, Galant est sensible à la santé de Paul. C'était peut-être le seul point en commun qui réunissait ces deux personnages. Après le suicide de Paul Morel qui clôt l'Élysée, dans le chapitre Apocalypse que Gilles et Galant se passeront un court coup de fils pour une dernière fois. Nous ne savons pas si ce coup de fil a vraiment eu lieu durant les événements du 6 Février 1934 :

« Il se rejeta vers les quartiers ouvriers. Qu'allaient faire les communistes ? Il avait en vain supplié quelques chefs de la droite d'entrer en pourparlers avec eux. La dictature franc-maçonne ne pouvait être valablement renversée que par une coalition des jeunes bourgeois et des jeunes ouvriers. Il téléphona à Galant, devenu fonctionnaire communiste, avec qui il était brouillé à mort depuis des années. Une voix pincée lui répondit que seul le prolétariat pouvait faire une révolution et qu'il la ferait à son heure. »¹⁹⁹

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 991.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 1251.

Une version des événements du février 1934 ont lieu dans l'intrigue de cette troisième partie. Dans le passage ci-dessus, Gilles appelle Galant pour lui demander si les prolétaires rejoindront cette tentative de révolution. Il est refusé par Galant et continuera la tentative de regrouper les jeunes au nom de cette cause antiparlementaire.

Il faudra également mentionner dernièrement Carentan qui est une sorte de père pour Gilles²⁰⁰. Le parallélisme est à faire celle non avec le père biologique de Drieu mais le père spirituel auquel il fait plusieurs fois référence durant toute sa vie : le fameux philosophe Friedrich Wilhelm Nietzsche. Il ne faut pas oublier que tout comme Drieu, son personnage aussi porte à côté de lui une copie de *Ainsi parla Zarathoustra* de Nietzsche au front. Ce fait ne fait que renforcer le parallélisme que nous venons de relever.

L'utilité donc des personnages secondaires dans le roman rochelien n'est pas, comme nous l'avons indiqué précédemment, de servir au personnage principal ou avoir une entité et une morale à part. L'utilité des personnages est, en effet, de renforcer et peut-être même agrandir le moi expérimental afin d'inclure dans ce concept toute une génération et d'expérimenter non seulement sur un personnage principal mais à travers tous les personnages de l'intrigue. Le fait que tous les personnages que nous avons cités jusqu'ici ont des fondements dans la vie de Drieu ne fait que de renforcer notre propos.

Nous introduirons maintenant dans une prochaine sous-partie, l'utilité des lieux et événements dans le roman rochelien et tenterons de voir comment ceux-ci servent au moi expérimental.

²⁰⁰ Il faudra peut-être mentionner ici que nous n'avons presque aucune donnée sur la famille de Gilles dans le roman. L'auteur a peut-être voulu libérer son personnage de toute donnée fondamentalement autobiographique et a voulu plutôt souligner une sorte de déterminisme qui est issu de la société dans laquelle il se trouve.

3. L'utilité des lieux et des événements dans le cadre du moi expérimental

Il est intéressant de voir que ces liens ne se limitent au personnage principal ni même aux personnages secondaires du récit. Nous retrouverons dans plusieurs des œuvres de Drieu la Rochelle des événements et des lieux qui possèdent le même type de lien. Avant de passer aux Gille/Gilles, mentionnons un endroit que nous avons précédemment évoqué : Saint-Vincent-de-Paul, lieu dans le roman *Rêveuse Bourgeoisie* :

« L'appartement des Ligneul donnait sur une de ces rues désertes qui forment un îlot fort étroit de relative solitude autour de l'église Saint-Vincent-de-Paul. »²⁰¹

Nous avons déjà relevé une version plus longue de cette citation qui explique plus en détails la relation de cette ville avec la famille Ligneul. La famille, tout comme la famille de Drieu, vit dans cette ville. Ce parallélisme est indéniablement une fonction de référentialité.

Il est aussi possible de voir dans *la Comédie de Charleroi* que tous les fronts qui s'y trouvent dans les trois premières nouvelles (l'intrigue des trois dernières nouvelles ne possèdent pas de front même si elles se concentrent sur la guerre en termes général). La première nouvelle donnant le nom au recueil, comme son nom l'indique, évoque à plusieurs reprises, avec des retours en arrière, le front de Charleroi. Dans ce front le fameux cri que nous avons déjà mentionné dans notre première partie est peut-être l'élément le plus important de ce recueil de nouvelles concernant notre travail.

« J'ai senti à ce moment l'unité de la vie. Même geste pour manger et pour aimer, pour agir et pour penser, pour vivre et pour mourir. Je ne pouvais pas vouloir vivre, sans vouloir mourir. Je ne pouvais pas à vivre en plein, d'un seul coup, sans demander à mourir, sans accepter l'épuisement. (...) Je criais. J'agissais. »²⁰²

²⁰¹ P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes (Rêveuse Bourgeoisie)*, éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 2012 p. 584.

²⁰² P. D. la Rochelle, *Œuvres complètes (La Comédie de Charleroi)*, éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 2012 p. 386.

C'est un passage où nous voyons le personnage principal/narrateur puissant et courageux et pourtant il ne dira jamais clairement pendant la narration que c'est par la volonté de puissance ou par courage qu'il a guidé plusieurs hommes au combat. Il devra au contraire faire face à une déception contre cette action. L'ennemi ne chargera pas et restera derrière son arme dans son tranché :

« Il n'y avait rien ni personne en face de nous. Personne ne se levait en face de nous. Il y avait même un ralentissement de feu, un étonnement. (...) Cette guerre moderne, cette guerre de fer et non de muscle. Cette guerre de science et non d'art.(...) Cette guerre faite par tout le monde, sauf par ceux qui la faisaient. Personne n'a vaincu cette guerre. »²⁰³

Nous pouvons peut-être déduire que c'est surtout avec cette frustration qu'il a ressenti à Charleroi que Drieu détestera la guerre moderne et fera l'éloge de la guerre ancienne qu'il n'a pourtant jamais connu.

Nous lisons des lignes très semblables dans les deux autres nouvelles qui la suivent. *Le Chien de l'écriture* se concentrant sur Verdun et *Le Voyage aux Dardanelles* se concentrant sur le front des Dardanelles comme présente aussi un même type de narrateur sans nom qui ressemble parfaitement à son auteur. Les lieux de ces nouvelles, tout comme Charleroi, sont des fronts dans lesquels Drieu s'est trouvé réellement durant la Première Guerre mondiale. Ces villes représentent cette guerre moderne où l'individu se perd complètement. Le Paris, pour un ancien soldat aux années 1920, est la présence d'un lieu spatio-temporel qui fait allusion à l'expansion du moi expérimental, à l'excès des personnages secondaires, à travers lieux réels. L'existence même de ce lieu a une référentialité énorme sur plusieurs anciens soldats lors de la publication du roman.

Paris, surtout dans le premier et le second chapitre de *Gilles*, possède de la même manière un effet important. Elle représente le retour de la guerre. Ce retour de la guerre pour un soldat veut dire plusieurs choses. Une société qui n'a pas vraiment été affectée par la guerre, le manque d'argent et de statut et ainsi de suite. Gilles, retournant de la guerre, d'un combat physique -même si son auteur ne voudra pas

²⁰³ *Ibid.*, p. 386-387.

l'admettre- se retrouve à Paris, au milieu d'un combat social. C'est ce combat inattendu qui guidera Gilles une première fois chez les Faubourg où il se trouvera en fin de compte dans un mariage sans amour et qui a un but financier. Et puis encore deuxièmement (aux débuts du second chapitre) en plein milieu du groupe Révolte - qu'il finira par haïr- et avec ce groupe donc au milieu d'un complot contre le président de la République et du suicide de son ami. Le retour de la guerre ne représente rien de bon. Ni pour Gilles ni pour Drieu puisque les événements sont parfaitement parallèles jusqu'ici. Cette expansion de l'espace spatio-temporel au service du moi expérimental est aussi bien valable pour les tranchés mentionnés au-dessus.

Nous avons déjà dit que Drieu refusa la Légion d'honneur avant même que celle-ci lui soit décerné. Nous lisons ironiquement dans la première page du troisième chapitre de Gilles cette phrase :

« Gilles Gambier envoya sa démission au ministère des Affaires étrangères. Il le fit d'une minute à l'autre, sans aucune hésitation : il ne s'était jamais considéré que comme un passant dans ce lieu. Jamais un instant il n'avait pu se croire défini par le terme fonctionnaire. La notion de retraite lui semblait aussi insipide que celle de Légion d'honneur. »²⁰⁴

Cette dégradation de la Légion d'honneur peut se lire aussi, comme une allusion aux faits réels. Cependant, il s'agit ici, selon nous, plutôt d'une fonction figurative. La mention de ceci nous renvoie à la vie de l'auteur que parce que nous la connaissons très bien même si une intrigue particulière ne nous est pas racontée sur la Légion d'honneur.

Nous voyons aussi dans le même chapitre s'intitulant L'Apocalypse la mention des événements du 6 février. Gilles, politiquement engagé comme son auteur, recrutera des jeunes afin de protester contre le gouvernement. La mention même de cet événement qui est aujourd'hui inscrite comme la première -et peut-être la seule- tentative de révolution intentée par la droite en France nous renvoie au protocole modal de Colonna. Nous nous plaçons dans un contexte très particulier avec la mention de cet événement. Ce contexte, parmi tout le bagage politique qu'elle engendre, est réel.

²⁰⁴ Pierre Drieu la Rochelle, *Œuvres complètes*, (Gilles) éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 2012, p. 1174.

C'est un événement réel dans l'histoire de France et en cela est un exemple parfait de fonction référentielle.

La dernière partie s'intitulant L'Épilogue relève aussi, selon nous, une fonction figurative. Nous savons que Drieu n'a pas réellement participé à la guerre civile espagnole, même s'il en a beaucoup parlé durant jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Pourtant nous ne nous en doutons pas qu'il s'est imaginé dans cette guerre en héros. Il ne faut cependant pas oublier qu'il avait presque 45 ans au début de cette guerre et presque 50 à la fin, alors qu'il rédigea *Gilles*. C'est donc peut-être par crainte de vieillesse qu'il n'a pas fait la guerre aux côtés de Franco, mais étant l'homme d'action qu'il a été et surtout celui qu'il a voulu être, nous jugeons que c'est par fantaisie autofictionnelle, par manque de combat et par volonté guerrière qu'il a écrit ce dernier passage. Et même s'il est complètement fictionnel, nous pouvons déduire -aussi en nous aidant du fait que la guerre civile en question a réellement eu lieu- que ce chapitre relève de la fonction figurative.

Nous pouvons dire, en guise de conclusion de cette partie que toutes les fonctions du domaine de l'autofiction que nous avons relevé jusqu'à maintenant servent un but. A chaque fois, nous avons vu le lien de la fiction et de la vie réel. Même s'il a été possible parfois de voir que le lien était étroite ou ambiguë ou même caché, l'existence même de ce lien a renforçait le concept du moi expérimental. Ceci à travers tout d'abord les personnages principaux dont Gille et Gilles. Puis à travers les personnages secondaires qui ont tous un lien mineur ou majeur avec l'existence réel de l'auteur, mais qui se différencie tout de même de celle-ci pour renforcer le projet du moi expérimental en l'étendant sur toute une génération et dernièrement à travers les événements et lieux qui servent eux aussi en fin de compte à agrandir l'existence de moi expérimental en lui donnant une existence spatiale qui lui fait gagner une existence plus réelle dans les yeux du lecteur

C. LES DISTINCTIONS ENTRE L'HOMME ET L'ŒUVRE

« Ô harmonie, où es-tu ? »²⁰⁵

1. La dénegation dans le cadre du moi expérimental

Comme nous avons essayé de montrer jusqu'ici, l'œuvre de Pierre Drieu la Rochelle n'est vraiment pas dissociée de sa personne. Dans la préface de la réédition du *Jeune Européen*, Dominique Desanti souligne la nouveauté de cette œuvre par ces mots :

« Par contre, *Le Jeune Européen*, ce documythe, sonne encore insolite et pur au bout du demi-siècle. Drieu en a conscience. Il sait qu'il y a confessé son for intérieur, exprimé selon un mode raffiné de transcription littéraire. Lui qui souvent assurait aux critiques que son livre frais paru n'était pas encore le Livre, et qu'ils feraient mieux d'attendre le prochain (conseil qu'ils suivaient volontiers), gardera sa tendresse à cette œuvre-ci. Il sait la nouveauté de son mélange explosif, de son vécu-rêvé, de son mentir-vrai, de son émotion-pensée. »²⁰⁶

Selon Desanti sa nouveauté réside, en effet, dans le fait que ce soit un mélange de son vécu-rêvé, comme nous avons insisté dans notre travail. C'est toujours cette nouveauté de l'œuvre de Drieu la Rochelle, non seulement pour son époque, mais aussi pour la nôtre qui accueille l'autofiction comme une nouveauté dans les genres littéraires, qui nous a incité à analyser l'œuvre fictive de Drieu dans la perspective de la théorie de l'autofiction. Du reste nous retrouvons plusieurs données comme les personnages notamment les Gille-s, événements et les lieux communs qui nous renvoient à la réalité de l'auteur et de son époque. Nous constatons également de nombreux éléments complètement fictifs dans l'œuvre de l'auteur comme la participation de Gilles, dans L'Épilogue du roman à la guerre civile espagnole que Drieu a suivi depuis des journaux de Paris.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 955.

²⁰⁶ P.D. la Rochelle, *Le Jeune Européen*, préface D. Desanti, Gallimard, Paris, 1978, p.8

Le terme de documythe peut être considéré comme une différente appellation de moi expérimental. Il nous renvoi à cette idée qui considère la littérature comme un laboratoire dans lequel Drieu expérimente la possibilité des actions hypothétiques à travers des histoires multiples. Nous avons déjà constaté que Drieu avait préféré prêter à ses personnages plutôt ses traits négatifs. On peut dire que ce dénigrement de soi, qui distingue Drieu de ses contemporains, constitue la singularité d'une certaine autofiction chez lui. Desanti définit le concept du documythe, tout en dénonçant que ceci est un néologisme, dans les premières pages de la même préface :

« Est un documythe, un document mythique, des mémoires fictifs, où l'auteur dit son tréfonds en s'accordant un fantasme d'enfance, d'origine, de métier. Chez l'écrivain l'imaginaire prend une réalité plus intense, plus pressante que les faits de l'*État Civil* (Drieu s'était dès 1922 délivré, dans *État civil* précisément, de la réinterprétation des faits de son enfance, qu'il reprendra, en 1937, dans un roman à la fois autobiographique et fantasmé, *Rêveuse bourgeoisie*). »²⁰⁷

Il ne nous est pas facile de retrouver ce concept ni chez Céline, qui place un « je » narrateur et qui fait parler son personnage pour qu'il raconte son histoire, ni chez Aragon ou Malraux, qui placeront leurs narrateurs majoritairement à un point de vue omniscient et raconterons avec un projet plutôt réaliste, les ressentis de leur personnage. Montherlant, tout comme Céline, placera aussi un « je » et même s'il sépare son narrateur et son protagoniste, nous lisons un éloge masculin dans la plupart du temps -surtout dans le cas d'Henry Montherlant-. Ce regard péjoratif qui fait des personnages des prototype d'anti-héros qui manquent de charisme ou qui manquent la provocation d'un certain mimétisme de la part du lecteur.

Le personnage de Cyrille Galant, la réincarnation d'Aragon dans le roman *Gilles* dira sur lui :

« Et Gambier qui m'avait annoncé un ennemi. Il n'est pas plus mon ennemi qu'il n'est son ami. Cette brute est très féminine. »

Jusqu'alors nous avons vu que pour Drieu, le caractère féminin ne peut représenter que la faiblesse. Il parle de quelques femmes qu'il respecte à cause de leur

²⁰⁷ *Ibid.*, p.2

caractère masculin mais jamais d'hommes à caractère féminin pour qu'il ressent quoi que ce soit de positif. Pour l'auteur, ce reproche venant de lui-même à travers le personnage de Galant qui est en quelques sortes un Aragon fictif, est une preuve parfaite d'un dénigrement de lui-même selon ses propres critères. De surplus, nous lisons un dénigrement de soi, ou du moins d'une image de soi, dans l'œuvre littéraire de l'auteur ce qui renforce l'idée de du moi expérimental.

Il ne faut pas oublier tout de même que ce dénigrement n'est pas constant même s'il est récurrent. Nous lisons par exemple dans la première page de la préface de du roman *Gilles* :

« Je me suis trouvé comme tous les autres écrivains contemporains devant un fait écrasant : la décadence. Tous ont dû se défendre et réagir, chacun à sa manière, contre ce fait. Mais aucun comme moi -sauf Céline- n'en a eu la conscience claire. »²⁰⁸

Et en effet cette citation coïncide parfaitement au cas de Drieu qui se nommait prophète dans son propre journal. Ce n'est pas pour autant qu'il nous faut laisser passer une récurrente négation du personnage de Gilles par son semblable, son frère qu'est son auteur. Pourtant, il nous faut signaler avant de clore cette sous partie qu'on peut trouver, dans son œuvre, le Drieu qui fait son propre éloge, tout comme le Drieu qui se dénigre. C'est pour cette raison, d'ailleurs, que nous jugeons l'auteur digne d'intérêt. C'est ce complexe homonyme de son propre caractère et sa représentation qui rendent l'analyse autofictionnelle de Drieu la Rochelle très intéressant et surtout très différente des autres analyses qui se contentent d'un simple repérage d'un ensemble de données entre l'œuvre et la vie d'un auteur quelconque d'une certaine époque.

Nous avons évoqué la dénigration de l'auteur par lui-même dans cette sous-partie. Pourtant, comme nous avons déjà voulu l'expliquer, la vie d'un individu n'est pas qu'une seule dimension. Elle n'est pas forcément simple à comprendre dans la majorité des cas. Drieu la Rochelle non plus n'a pas vécu une vie simple à comprendre, en une seule dimension. Nous verrons l'une des contradictions dans la prière d'insérer de son roman *Gilles*.

²⁰⁸ Pierre Drieu la Rochelle, *Œuvres complètes*, (Gilles) éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 2012, p. 820.

Avant la préface rédigée en 1942, nous retrouvons donc une prière d'insérer en guise de préface au début du roman. C'est la publication du 1939 et nous lisons dans cette note du début ces lignes :

« Une prière d'insérer est difficile à rédiger par le romancier s'il sait que la critique la lira comme une préface. En effet, un roman n'admet pas de préface. Il ne peut que se suffire à lui-même. De quoi parlerait le romancier dans sa préface ? De ses intentions. Mais il en a eu cent ou il n'en a aucune. Un roman c'est une histoire ; et voilà tout. Le titre même ne doit rien signifier. Il ne doit pas indiquer un sens alors que l'œuvre est écrite en tous sens. Ce n'est pas dépecer son livre, mais aux critiques. »²⁰⁹

Il est justement paradoxal qu'un homme qui présente les points les plus négatifs de sa personne, de ses expériences, de son vécu et qui, en plus, a écrit une première sorte de préface où il dénonce entre les lignes la défense que se fait un auteur au début d'un roman puisse écrire une préface dans laquelle il se défende. Il est peut-être encore plus paradoxal que le roman auquel cette préface est attachée est le roman où il présente une entité tout à fait dénigrante de son image fictionnelle. Nous avons vu ce double caractère de Drieu qui, dans le cadre du moi expérimental se présente en une certaine manière. C'est justement à cause de toutes ces complexités qu'il nous faut maintenant parler de la postérité et de voir comment Drieu la Rochelle, cet auteur difficile à comprendre en soi, encore plus difficile à comprendre à travers ses œuvres, a été lu.

2. La lecture posthume de Drieu la Rochelle ; les fruits du moi expérimental

La prière d'insérer que nous avons relevée à la fin de la sous-partie précédente est en effet un phénomène intéressant pour comprendre la lecture de la postérité et surtout des critiques.

Ceci est intéressant parce qu'à travers ce phénomène nous voyons que Pierre Drieu la Rochelle à qui les critiques aiment beaucoup attacher des étiquettes. Comme

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 1330-1331.

nous l'avons dit dans l'introduction de ce travail, c'est un homme qui change d'avis, qui change de positionnement sur des sujets comme les préfaces aussi bien que sur des sujets comme la religion, les communistes, Hitler ou Staline etc. Nous avons pu voir des exemples concernant chacun de ces thèmes. Cette interchangeabilité de l'homme en tant que concept est un concept qu'il nous faut garder dans notre esprit en commençant cette sous-partie où nous parlerons de la réception de Drieu qui se laissera, malgré lui, aux mains des critiques après son suicide.

Dès le 16 mars 1945, le lendemain du suicide de Pierre Drieu la Rochelle la rumeur selon laquelle il s'est suicidé par peur de n'être pas jugé dans les procès où l'on allait juger les collaborationnistes s'est répandue dans Paris. Cette rumeur restera longtemps la vérité générale jusqu'aux années 1970-1980 où on commence à enfin voir des travaux de recherche²¹⁰ sur l'auteur. Ce sont ces travaux qui motivent, *a priori*, la relecture de l'auteur.

Grover, avec Andreu, un des chercheurs qui s'est exceptionnellement intéressé à Drieu la Rochelle, évoquera dans son travail personnel l'idée d'un Drieu mythique. Ce mot est surtout utilisé pour pouvoir montrer qu'il présente de différents Drieu pour chaque lecteur de Drieu la Rochelle. Nous pouvons, comme il le dit dans son contexte, juger donc que pour chaque critique Drieu la Rochelle change d'aspect et de caractère. Voici le passage en question :

« Si l'on juge par les critiques qui ont parlé des romans de Drieu, chaque lecteur se crée une sorte de super-personnage, un Drieu mythique qui domine et dépasse chacune des incarnations dans laquelle il se reflète. »²¹¹

Ce terme de mythe qui revient très souvent chez Grover et chez Desanti est intéressant. Ce terme utilisé à plusieurs reprises aussi dans le travail biographique de Grover et d'Andreu montre que tout lecteur avisé doit voir dans l'œuvre de Drieu un certain mensonge. Ce mensonge change de lecteur en lecteur selon Grover, mais il est toujours là pour supporter ce super-personnage. Néanmoins, le mot « super » utilisé en tant que préfixe ici n'est pas à comprendre comme « une meilleure version de Drieu ». Au contraire, comme nous avons précédemment vu, et comme le dit aussi

²¹⁰ Nous sous-entendons évidemment les travaux de Frédéric Grover et de Pierre Andreu. Travaux qu'ils ont faits ensemble et de manière séparée que nous avons plusieurs fois cités.

²¹¹ F.J. Grover, *drieu la rochelle (1893-1945)*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1979, p.141.

Grover²¹², nous verrons les éléments négatifs de l'expérience et de la personnalité de l'auteur. Le préfixe « super » doit donc être compris comme une différente version de Drieu. Une version mythique qu'il s'est créé lui-même.

Cette lecture de Drieu est assez répandue parmi ces contemporains. Ce sont à partir des entretiens avec les contemporains de Drieu que Grover arrivera aussi à l'idée du moi qui est utilisé comme laboratoire d'expérience dans l'œuvre de Drieu.

Cette lecture permettra aussi de voir les contributions de Drieu la Rochelle au genre de l'autofiction. Nous verrons ce nouveau type de personnage qui est, en réalité le double de l'auteur comme l'est tout œuvre encadrée par l'espace autobiographique que nous introduit Lejeune. Et cependant, comparé à toutes ces œuvres, la particularité de Drieu, sans égo et probablement malgré lui, est de mettre en place, une image de soi qui est fortement problématique. Tout en correspondant à sa propre biographie, il choisit les anecdotes les plus dégradantes et se dénigre à plusieurs reprises à travers le personnage de Gilles.

L'étude que nous avons fait jusqu'ici avait le but de montrer au lecteur que Gilles est une nouveauté littéraire qui a été suivie par beaucoup après la mort de l'auteur. Même si nous ne pouvons pas observer de lecture directe, nous repérons une tentative de mettre en place de nouveaux personnages loin de charisme traditionnel (et qui ont pourtant un nouveau type de charisme) avec l'image du héros traditionnel dans la génération du beat²¹³ aux Etats-Unis durant les années 1960. Nous savons qu'ils ont lu Céline²¹⁴ et l'influence de Drieu sur cette génération est donc probable.

De toute façon, pour voir l'influence de Drieu la Rochelle, il ne faut pas aller très loin. La génération des écrivains français d'après la Seconde Guerre mondiale inventera dans leurs œuvres beaucoup d'anti-héros. Peut-être, dans cette génération nous ne retrouvons pas des personnages qui sont directement créés à l'image de leurs créateurs. En revanche ce type de personnage qui n'est pas « intéressant » au sens

²¹² *Ibid.*, p. 146.

²¹³ Génération célèbre avec l'utilisation de la littérature du moi après les crises financières que subit les Etats-Unis. Ces auteurs représentent la génération que ne croit plus au rêve américain.

²¹⁴ Jack Kerouac, Allen Ginsberg et Charles Bukowski le citeront à plusieurs reprises dans leurs interviews télévisés.

classique du terme, qui est un blasphème comparé aux héros élogieux de la Grèce Antique, et qui est vagabond dans un sens existentiel, se placera comme canon esthétique dans la littérature d'Après-Guerre. Nous pouvons voir les influences directes de ce type de personnage dans *l'Étranger* d'Albert Camus ou *la Nausée* de Sartre. Exemples qui nous suffisent, du fait de leurs célébrités et de leur impact dans la littérature mondiale, pour en déduire l'avènement d'un certain canon esthétique.

Nous trouvons néanmoins, un grand nombre de critiques de la part des écrivains qui viennent de la tradition d'après la Seconde Guerre mondiale et qui librement jugent et condamne les auteurs collaborationnistes par des accusations morales :

« Il est curieux de voir que les écrivains tels que Céline, Drieu la Rochelle, ceux dont la vie ne pouvait en aucun cas servir d'exemple à ce sujet, prônaient les joies de la famille. Leur antisémitisme s'accompagne généralement d'un certain mépris pour la femme émancipée, pour l'intellectuelle, d'un antiféminisme qui relègue la compagne au foyer et au repos guerrier. Nous avons là une preuve supplémentaire du complexe d'infériorité chez les hommes qui ne se sentent forts qu'en rendant autrui esclave. Le principal obstacle à cette régénération, c'est le Juif, maître de l'argent. »²¹⁵

Ces accusations sont bien évidemment judicieuses. Nous avons vu que l'approche contre les Juifs et les femmes dans l'œuvre de Drieu la Rochelle était fortement dégradante. Nous avons aussi vu, surtout à travers le Journal, que le regard de Drieu envers les femmes et les juifs est, lui aussi, dégradant. Cependant, cette génération qui découpe et ne relève que le péjoratif chez les auteurs collaborationnistes suivent l'école de Sartre.

Nous entendons par cette école, l'école qui a jugé les collaborationnistes comme des traîtres de la patrie et rien d'autre. Ces hommes étaient pour certain l'image du mal et de la vraie décadence du monde. En guise d'exemple, voici ce que Jean-Paul Sartre écrit dans une lettre non signée :

²¹⁵C. Wardi et M-F. Guyard, *Le Juif dans le roman français (1933-1948)*, éditions A. G. Nizet, Paris, 1973, p.38.

« Rentré chez lui, il fallut bien qu'il fit cette découverte scandaleuse : il ne pensait rien, il ne sentait rien, il n'aimait rien. Il était lâche et mou, sans ressort physique ni moral, une 'valise vide'. Son premier mouvement fut de s'enfuir. Il fait la fête, il prit la drogue, tout cela modérément par pauvreté de sang. Et puis, au moment où sa stupeur haineuse devant lui-même menaçait de tourner au tragique, il trouva le truc pour se supporter : ce n'était pas sa faute s'il était un mauvais garçon dans un corps d'homme. C'est que notre époque était celle des grandes faillites. 'Je me suis trouvé, écrit-il, devant un fait écrasant : celui de la décadence. »²¹⁶

Après avoir lu la version intégrale qui se trouve dans la note en bas de page, il nous est clair que Drieu n'a jamais pu s'entendre ni avec les communistes de son époque, ni n'aurait-il pu s'entendre apparemment avec ceux qui les succèdent. Autant les reproches faits à Drieu, à Céline ou Montherlant concernant la misogynie ou l'antisémitisme de ces auteurs sont rationnellement fondés, les reproches concernant la lâcheté de ces écrivains qui ont « fait la guerre pour rire » semble ne pas être possible vu leur biographie. Chacun avait, en quelques sortes, ses propres raisons pour faire la guerre et celui de Drieu était d'être un chef, un guerrier, un homme d'action. L'attaque menée par Sartre contre Drieu et ses semblables est une attaque de la nouvelle génération menée contre une partie de l'ancienne.²¹⁷

Il y a eu, cependant, une croyance selon laquelle Drieu était l'Alain du *Feu follet*. C'est la raison pour laquelle Sartre dira dans cette lettre et ailleurs que Drieu était un drogué. L'auteur, s'étant inspiré majoritairement de sa personne dans plusieurs de ses œuvres comme nous avons tenté de l'expliquer précédemment, sa tentative de

²¹⁶Repris de F.J. Grover, *drieu la rochelle (1893-1945)*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1979 p. 203-204, voici la version intégrale : *C'est un long type triste, au crâne énorme et bosselé avec un visage fané de jeune homme qui n'a pas su vieillir. Il a, comme Montherlant, fait la guerre pour rire en 1914. Ses protecteurs bien placés l'envoient au front quand il le leur demandait et l'en retiraient dès qu'il craignait de s'y ennuyer. Pour finir, il revient parmi les femmes et s'y ennuya davantage encore. Les feux d'artifice du front l'avaient empêché quelque temps de prêter attention à lui-même. Rentré chez lui, il fallut bien qu'il fit cette découverte scandaleuse : il ne pensait rien, il ne sentait rien, il n'aimait rien. Il était lâche et mou, sans ressort physique ni moral, une 'valise vide'. Son premier mouvement fut de s'enfuir. Il fait la fête, il prit la drogue, tout cela modérément par pauvreté de sang. Et puis, au moment où sa stupeur haineuse devant lui-même menaçait de tourner au tragique, il trouva le truc pour se supporter : ce n'était pas sa faute s'il était un mauvais garçon dans un corps d'homme. C'est que notre époque était celle des grandes faillites. 'Je me suis trouvé, écrit-il, devant un fait écrasant : celui de la décadence'. Voilà du bon travail. Il est toujours plus agréable d'être la victime innocente d'un cataclysme social que tout simplement un individu qui s'est raté lui-même. Ainsi entre 1914 et 1918 des millions de paysans et d'ouvriers français se faisaient tuer pour défendre leur sol, entre 1918 et 1919 des millions de paysans et d'ouvriers français tentaient de vivre courageusement, patiemment. Mais M. Drieu la Rochelle qui s'ennuyait, déclarait que la France avait fait faillite.*

²¹⁷ Malraux dira de la nouvelle génération qu'elle ne peut pas écrire. Sartre, s'opposant à cette idée au début, finira par être d'accord après la Seconde Guerre mondiale même s'il n'a pas vraiment été soldat comme l'ont été ceux de 14-18. Pour plus d'information concernant la relation de Malraux et de Sartre l'article : E. Bezci, *Düşman Kardeşler ya da Sartre Malraux'yu nasıl okudu*, Frankofoni, sayı :30, 2017.

biographie fictive de Jacques Rigaut n'a pas été comprise et on a cru que Drieu, comme Alain, était un drogué alors que nous n'avons aucune preuve, même avec le recul que nous possédons aujourd'hui, venant justifier cette rumeur. Au contraire, le lien entre Alain et Jacques Rigault est facilement repérable. Par ailleurs, nous avons vu jusqu'ici que Drieu se met à plusieurs reprises au centre de la narration à travers son personnage principal qui vit ce que son auteur a vécu et qui expérimente ce qu'il n'a pas vécu. La confusion de ce type ne peut qu'être naturel considérant le projet du moi expérimental dénigrant de Drieu la Rochelle.

La décadence et la faillite de l'Europe dont parle Drieu est une détection du nouveau mal de siècle qu'évoqueront aussi ses contemporains (dont surtout Malraux). Sartre critiquera cette idée aussi. C'est surtout à travers ce reproche que relève Sartre qui nous prouve qu'une génération éprouve souvent de la difficulté à comprendre celle qui la précède. Sartre n'a pas su comprendre toutes les conjonctures qui ont poussé cette génération à la Première Guerre mondiale et tout ce que ces anciens soldats ont subi au retour de cette guerre. Ainsi il dira : « ils ont fait la guerre pour rire ». Cependant, la haine contre la génération précédente est, comme nous l'avons vu pour la génération de Drieu, assez récurrente et cette génération qui a beaucoup vu et beaucoup souffert est en effet une génération difficile à comprendre surtout pour ceux qui sont devenu résistants après la fin de la Seconde Guerre mondiale.

C'est particulièrement, et surtout avec l'intellect français sous l'influence majeure de Jean-Paul Sartre qui a vécu plus que ces contemporains, que nous avons lu les collaborationnistes dont Drieu la Rochelle. Nous avons pourtant vu une nouvelle approche avec les recherches de Grover et d'Andreu qui ont pu faire des entretiens avec les personnes qui ont connu Drieu avant sa mort. Cela a permis l'émergence d'une nouvelle perspective envers l'auteur. Les réactionnaires sont de plus en plus en relus, vers la fin du siècle, ce qui permet même donc dès le XXIème siècle, une tentative de réhabilitation de ces auteurs.

Nous avons pourtant vu jusqu'alors que Drieu, tout en inventant des images littéraires, s'est dénigré pendant plusieurs années. Ce moi expérimental allait bien évidemment avoir des conséquences. C'est exactement ce moi expérimental qui distingue les deux lectures de Drieu. D'un côté ses contemporains qui le connaissaient et donc qui ont su voir la différence entre l'homme et son œuvre. Et une deuxième lecture de Drieu par cette nouvelle génération -et les générations qui suivent- qui ont

connus Drieu la Rochelle à travers son moi expérimental et l'ont jugé naturellement à travers ce dernier.

Nous observons donc jusqu'aux années 1980, deux lectures de Drieu, phénomène qui ne changera pas jusqu'à nos jours. En revanche, ce que nous verrons de nos jours, c'est une volonté de réhabiliter certains auteurs comme Drieu la Rochelle²¹⁸. Le projet de publier l'auteur dans les éditions de la Pléiade est un exemple parmi d'autres. Et pourtant ce projet sert à mettre Drieu dans une espèce de mi-Panthéon tellement la série est prestigieuse.

L'introduction écrite par Jean François Louette à cette édition mentionnée est pourtant déroutante. Par ailleurs, nous ne retrouverons pas les récits « problématiques » de l'auteur dans l'édition de la Pléiade qui, normalement a pour coutume publier les œuvres complète. Aujourd'hui douze ans après cette publication, un deuxième tome consacré à Drieu n'a toujours pas fait suite au premier. La sélection des œuvres publiée dans cette édition est faite sur le critère de la qualité littéraire des œuvres.

Cependant dans le cas de l'édition consacrée à Drieu le choix semble reposer davantage sur un critère idéologique. L'absence de *L'homme couvert de femme*, étant le premier roman de l'auteur, ne semble pouvoir être justifiée que par le caractère misogynie de cette œuvre de l'auteur. Le seul texte qui peut être considéré comme problématique est *Gilles* à cause de la dernière partie. Et, même si ce roman est présent dans la Pléiade, le dossier qui lui est consacré est constitué seulement de quelques passages non publiés et sans aucun autre véritable travail éditorial alors que pour *la Comédie de Charleroi*, qui est texte beaucoup moins problématique du point de vue moral, plusieurs pages de travail éditorial se trouvent dans le dossier. Il ne faut aussi pas oublier que, dans l'introduction de Louette, nous ne retrouvons pas les traces du regard de Drieu envers les femmes et les juifs. Alors que la préface de Hervier qu'il rédige pour la publication du journal en 1992 est beaucoup plus intégrale et présente l'auteur comme il l'est ; avec ses défauts. Il est pourtant curieux de ne pas pouvoir lire dans l'introduction de la Pléiade, tous ces aspects sur l'auteur. Et le choix des œuvres

²¹⁸ Par « comme Drieu la Rochelle » nous sous-entendons les auteurs de la droite. Nous avons par exemple retrouvé trois romans intacts de Louis Ferdinand Céline qui ont été perdus jusqu'à il y a deux ans et Gallimard l'a publié dans la NRF. Les éditions Gallimard travaillent maintenant à une réédition des pléiades de Céline. Nous avons aussi vu en 2021, Michel Houellebecq, un auteur ouvertement xénophobe et misogyne être accueilli par la Sorbonne.

publiées dans le tome²¹⁹ est aussi à réfléchir. En ce sens, cette publication, dans laquelle il manque plusieurs œuvres sans même compter les ouvrages autobiographiques, semble être incomplet.

Il nous faut donc voir que la publication de Drieu dans la Pléiade comme une tentative de réhabilitation de l'auteur et de comme un projet de l'élever parmi les œuvres considérées comme des classiques de la littérature française. Pourtant, le but de ce projet est-il vraiment de lire ou relire Drieu la Rochelle avec un regard d'un monde post-moderne et de voir à travers tous les points de vue problématiques -et ce moi expérimentale dénigrant de sa lui-même- que son œuvre et sa personne engendre, une des définitions de la condition humaine ? Ou une tentative de vérification ou de confirmation politique que nous pouvons retrouver chez Drieu comme chez beaucoup d'autres parmi ses contemporains et ses cadets idéologiques. En tant que chercheur, nous voulons croire que ce soit la première option.

²¹⁹ A savoir : *État Civil*, *La Valise vide*, *Blèche*, *Adieu à Gonzague*, *Le Feu follet*, *La Comédie de Charleroi*, *Rêveuse Bourgeoisie*, *Gilles*, *Mémoires de Dirk Raspe*, *Récit secret*. Nous n'évoquons pas non plus l'absence du *Journal* de Drieu qui est extrêmement important pour comprendre l'auteur ainsi que l'*Exode*, texte qu'il rédige juste avant son dernier suicide contre les procès des collaborationnistes

CONCLUSION

Comme nous l'avons souligné dans l'introduction de notre travail, Drieu a eu, en effet, une vie spectaculaire dans tous le sens du terme. Parallèlement à cette vie spectaculaire, il a aussi une œuvre singulière et particulièrement controversée, déjà de son vivant et après sa mort à travers des publications posthumes dont notamment *Journal 1939-1945*, témoignage directe de Drieu de la Seconde Guerre mondiale, donc une autobiographie qui relate ses six dernières années. Ce journal, gardé presque 30 ans dans le tiroir par son frère est confié dans les années 1980 à Gallimard, dont la publication semble faire hésiter, à raison, ce dernier pendant longtemps. Bien que le temps faisant son œuvre de métamorphose qui accorde une certaine tolérance, voire pardon, vis-à-vis des auteurs « problématiques » ou « condamnés » pour quoi que ce soit, il n'a pas été si favorable dans le cas de Drieu. Car, il a été collaborateur, fait auquel on est toujours sensible en France, mais également s'est exprimé sur des sujets épineux qui continueront d'être épineux encore d'avantage en raison de l'Holocauste et des développements dans des droits des femmes qui condamnent la misogynie sévèrement, plus que jamais.

Journal 1939-1945, cette pièce d'autobiographie, ne nous donne pas seulement, conformément à un journal intime, être intime de l'auteur, mais aussi élucide son œuvre. On peut dire aisément que l'œuvre de Drieu est une œuvre créée à l'image de son auteur, peut-être plus que celles de ses contemporains. C'était ce fait d'ailleurs qui nous avait incité à faire une lecture autofictionnelle de cet auteur qui a vécu dans une période aussi mouvementée que l'entre-deux-guerres qui a été un tournant majeur dans l'histoire du 20^e siècle.

S'il avait écrit ses romans et nouvelles dans notre ère, on les aurait accueillis aujourd'hui comme des autofictions, qui créeraient, sans doute, la même sensation et les mêmes scandales en raison des sujets épineux mentionnés. Comme nous avons essayé de montrer, dans la deuxième partie de notre travail, la théorie autofictionnelle, celle de Colonna ou de Gasparini par exemple, est une méthode de critique littéraire très adéquate pour une nouvelle lecture possible de l'œuvre fictionnelle de Drieu. Cette théorie littéraire accordant le droit à l'auteur d'utiliser sans scrupule les éléments autobiographiques dans la fiction, semble légitimer l'œuvre de Drieu et celle de certains de ses contemporains dans lesquelles il se trouve un certain vécu-rêvé, pour reprendre l'expression de Desanti. Selon lui, tout comme pour nous, c'était une nouveauté pour l'époque. Mais ce type de romanciers qui ont puisé, dès fois manifestement, dans leur propre vécu, ont été alors sévèrement critiqués, car, pour une certaine critique, conformément à la vieille idée, depuis au moins le 17^e siècle dans la littérature française, un roman devait être non pas une sorte de reportage du vécu de l'auteur, mais une œuvre purement fictive, comme signe d'un vrai créateur. L'autofiction permet donc de dépasser cette perspective.

Au de-là des correspondances, dans une large mesure, des personnages, événements historiques et personnels, sujets, lieux etc., dans la biographie de Drieu à celui des romans, dans leur transposition romanesque, qui permettent de classer une œuvre autofictive, l'autofiction chez Drieu semble se révéler comme un projet littéraire qui pour objet lui-même dans le sens où il semble expérimenter son moi. Nous avons pourtant introduit, dans l'analyse de cette double entité de manière parallèle, un concept que nous nommons le « moi expérimental ». Ce concept, dérivé du concept de « laboratoire d'expérience » de Grover, qui l'introduit sans vraiment donner beaucoup de détails dans sa biographie de Drieu la Rochelle, nous a semblé essentiel. Car le trait distinctif de l'autofiction à la Drieu réside dans le fait qu'il choisit de dénigrer et fait un clin d'œil à cet objet, qu'est son moi, en le plaçant, à plusieurs reprises, dans des intrigues et en face des personnages qui sont rarement complètement fictifs. C'est ce jeu, cette expérimentation, qui rend les œuvres de Drieu la Rochelle unique. Et c'est surtout cette singularité qui est la raison derrière ce concept, moi expérimental, qui recèle, à notre compréhension, plusieurs concepts dont l'autofiction de Colonna, le documythe de Desanti et le laboratoire d'expérience de Grover.

Afin de pouvoir observer cette expérience en question, nous nous sommes proposé l'analyse des deux œuvres fictives, donc deux personnages principaux, de Drieu la Rochelle : *L'Homme couvert de femmes* et *Gilles*. Fruits de deux périodes différentes de la vie de l'auteur, ces deux romans ont des protagonistes semblables qui se nomment Gille et Gilles. Le personnage de Gilles, comparé à Gille, est beaucoup plus au centre du récit dans le roman qui lui est consacré. En ce sens, Gille a évolué, vieilli. Pourtant, la critique du siècle à travers le personnage principal perdure. Il ne serait peut-être pas faux de déduire que Gilles est une version plus riche et variée de Gille. Et le « s » qui s'ajoute alors semble porter le sens d'une pluralité du personnage, d'une pluralité, comme nous avons tenté de le montrer, qui est créé surtout pour un dénigrement de celui-ci. C'est justement cette idée qui nous renvoie au « moi expérimental », puisque c'est en cela que nous retrouvons la particularité de Drieu la Rochelle. Le « s » peut aussi indiquer que même si Gilles s'influence fortement de son auteur, ce n'est pas seulement un « je » et un « il », mais plusieurs « je » et plusieurs « il ».

En effet, comme nous le suggèrent les entretiens de Grover avec les personnes qui l'ont connu, comme André Malraux, Roger Martin Du Gard, Claude Mauriac ou encore Emmanuel Berl, il y avait plusieurs Drieu. Ils témoignent, tous, d'un Drieu qui s'oppose fortement à l'image qu'il choisit de se peindre avec les Gilles. Ces hommes qui l'ont connu, ont, malgré des réserves, un certain respect et une certaine admiration pour lui. Ceci est l'une des plus grands contrastes concernant l'auteur. Pourtant, la génération d'après-guerre qui a connu l'auteur à travers ses œuvres, a cru voir dans les personnages de Gille, de Gilles ou même d'Alain du *Feu Follet*, le vrai Drieu. Les témoignages des grandes figures de la littérature française du 20^e siècle, cités en haut nous ont été accessibles que vers la fin des années 1970. Depuis, nous connaissons davantage à propos de Drieu et de son œuvre, et avec le recul nécessaire, de plus, pour lire l'œuvre de cet auteur et décider si tous ces différents Drieu ou pour mieux dire différents moi expérimentaux, est une sorte de projet autofictionnel. Ou bien tout simplement si ce ne sont que des représentations concrètes que l'auteur a faites de lui-même durant sa vie. Il faudra pourtant, pour ceux qui choisissent la deuxième option, réfléchir sur la question suivante : comment un homme qui se montre aussi contradictoire trompé dans ses choix peut avoir reçu autant de respects et d'admiration par ses contemporains qui sont, en plus, majoritairement opposés sur le plan idéologique.

« Peut-on retrouver une raison théorique derrière l'existence des Gilles ou bien est-ce caché dans les fondements de ce nouveau mal du siècle et plus précisément à l'intérieur Drieu lui-même ? » Voilà l'une des questions que nous nous sommes posées au début de notre travail. En effet, les deux réponses sont partiellement correctes. La raison théorique de l'existence de Gilles est gravée dans les fondements du personnage : tous les aspects de son auteur que son auteur dénigre. Le choix du nom de Gille-s est aussi la plus grande preuve théorique de l'autofictionnalité du personnage. Et cependant, la raison liée au contexte est également correcte. Ce nouveau mal du siècle nous renvoie à une certaine conception du monde. Cette conception, étant elle aussi gravée dans l'esprit des individus de ce siècle, pousse certains auteurs comme Drieu, à inventer des personnages comme les Gilles qui seront, avec tous leurs défauts, des témoins très adéquats de son siècle. Ce nouveau mal du siècle est en effet la définition que donne cette génération à la condition humaine. Et *Gilles*, comme les autres romans de Drieu et de plusieurs autres romans de la même époque comme *la Condition humaine* d'André Malraux, *le Voyage au bout de la nuit* de Céline ou encore *Aurélien* de Louis Aragon démontre une certaine condition humaine qui est en décadence. Et c'est peut-être la dénonciation de celle-ci, d'une manière ou d'une autre, qui est ce qui regroupe les écrivains de la génération de la Rochelle.

Pourtant, la particularité de Drieu parmi ces écrivains est sa tentative d'expérimenter son moi en créant des personnages à sa propre image afin de les dénigrer par la suite. Il est indéniable que les œuvres fictionnelles de l'auteur se lisent beaucoup plus que les travaux biographiques sur lui. Et on connaît toujours, de nos jours, Drieu la Rochelle à travers ses œuvres. Changer un fait comme celui-ci est, en effet, très difficile. Surtout pour un homme comme Drieu qui avait toutes ses raisons pour se dénigrer. Pourtant, nous avons tenté dans ce travail, d'amener un différent point de vue qui est loin d'être nouveau, sur la querelle de la distinction de l'artiste et de son œuvre. Nous sommes donc en accord avec la citation de la théoricienne Américaine Susan Sontag que nous pouvons retrouver dans l'épigraphe de ce travail. Le temps a une importance majeure sur l'acceptation d'un écrivain, surtout un écrivain spectaculaire comme Drieu la Rochelle.

BIBLIOGRAPHIE :

ŒUVRES DE DRIEU LA ROCHELLE

P. D. LA ROCHELLE, *Adieu à Gonzague*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1931.

P. D. LA ROCHELLE, *Correspondance avec André et Colette Jéramec*, Présenté par G. Tchernia et J. Hervier, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1993.

P. D. LA ROCHELLE, *Drôle de voyage*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1933.

P. D. LA ROCHELLE, *Feu Follet*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1931.

P. D. LA ROCHELLE, *Gilles*, Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1939.

P. D. LA ROCHELLE, *Interrogation*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1917.

P.D. LA ROCHELLE, *Le Jeune Européen*, Gallimard, Paris, 1927.

P. D. LA ROCHELLE, *Journal 1939-1945*, éd. J. Hervier, Gallimard, coll. « Témoins », Paris, 1992.

P. D. LA ROCHELLE, *La comédie de Charleroi*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1934.

P. D. LA ROCHELLE, *La valise vide*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1923.

P. D. LA ROCHELLE, *L'Europe contre les patries*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1931.

P. D. LA ROCHELLE, *L'homme couvert de femmes*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1925.

P. D. LA ROCHELLE, *L'Homme à cheval*, Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1943.

P. D. LA ROCHELLE, *Les chiens de paille*, Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1944.

P. D. LA ROCHELLE, *Notes pour un roman sur la sexualité*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 2008.

P. D. LA ROCHELLE, *Pierre Drieu La Rochelle/Victoria Ocampo ; lettres d'un amour défunt (correspondance 1929-1944)*, éd. Julien Hervier, Bartillat /Sur, Paris, 2009.

P. D. LA ROCHELLE, *Rêveuse Bourgeoisie*, Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1937.

P. D. LA ROCHELLE, *Récit secret, suivi de Journal (1944-1945) et Exorde*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1961.

P. D. LA ROCHELLE, *Socialisme Fasciste*, Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1934.

P. D. LA ROCHELLE, *Sur les écrivains*, Nouvelle revue française, Paris, 1964.

P. D. LA ROCHELLE, *Une Femme à sa fenêtre*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1930.

P. D. LA ROCHELLE, *Œuvres complètes*, éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 2012.

OUVRAGES SUR DRIEU LA ROCHELLE

P. D. LA ROCHELLE, *Cahier Pierre Drieu la Rochelle*, éd. M. Hanrez, Éditions de l'Herne, Paris, 1982.

E. MOUNIER, *Drieu la Rochelle*. Gilles, Esprit, Paris, 1940.

F. J. GROVER et P. ANDREU, *Drieu la Rochelle*, Hachette, coll. Littérature, Paris, 1979.

F. J. GROVER, *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps*, Gallimard, 1979.

F.J. GROVER, *drieu la rochelle (1893-1945)*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1979.

J. HARVIER, *Drieu la Rochelle : Une histoire de désamours*, Gallimard, Paris, 2018.

J. HARVIER, *Deux individus contre l'histoire : Drieu la Rochelle et Ernest Jünger*, éditions Klincksieck, Saint-Brieuc, 1978.

J. LECARME, *Drieu la Rochelle ou le bal des maudits*, PUF, Paris, 2001.

J-M. WITTMANN, *L'anti-romantisme ambigu de Drieu la Rochelle*, Studi Francesi, 2007, p.400-410.

L. DEMURGER, (2019), *1927 : Drieu la Rochelle publie la lettre « Sur l'amitié et la solitude »*, Littérature, Paris, p.60-75.

M. BALVET, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme*, PUF, coll. « Perspectives critiques », Paris, 1984.

M. SERRA, *Les frères séparés : Drieu la Rochelle, Aragon, Malraux face à l'Histoire*, La Table Ronde, Paris, 2008.

Présence de Drieu La Rochelle, Défense de l'Occident, num. spécial, février-mars, 1958

S. CÔTE, *Difficultés d'une lecture esthétique de Gilles, de Pierre Drieu la Rochelle Décadence, antisémitisme et roman à thèse*, Écrivains encombrants, 2004, p. 31-44.

V. BERTHIER, *Le style réactionnaire de Maurras à Houellebecq*, Amsterdam éditions, Paris, 2022.

Y. AVRIL, *L'Allemagne de Drieu la Rochelle*, Études Littéraires, Paris, 1970, p.347-359

TRAVAUX THEORIQUES ET CRITIQUES

A-R. HERMETET (éd.), *La Réception du roman français contemporain dans l'Europe de l'entre-deux-guerres*, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, coll. « Travaux et Recherches », Lille, 2001.

A. SCHMITT, *Autonarration et autocontradiction dans Mercy of a Rude Stream d'Henry Roth*, dans Y.C. Granjeat et Ch. Lerat (dir.), *L'Autorité en question*, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2005, p. 181-196.

H. DELANGUE, *Autobiographie ou autofiction chez Amélie Nothomb ?* Cédille, 2014, p.129-141.

J.L. JEANNELLE (2013), *Le procès de l'autofiction*, Études, 2013, p.221-230.

M.P. LAFONTAINE (2021), *Entre imposture biographique et posture romanesque*, Littérature, p.64-71.

P. GASPARINI, *Autofiction, une aventure du langage*, Seuil, coll. « Poétique » (dirigé par Gérard Genette), Paris, 2008.

P. GASPARINI, *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?*, Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, 2009.

P. LEJEUNE, *Pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1975.

S. DOUBROVSKY, *Fils*, Galilée, Paris, 1977.

S. MICHINEAU, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, dir. Michèle Raclot, Université du Maine - U. F. R. de lettres, 2007.

V. COLONNA, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, dir. G. Genette, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1989.

CHAMP HISTORIQUE

C. WARDI et M-F. GUYARD, *Le Juif dans le roman français (1933-1948)*, éditions A. G. Nizet, Paris, 1973.

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

E. BEZCİ, *Düşman Kardeşler ya da Sartre Malraux'yu nasıl okudu*, Frankofoni, sayı: 30, 2017.

E. BEZCİ, *André Malraux'nun Romanlarında Kadın Olmak*, Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi (DEÇ), 4 (1), 2023, ss.106-122.

M. RIEUNEAU, *Guerre et roman dans la littérature française*, Paris, Klincksieck, 1972.

M. WINOCK, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Gallimard, coll. « Points », Paris, 1990.

ŒUVRES CITEES

A. BRETON, *Deuxième manifeste du surréalisme*, Éditions Kra, Paris, 1930.

A. BRETON, *Manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, Paris, 1924.

A. CAMUS, *L'étranger*, Gallimard, Paris, 1942.

A. GIDE, *Les Faux-monnayeurs*, Nouvelle Revue française, Paris, 1925.

A. GIDE, *Le Journal des faux-monnayeurs*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1927.

A. GIDE, *Les nourritures terrestres*, 1ère publication par Mercure de France en 1897, 1ère publication par Gallimard, Paris, 1921.

A. MALRAUX, *L'Espoir*, Gallimard, Paris, 1937.

C. DE BERGERAC, *Les États et Empires de la Lune*, 1662.

C. DE BERGERAC, *Les États et Empires du Soleil*, 1656.

D. DANTE, *Œuvres Complètes*, trad. par André Pézard, Éditions de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965.

F. W. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 1969.

G. G. MARQUEZ, *Cent ans de solitude*, trad. Claude et Carmen Durand, Seuil, Paris, 1968.

H. de MONTHERLANT, *Romans*, éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 1959.

H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Gallimard, Paris, 1978.

J.-P. SARTRE, *Les mots*, Gallimard, Paris, 1963.

J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce qu'un collaborateur ?* Gallimard, Paris, 1949.

J. PAULHAN et A. GIDE, *Correspondance 1918-1951*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1998, p. 308.

J. P. SARTRE, *Les Carnets de la drôle de guerre*, Gallimard, Paris, 1983.

L. ARAGON, *Aurélien*, Gallimard, Paris, 1944.

L. ARAGON, *Cloches de bête*, Denoël, Paris, 1934.

L. ARAGON, *Les Beaux quartiers*, Denoël, Paris, 1936.

L. ARAGON, *Les Communistes*, Gallimard, Paris, 1967.

L. ARAGON, *Les Voyageurs de l'impériale*, Gallimard, Paris, 1942.

L. CELINE, *Carnet du cuirassier Destouches suivi de Casse-Pipe*, Gallimard, Paris, 1970.

L. F. CELINE, *D'un château l'autre*, Gallimard, Paris, 1957.

L. F. CELINE, *Mort à crédit*, Denoël et Steele, Paris, 1936.

L. F. CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, Denoël et Steele, Paris, 1932.

L. PLANTE, *Au 110 rue de Grenelle*, Raymond Clavreuil, Paris, 1967.

M. GENEVOIX, *Ceux de 14*, Éditions G. Durassé & Cie, Paris, 1949

M. PROUST, *A la recherche du temps perdu* Tome I à IV, éditions de la pléiade, Gallimard, Paris, 1987-1988-1988-1989 (1er livre parmi les sept est publié en 1913 par Bernard Gresset à Paris, le reste est publié par Gallimard jusqu'en 1927).

P. NIZAN, *Le cheval de Troie*, Gallimard, Paris 1935.

R. BARTHES, *Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953.

S. DE BEAUVOIR, *Deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1949.

S. DE BEAUVOIR, *Journal de guerre*, Gallimard, Paris, 1990.

T. TZARA, *Sept manifestes du Dada*, éditions du Diorama, Paris, 1924.

SITES INTERNET :

<https://www.montherlant.be/article-056-duroisin.html>

https://etudiant.lefigaro.fr/article/ces-grands-ecrivains-qui-n-ont-jamais-obtenu-leur-bac_1b87762e-7469-11e8-a988-2c6089e9b2e9/



Curriculum Vitae

Berat Erbaş 1999 yılında İstanbul'da doğdu. İlk öğrenimini Paris'te tamamladı. Ortaokulu Pierre Loti'de, liseyi Charles de Gaulle'de isimli Fransız liselerinde okudu. 2017 yılında Galatasaray Üniversitesi Karşılaştırmalı Dilbilim ve Uygulamalı Diller bölümüne lisans öğrencisi olarak kabul edildi. 2021 yılında lisans eğitiminden mezun oldu ve o tarihten bu yana Fransızcadan Türkçeye iki çeviriye imza attı. Hemen aynı üniversitede Fransız Edebiyatı alanında yüksek lisans yaptı. Berat Erbaş şu anda İstanbul Üniversitesinde doktorasını yaparken aynı zamanda Galatasaray Üniversitesinde Araştırma Görevlisi olarak çalışmakta.

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Hazırlayanın Adı Soyadı : Berat ERBAŞ
Tez Başlığı : Drieu la Rochelle'in yapıtına özkurgusal bir yaklaşım :
L'Homme couvert de femmes ve Gilles örnekleri
Savunma Tarihi : 30 / 07 / 2024
Danışman : Doç. Dr. Engin BEZCİ

JÜRİ ÜYELERİ:

İmza:

Prof. Dr. Arzu Mehlika KUNT

Doç. Dr. Engin BEZCİ

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet ÖZKAN

Prof. Dr. Ulun AKTURAN

Enstitü Müdürü